



**Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Investigaciones Filológicas**

***El concepto de afectividad en la novelística de Juan García Ponce:  
una poética del erotismo***

**Eugenio Mancera Rodríguez**

**Doctorado en Letras ( Literatura Mexicana )**

**Tutoría: Dra. Georgina García Gutiérrez**

**Cotutoría: Dr. Juan Coronado y Dr. José de Jesús Bazán Levy**

**Cd. Universitaria, México, D.F., 2006**



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.

**La verdad del cuerpo es el único misterio  
y encierra todas las posibilidades de encontrar el espíritu**

Juan García Ponce  
*Crónica de la intervención*

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
--------------	---

### Primera parte

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL	12
-----------------------------	----

### Capítulo primero

LA HISTORIA CULTURAL DEL PAÍS Y DE LA CIUDAD DE MÉXICO	13
--	----

## I DE LA DÉCADA DE LOS CINCUENTAS A LA DE LOS SESENTAS

1. Los hechos de la historia
  - A. La experiencia económica
  - B. La experiencia política
  - C. La experiencia social
  - D. Vida cotidiana
  - E. La clase intelectual
2. Los hechos de la cultura, el arte y la literatura

II LOS AÑOS DE LA CRISIS: 1970-2000	48
-------------------------------------	----

1. Los rasgos de la crisis
2. La cultura y la literatura recientes

### Capítulo segundo

LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO	65
------------------------------	----

## I FACTORES DE INTEGRACIÓN Y PROCESOS DE DIFUSIÓN: INSTITUCIONES, PUBLICACIONES, REVISTAS Y EDITORIALES

II LA ESTÉTICA DE LA LITERATURA	69
---------------------------------	----

1. los autores y las obras
2. El proceso creativo: las influencias, las vertientes temáticas y los recursos de la expresión

### Capítulo tercero

JUAN GARCÍA PONCE \_\_\_\_\_ 76

## I FACTORES BIOGRÁFICOS

1. La vida en Mérida y Campeche
2. La vida en la ciudad de México
3. La vida intelectual del autor

II FORMACIÓN IDEOLÓGICA Y LITERARIA \_\_\_\_\_ 85

1. Pierre Klossowski y Georges Bataille
2. García Ponce y los artistas
3. Las influencias literarias y artísticas

III LA PERSPECTIVA ESTÉTICA \_\_\_\_\_ 97

1. El arte de la ruptura
2. La concepción del lenguaje y la literatura

Segunda parte

LOS FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS EN LA NOVELÍSTICA  
DE JUAN GARCÍA PONCE \_\_\_\_\_ 108

Capítulo cuarto

LAS NOCIONES \_\_\_\_\_ 109

## I AMOR Y EROTISMO

1. La perspectiva histórica antigua
2. La perspectiva moderna
3. Perspectiva reciente

II TRADICIÓN FILOSÓFICA DEL CUERPO \_\_\_\_\_ 124

1. Las nociones del cuerpo en Demócrito, Ovidio y Lucrecio
2. La espiritualidad del cuerpo en el cristianismo
3. La tradición moderna del cuerpo en el Marqués de Sade y en Nietzsche
4. La filosofía desde la literatura: Freud, Proust, Lawrence, Sartre
5. Erich Fromm y la universalidad del amor

6. El hedonismo de Michel Onfray: una reciente perspectiva del cuerpo

Tercera parte

EL HECHO LITERARIO DESDE EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO:  
LA POÉTICA DEL EROTISMO \_\_\_\_\_ 148

Capítulo Quinto

UNA INTERPRETACIÓN DESDE LA VINCULACIÓN DE LOS TEXTOS \_\_\_\_\_ 149

I TEXTO LITERARIO Y TEXTO FILOSÓFICO

II LAS COORDENADAS DE LA VINCULACIÓN:

PERSONAJE, HECHO LITERARIO Y VISIÓN DE MUNDO \_\_\_\_\_ 151

Capítulo sexto

LA POÉTICA DEL EROTISMO EN LA NOVELÍSTICA  
DE JUAN GARCÍA PONCE \_\_\_\_\_ 153

I TEORÍA DEL CUERPO Y DEL LIBERTINAJE EN LA NOVELA

II LA INDAGACIÓN DE LA TEORÍA FILOSÓFICA

EN LA NOVELA DE JUAN GARCÍA PONCE \_\_\_\_\_ 167

1. La acción de destruir el cuerpo ajeno
2. El cuerpo ajeno y la mirada interior
3. Cuerpo y libertinaje
  - A. El libertinaje como concepto
  - B. La imposibilidad de la integración
4. Destrucción y rito religioso
5. Hedonismo, plenitud y posesión de la belleza
6. Pérdida y soledad del cuerpo pervertido

CONCLUSIONES \_\_\_\_\_ 250

BIBLIOGRAFÍA \_\_\_\_\_ 255

## INTRODUCCION

En diciembre del año 2003 muere en la ciudad de México Juan García Ponce. Ese año, mientras escribo los primeros capítulos de este trabajo, yo me pregunto muchas veces sobre el verdadero significado de la novelística del autor para las letras mexicanas contemporáneas. La obra de García Ponce significa la ruptura o el abandono de la novela social, testimonial, regionalista e historicista ciertamente, pero permite sobre todo el surgimiento, quizá, de un tipo de novela que incursiona más en la conciencia de los personajes y se preocupa y se empeña en indagar en los sentidos del interior del hombre de la novela, y en consecuencia, de la condición del hombre en general. Uno de esos sentidos, el sentido de la afectividad, surge una y otra vez en las diversas expresiones narrativas del autor. Es quizá, ese afán por conocer la dimensión real de esa afectividad, que de alguna manera el autor venía proponiendo, teorizando y narrando desde los años sesenta, lo que me ha llevado, desde un principio, a considerar la narrativa del García Ponce como fundamental para reconocer, con seriedad, la existencia de una nueva orientación novelesca que aborda un tema “tabú”, o de escasa apreciación por los narradores y los críticos, como es el tema del amor perverso y libertino en las parejas; así como de las circunstancias propias de su realización. En la novelística de Juan García Ponce, en mi concepto, subyace toda una concepción del *eros* que, en la interpretación de las letras mexicanas recientes, es necesario explicar.

El enfoque particular que el autor le da al tema del amor constituye en sí mismo un fenómeno de ruptura cuyos rasgos vienen a ser, así lo puedo entender, los ejes articuladores de este trabajo. Se requiere, para mostrar y analizar esos rasgos, de los fundamentos de la filosofía. Es posible que no pueda ser de otro modo con el tema del amor y la pareja. No pretendo entender la novelística García Ponce desde otras perspectivas como el estudio de la estructura, de los rasgos del lenguaje, de la relación de la literatura con el arte, con la sociedad, con la historia, etc.; me interesa entenderla desde su tema esencial y recurrente: el tema del amor como expresión erótica, como expresión sensorial; como modo de comportamiento del cuerpo.

El procedimiento inicial de interpretación ha consistido en leer y observar las novelas bajo la perspectiva de la afectividad y en anotar frases y hechos que me permitan articular un concepto, una especie de teoría, que rijan las vidas de los personajes. Al establecer un marco “filosófico” surgido de la novela, es necesario confrontarlo u observarlo desde ciertos teóricos del erotismo. Para tal fin, propongo un esquema de trabajo que, a la postre, confronte los hechos de la teoría y la novela o indague en ésta los rasgos mismos de la teoría. La tarea principal consiste, entonces, en encontrar el vínculo conveniente entre los hechos de la novela, particularmente los hechos afectivos, y la teoría filosófica. Es, quizá, el mismo García Ponce el que conduce a las ideas de los filósofos aquí mencionados, en forma directa o bajo la perspectiva seleccionadora y crítica de otros autores o del propio autor. En el mismo trabajo cito a los pensadores que, de manera similar u opuesta, contribuyen con sus posturas sobre la afectividad a ampliar los márgenes de la perspectiva teórica.

Lo cierto es que en la elaboración del marco teórico-filosófico elijo sólo los conceptos de diversos intelectuales que mejor explican los hechos de la novela. Así, tomo, por ejemplo, el concepto de Belleza de Marsilio Ficino, los conceptos de “perversión” y “libertinaje” de Georges Bataille; el concepto de “hedonismo” erótico de Michel Onfray, el sentido de la sexualidad de Sigmund Freud o la expresión de “libertinaje” del propio Juan García Ponce; conceptos que, además, están presentes en diversas tradiciones filosóficas de Occidente.

En la conformación del marco teórico, he partido de un fundamento principal: la teoría afectiva de García Ponce es una teoría del cuerpo, o más aún, la explicación de la afectividad se realiza desde la consideración de que el cuerpo, el cuerpo mismo de la afectividad, el cuerpo del *eros*, conforma un fenómeno que se puede explicar en el orden de pensamiento, es decir, en el orden de las teorías. El análisis principal y la disertación sobre la novela, por tanto, tienen su punto de partida en el carácter afectivo del cuerpo. De ahí, entonces, que haya debido considerar, ante todo, las escenas o reflexiones de la novela



sobre la noción del cuerpo y las diversas disertaciones de los personajes sobre la dimensión que cobra el cuerpo, como núcleo de la afectividad, en sus propias experiencias amorosas.

Lo que aquí se expone como marco teórico no constituye en sí un esquema único y ordenado; es resultado de un ordenamiento conceptual, de una particular concepción del cuerpo hecha a partir de las reflexiones particulares de los pensadores cuya parcialidad de las ideas sobre el tema ha venido a conformar precisamente la unidad del esquema teórico.

El trabajo, en modo alguno, pretende agotar el tema; es apenas una pequeña contribución a la explicación del fenómeno del erotismo en la novelística de García Ponce. Otras perspectivas críticas e interpretativas importantes sobre la obra del autor, como las del sentido del arte visual y su vinculación con la novela, la consideración del lenguaje literario como signo, quedan al margen de este trabajo. Las diversas reflexiones versan sobre las novelas *De Anima*, *Inmaculada o los placeres de la inocencia* y *Crónica de la intervención*<sup>1</sup> porque contribuyen mayormente a la explicación del fenómeno del erotismo en el conjunto general de la obra del autor. No obstante, también se citan otras novelas cuyas argumentos auxilian en la fundamentación de los conceptos aquí expresados. Quedan al margen otras fuentes importantes del autor o de otros autores críticos de García Ponce, pero que por su temática son irrelevantes para el tema aquí abordado. No se consignan aquellos datos de la crítica cuyas fuentes no estén debidamente referidas. Se ha buscado en la relación de la bibliografía y de la hemerografía cierto criterio de clasificación que permita mayor perspectiva de la indagación documental. También se ha buscado una mayor relevancia académica y crítica en las obras y en los autores consignados, en la consideración previa de que han quedado al margen, por eso mismo, otras fuentes.

He debido recurrir a las transcripciones, como recurso metodológico, para justificar, en gran medida, lo expresado sobre el concepto en cuestión: la afectividad en la novelística de Juan García Ponce. La labor principal en que ha consistido el desarrollo de este proyecto de

---

<sup>1</sup> Los años de publicación de las novelas mayormente citadas en este trabajo, para situar al lector en el contexto histórico-literario, son los siguientes: *Figura de paja* (1964), *La casa en la playa* (1966), *La cabaña* (1969), *La presencia lejana* (1968), *la vida perdurable* (1970), *El libro* (1970), *Crónica de la intervención* (1982), *De Anima* (1984), *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), *Pasado presente* (1993).

investigación ha sido la confrontación del marco teórico-filosófico, en sí abundante, con la también abundante producción novelesca del autor. El fin último es lograr una interpretación del tema de la afectividad, es decir, conformar desde los marcos filosóficos y literarios del autor una poética del erotismo.

El contenido general del trabajo se distribuye en tres partes. La primera refiere los datos del contexto histórico cultural: la historia cultural de la ciudad de México y del país que va de 1950 a la muerte del autor, en 2003, en el primer capítulo. El segundo explica los factores integración, los procesos de difusión y las tendencias estéticas de la llamada Generación de Medio Siglo. El capítulo tercero aborda en forma específica los aspectos biográficos más relevantes de Juan García Ponce, los factores ideológicos que influyen en su formación literaria, así como su concepción singular del arte. Estos factores justifican o influyen, en gran parte, en la dimensión filosófica que adquiere la obra del autor.

La segunda parte del trabajo contiene los fundamentos filosóficos del concepto de afectividad que dan forma en las novelas de García Ponce a la poética del erotismo. En esta sección se hace una revisión, en la historia de las ideas, del concepto de amor en su relación con el erotismo y se define una teoría del cuerpo que sirve de fundamento principal para la indagación del tema de la afectividad en las novelas.

En la tercera parte se establece propiamente la poética del erotismo en el hecho literario, es decir, en los argumentos de las novelas centrales del autor. Para ello, se definen ciertas nociones elementales de las coordenadas de vinculación del texto literario con el texto filosófico y se desarrolla un esquema de análisis bajo los siguientes parámetros donde el cuerpo de los amantes, como protagonistas principales de las novelas, es el núcleo esencial: 1) Teoría del cuerpo y del libertinaje en Juan García Ponce, 2) La destrucción de cuerpo ajeno como teología de la perversión, 3) El cuerpo ajeno como revelación del interior humano, 4) El cuerpo en la acción destructiva del libertinaje como rito religioso, 5) La plenitud hedonista y posesión de la belleza en la posesión del cuerpo, 6) La pérdida del cuerpo pervertido y la soledad que queda en los amantes. Las novelas del autor que conforman el marco de análisis son: *De Anima*, *Crónica de la intervención* e *Inmaculada o*

*los placeres de la inocencia*, pues en ellas es posible obtener, a partir de las acciones, comportamientos y reflexiones de los personajes, los elementos convenientes y necesarios que permiten establecer la poética del erotismo. No obstante, se refieren hechos y escenas de novelas anteriores y posteriores que ayudan también a la su definición

Algunas palabras utilizadas a lo largo del trabajo se convierten, por el uso necesario que aquí se les da, en términos específicos o particulares sin ser correctos como “perversivo”, “copulatorio”, “cogital”, “manipulatorio”, entre otros. Estas palabras no constituyen tecnicismos de ninguna teoría y es probable que no forman parte del patrón lingüístico. Otras expresiones oracionales, sin ser vulgares, son necesarias para describir situaciones sexuales que de otra forma no hubiera sido posible explicarlas con el lenguaje académico como “entrar en ella”, “la penetró por detrás”, “dejó al descubierto los pechos”, “se quitó el calzón”, “la desnudó por completo”. El lenguaje de Juan García Ponce nombra un concepto de afectividad que se halla muy lejos de la sutileza expresiva del amor romántico. El sentido corporal del amor y las situaciones que de él se derivan obligan a nombrarlos de tal manera.

El tema del erotismo en la novela de Juan García Ponce ya ha sido abordado, con enfoques particulares, en las tesis de Juan Antonio Rosado Zacarías, *Misticismo y erotismo en tres novelas de Juan García Ponce: Crónica de la intervención, De Anima, Inmaculada*; de María Cristina De la Peña López, *La narrativa de Juan García Ponce, la década de los sesenta*; de Sara Rivera López, *El erotismo como metáfora de la vida: la obra de Juan García Ponce* y en los estudios que sobre el mismo tema han hecho Óscar Rivera-Rodas, John Bruce Novoa, Magda Díaz Morales.

Otros aspectos no considerados en este trabajo como el de la intertextualidad, el lenguaje, la influencias de autores de otras lenguas, ya han sido abordados por la crítica académica y merecen una atención propia. Como puede observarse en las referencias y autores citados, la novelística de Juan García Ponce sigue conformando un campo de investigación todavía inexplorado. La particular contribución de este trabajo sigue siendo, por la vastedad de la muestra seleccionada, muy modesta.

El eje articulador del trabajo, al margen por ahora de las teorías filosóficas y su indagación en la novela, es la idea del cuerpo sacrificado como una necesidad primordial del amante para poder aspirar, por vía del dolor y la tortura, a expresiones más sublimes de su propia afectividad. Tales expresiones poseen un grado supremo de espiritualidad que contrarresta, en la experiencia del placer, los hechos fatales de la existencia. Un nuevo punto de vista se agrega al anterior: la espiritualidad del cuerpo, en su estado latente de sacrificio y de placer hedonista, es improrrogable. La experiencia del amor, llevada a los extremos del rito sexual del sacrificio y, por tanto, del rito del placer, no eterniza la relación de los amantes. Al encuentro de sus cuerpos, de su placer que permite evocar desde la perversión y obturación del cuerpo la Belleza suprema, sucede irremediamente la pérdida recíproca de los cuerpos de los amantes. La soledad se ofrece, después de los ritos sacrificiales del cuerpo, como una circunstancia inexorable en la vida de los amantes de tal forma que el cuerpo ha sido, en toda fábula amorosa, un sustancia objeto de comunicación que les ha permitido a los que se aman conocerse, sentirse y, finalmente, perderse. La fatalidad aparece, entonces, a lo largo de las vidas en ese encuentro temporal de los cuerpos que les permite vivir esa continuidad de la existencia; aparece el rito principal de la vida que es el rito del sexo y aparece en la soledad de los cuerpos que sufren la nostalgia de los que perdieron. Tal es la idea en la que se insiste y sobre la que versa este trabajo. Paradójicamente, el cuerpo en su experiencia de la sexualidad, en ese sentido de la belleza que proviene su propio artificio imaginativo -y Octavio Paz le atribuye al erotismo una condición superior a la del sexo instintivo debido precisamente a su capacidad imaginativa- conlleva su propia fatalidad, la de su propia imagen solitaria que queda después de la fiesta de la lujuria.

**PRIMERA PARTE:**

**CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL**

## Capítulo primero

### LA HISTORIA CULTURAL DEL PAÍS Y DE LA CIUDAD DE MÉXICO

#### I DE LA DÉCADA DE LOS CINCUENTAS A LA DE LOS SESENTAS

##### **1. Los hechos de la historia**

En el marco del contexto, los hechos de la historia que se mencionan en este primer apartado corresponden, principalmente, al periodo juvenil de la vida de Juan García Ponce cuando el autor obtiene, en 1956 y a los 24 años, el Premio Ciudad de México con *El canto de los grillos*; corresponden, además, al periodo de publicación de sus primeros libros de narrativa y de ensayo: *La noche e Imagen primera* de 1963 y de *Cruce de caminos* de 1964; así como al periodo de su actividad cultural en la UNAM que culmina con su salida de la jefatura de la redacción de la *Revista de la Universidad* y con la llegada de Gastón García Cantú como jefe de la Coordinación de Difusión Cultural. Esta relación también refiere acontecimientos de la vida de México -como es la crisis estudiantil de 1968, donde Juan García Ponce se involucra ideológicamente al escribir sobre el tema- a partir de los cuales el autor desarrolla su actividad profesional, como narrador, crítico, periodista y reseñista independiente. A partir de 1970, el escritor desarrolla, en los gobiernos de las crisis económicas de Luis Echeverría, José López Portillo y Miguel de la Madrid, una actividad intelectual casi al margen de cualquier institución, oficial o universitaria, debido principalmente a la esclerosis múltiple que lo deteriora paulatinamente y a una actitud crítica y beligerante del autor hacia las políticas oficiales de la cultura. No obstante su alejamiento de la vida social, y posteriormente de la vida académica, el escritor escribe, o

dicta cuando la enfermedad ya no le permite escribir, ensayos críticos y novelas hasta algunos años antes de su muerte.<sup>1</sup> Sus novelas más significativas, como son *Crónica de la intervención*, *De Ánima* e *Inmaculada*, son publicadas en la década de los ochentas.

En los apartados siguientes, se mencionan los aspectos políticos, económicos y sociales más relevantes de la vida de México de la segunda mitad del siglo XX donde Juan García Ponce desarrolla, en sus novelas y en su labor ensayística en revistas y en periódicos, su actividad intelectual. No obstante, no siempre se encuentra, salvo algunos artículos periodísticos, un paralelismo significativo entre los hechos literarios, la producción novelística y creativa del autor, y los hechos de la historia. La perspectiva intelectual de Juan García Ponce muestra un interés, desde la visión estética de los artistas, literatos y filósofos europeos, como Bataille, Klossovski, Musil, Proust, Kafka, por la dimensión metafísica del hombre, es decir, por el conocimiento de los niveles profundos de la irracionalidad o la racionalidad, por los múltiples grados de los estados de la conciencia. La perspectiva histórica del país en que vive el autor no le interesa en su dimensión superficial, en su referencia estadística, en su experiencia cotidiana. Este grado de realidad, que bien podría denominarse “primera realidad” o “realidad cotidiana” o “supra realidad” contiene otra la realidad, la “infra realidad”, que constituye la materia narrativa esencial de la obra de García Ponce. Esta concepción de lo real se refiere a las experiencias domésticas, íntimas, afectivas, que acontecen en forma paralela a los hechos del mundo cotidiano. García Ponce hace de esta realidad un telón de fondo en donde se observan paisajes, calles, habitaciones, cafés, y otros escenarios, que representan los planos referenciales de la macro historia.

Es difícil, entonces, establecer la adecuada relación entre las dos realidades: la primera, de la experiencia cotidiana, conformada por los hechos que vive el autor diariamente en la ciudad de México y, posteriormente, en su “reclusión” del estudio de Coyoacán y por la del México histórico y la segunda, la novelesca, particularmente la que refleja en las novelas la dimensión interiorizante, afectiva, lúdica, sádica, racional o irracional que los

---

<sup>1</sup> García Ponce escribe *Pasado presente*, su última novela, en 1993. Los últimos años de su vida escribió para diversos medios hemerográficos ensayos críticos de arte y literatura y relatos breves.

personajes literarios viven principalmente en esa ciudad, a pesar de que algunas novelas muestran, como *Pasado presente*, la última novela del autor, una recreación de la vida juvenil y social del autor en el ámbito del centro urbano de la ciudad de México en los años cincuentas.

### **A. La experiencia económica**

La cultura mexicana de los últimos cincuenta años, en donde se sitúan la obra y la persona de Juan García Ponce, tiene su origen en las políticas administrativas de los gobiernos posteriores al periodo presidencial de Lázaro Cárdenas caracterizado por una política social y popular, mediante la expropiación y el impulso de las asociaciones gremiales, dirigida al beneficio de los sectores agrícolas y obreros más desfavorecidos (el gobierno de Cárdenas expropia, en pleno periodo de reparto de latifundios, las fincas henequeras de la familia materna de Juan García Ponce); por su política económica de nacionalización y control de importaciones; por su apertura a las migraciones políticas que, como fenómeno de las guerras europeas, entre ellas la Guerra Civil española, impactan en el ámbito cultural latinoamericano. En contraparte, los periodos presidenciales posteriores se caracterizarán por la aplicación de modelos de administración económica y política que renuncian al espíritu social y popular del presidente Cárdenas.

Las nuevas administraciones presidenciales -las que van de 1940, cuando García Ponce tiene 7 años de edad, a 1970 cuando el autor cumple 38 años y su enfermedad ya ha sido declarada mortal- renuncian al espíritu social contenido en la legislación de 1917 y adoptan un modelo de administración pública que, paulatinamente y a la par de los hechos de la vida social, va privilegiando acciones que fortalecen a los sectores de una nueva burguesía industrial y empresarial que asume, a la vez, el control de la política nacional.



Las políticas de fuerte sentido social del gobierno anterior a 1940 y las políticas industriales y empresariales de los gobiernos posteriores no constituyen factores determinantes de la orientación temática de las obras de García Ponce. La novelística del autor no participa de los proyectos novelescos de mediados de siglo XX, si se pueden considerar como tales, donde la historia del país o los grandes problemas nacionales se convierten en materia narrativa para autores que escriben sobre la Revolución o sobre las condiciones de vida de las regiones geográficas empobrecidas.<sup>2</sup> No obstante, habría que considerar la conformación prototípica en sus novelas de un personaje, el intelectual burgués, producto de una sociedad que ha transitado del ruralismo al cosmopolitismo. La nueva dimensión urbana de la ciudad de México,<sup>3</sup> en contraste con la visión rural de las alejadas comunidades campesinas, y la inserción de la cultura mexicana en una dimensión más amplia<sup>4</sup> y cosmopolita justificarían, quizás, el sentido de una novelística donde los personajes se han alejado del viejo prototipo novelesco del indio o del campesino mexicanos, para adoptar la visión de un ciudadano, miembro de la clase intelectual y miembro de una naciente burguesía a la vez, preocupado por su propia condición y su propio destino. Las avenidas, los parques, los modernos condominios, las aulas de la nueva universidad, las fábricas, al lado de las antiguas iglesias y edificios coloniales; las viejas y las nuevas urbanizaciones, conforman el espacio singular, en medio de sus propias contradicciones urbanísticas, de las novelas de García Ponce, así como las de muchos miembros de su generación.

En el periodo anterior a 1940, los gobiernos de la posrevolución buscan estructurar, siempre bajo una concepción de beneficio social, mediante la expropiación de los recursos de los monopolios y un riguroso control de las finanzas privadas, los sistemas económico,

---

<sup>2</sup> Mauricio Magdaleno en *El resplandor* de 1937, Gregorio López y Fuentes en *El indio* de 1935 y Miguel N. Lira en *Donde crecen los tepozanes* de 1947 escriben sobre el tema del indio y su reivindicación en sus novelas de carácter social.

<sup>3</sup> Una nueva dimensión caracterizada por la construcción de enormes multifamiliares como los de Tlatelolco en los terrenos de la vieja estación ferrocarrilera de Nonoalco; por la construcción de las modernas zonas suburbanas como Ciudad Satélite y la apertura grandes avenidas como el Periférico y la avenida Talpan.

<sup>4</sup> El gobierno de López Mateos estrecha los vínculos de México con Estados Unidos y con el resto de los países latinoamericanos. En 1962 el presidente Kennedy y el presidente francés Charles de Gaulle visitan la ciudad de México. El país participa en la reunión de la Organización de Estados Americanos de Punta del Este, Uruguay y el gobierno mexicano promueve la creación de leyes internacionales. En el mismo periodo, el sector intelectual incrementa su participación en programas de becas y de formación en el exterior. García Ponce es becario de la Fundación Guggenheim.

político y social de México. El proceso de estructuración parece haber concluido en diciembre de ese año cuando Manuel Ávila Camacho toma posesión de la presidencia del país. Lo que habrá de distinguir el periodo histórico que se inicia entonces será una estabilidad política y un crecimiento económico notables. Ambos factores modificarán, el político y el económico, la imagen de México ante sí mismo y ante el exterior. La visión de un México industrial y urbano sustituye a la antigua y empobrecida visión rural.

El desarrollo de la economía de México a partir de 1940 hace que el país transite de una economía agrícola a una industrial. En los discursos y en las acciones de la política, la Revolución, como proyecto nacional, da por concluida su reforma social y política y la nueva clase gobernante se empeña, a partir de entonces, en el crecimiento y desarrollo económicos. El país evoluciona ahora de una economía tradicional basada en la agricultura y en la explotación minera a otra de carácter industrial y manufacturero que surte el mercado interno y, a la vez, responde a la demanda exterior. La familia García Ponce ve cómo el padre abandona la explotación del Palo de Campeche al irrumpir en el mercado mexicano la industria de las anilinas. Más tarde, el propio padre, comerciante venido de España, tendrá que adaptarse a los nuevos productos y a las nuevas formas de comercialización. Él y sus hijos vivirán rupturas y constantes cambios de lugares debido a la búsqueda de negocios que den sustento a la familia. La presencia del autor en la ciudad de México en sus años de adolescencia se debe a los traslados que hacen los padres por razones matrimoniales,<sup>5</sup> pero también por razones financieras. El padre busca siempre, en un México que cambia radicalmente los sistemas de mercado, fuentes de trabajo que le permitan el mantenimiento de sus hijos y de su esposa.<sup>6</sup> Con ese fin, don Juan García Rodés, después de quedar en la ruina, hábil para los negocios, abre fábricas que le permiten lograr una posición económica notable.<sup>7</sup> La visión de un México rural y campesino es

---

<sup>5</sup> En *Personas, lugares y anexas*, 1996, Juan García Ponce refiere cómo la llegada de la familia a la ciudad de México se debe a conflictos entre los padres del autor por una cuestión de infidelidad conyugal del padre, p. 24.

<sup>6</sup> El padre desempeña, desde su llegada a México, varios oficios: vendedor de tinturas, sacador de chicle, y vendedor de telas en Mérida y Campeche; fabricante textilero y de aceites para Ferrocarriles Nacionales en la ciudad de México.

<sup>7</sup> “[...] éramos abominablemente ricos: mi padre siempre fue muy bueno para los negocios [...]”. *Personas, lugares y anexas*, p. 54.

ajena al autor que crece en el seno de una familia de comerciantes en ascenso, beneficiada por las políticas de libre comercialización.

El país crea en esos años una base industrial, nueva y moderna, que supeditará la agricultura a la industria y traerá, entre otras consecuencias, el desplazamiento de los centros laborales del campo a las periferias de las ciudades que se urbanizan en forma acelerada y registran un considerable crecimiento poblacional. García Ponce expresará en su *Autobiografía precoz*<sup>8</sup> y en *Personas, lugares y anexas*<sup>9</sup> cómo es testigo del crecimiento de la ciudad que se convierte en su ámbito de vida. Su infatigable tránsito por los colonias de clase media, como la Roma, la Condesa, la Hipódromo, le permitirán conocer a fondo un sector de la ciudad que será el escenario de sus novelas.

Después del lento crecimiento de la industria de la manufactura en el periodo de la posrevolución, a partir de 1940 se acelera hasta duplicarse en 1950 debido, en gran medida, a la demanda de artículos causada por la Segunda Guerra Mundial. La contienda aumenta considerablemente la exportación de artículos mexicanos y elimina la competencia del exterior en otras manufacturas relacionados con el mercado interno. Las industrias establecidas del acero, del papel, del cemento, principalmente, ante la demanda del exterior aumentan rápidamente su producción.

En la década de los cincuentas, la economía mexicana se halla en un proceso de desarrollo y crecimiento sostenidos, en detrimento de la agricultura y la ganadería que habían sido por tradición, junto con la minería, las principales fuentes de riqueza del país . Los empresarios, después de largos periodos de diferencias con los gobiernos de la República, confían en el nuevo modelo de desarrollo y los nuevos regímenes, los de Ávila Camacho y Miguel Alemán, abandonan las políticas sociales y se comprometen con un sistema administrativo que conceda mayores facilidades a la empresa privada, además de

---

<sup>8</sup> *Autobiografía precoz*, p. 92 a 95.

<sup>9</sup> “ Conocí así muchas partes de la colonia Roma, sobre todo la maravillosa Plaza Río de Janeiro y la calle de Jalapa con sus seductoras casonas, olorosas magnolias y amplios jardines. Avatares de este tipo me fueron llevando a conocer más detalladamente mi ciudad, pues México ya era mi ciudad [...]”, p.34.

una política fiscal que privilegia el capital sobre el trabajo y sobre las condiciones laborales del trabajador.

La combinación de un estricto control político sobre las demandas de los sectores populares con la continuación de un vigilado proceso inflacionario, los beneficios del crecimiento económico van a parar a manos del sector empresarial. El poder adquisitivo de los obreros y campesinos disminuye y se inicia el deterioro del pequeño comercio. En otros términos, la clase empresarial se beneficia con la demanda manufacturera de la guerra debido a las medidas económicas que el Estado toma a su favor y se perjudican los tradicionales sectores de la economía mexicana. A partir de estos fenómenos de cambio, los lazos entre la elite política y la económica se estrechan y un mismo proyecto anima a ambos sectores: disminuir la importación y aumentar el consumo interno; hacer de la agricultura un factor de exportación; hacer crecer la economía a un ritmo mayor al de la población para que los recursos excedentes permitan altos niveles de inversión y aumento del nivel de vida en los habitantes; mantener el control sobre los recursos básicos y la actividad económica en su conjunto sin rechazar la inversión extranjera; desarrollar una infraestructura económica con abundantes recursos estatales. Estos factores permiten el surgimiento de una clase media, consumista y hedonista, que lo es precisamente por la acumulación de capital. Parte de este sector será el principal beneficiario de la industria de los medios masivos y del consumo. Otro sector, más cercano a los núcleos intelectuales y universitarios, se dedicará en sus tiempos libres a gastar el dinero familiar en fiestas, viajes, restaurantes de lujo y costosas prendas de vestir. García Ponce pertenece a su manera, según se deduce de sus notas autobiográficas, a este último grupo.<sup>10</sup> No obstante, ya casado con Mercedes Oteyza y en la bonanza de la fábrica familiar, las finanzas del autor son producto, principalmente, de sus propios ingresos como articulista, funcionario de cultura y profesor universitario.

Al aumentar las exportaciones mexicanas un 100% entre 1939 y 1945, aumenta el monto de divisas en el banco de México y se asegura el fenómeno económico de la industrialización. Cuando Ávila Camacho deja la presidencia, el país muestra rasgos de

---

<sup>10</sup> Cfr. "Autobiografía" en *Apariciones*, p. 502 y "SEP" en *Personas, lugares y anexas*, p. 127.

una sociedad moderna, burguesa, urbana e industrial; la sociedad que subyace en la novelística de García Ponce. Por primera vez, de manera permanente, el gobierno invierte en más del 12 % del producto nacional y controla el crédito, lo que permite dirigir el proceso económico y reducir, de 1940 a 1970, la inversión extranjera. El Estado es el gran monopolista e invierte grandes volúmenes en la industria de la agricultura que desplaza a la minería y después de la fiebre aftosa, una de las peores calamidades naturales de la década, la ganadería obtiene también volúmenes notables de crecimiento. La visión de Lázaro Cárdenas de construir una sociedad agraria con una base industrial es modificada, en las políticas del Estado monopolista, por una visión opuesta: una sociedad urbana centrada en el gran capital apoyado por la agricultura. El crecimiento económico, a pesar de las devaluaciones causadas por la baja de exportaciones al término de la guerra, se sostuvo en las décadas siguientes al hacer su aparición el fenómeno de la migración rural a los Estados Unidos y al consolidar toda una infraestructura de desarrollo turístico. No obstante, como se observará posteriormente, la ausencia de una verdadera política oficial orientada hacia las mayorías, y no hacia los sectores privilegiados de la nueva clase empresarial, traerá como consecuencia las grandes crisis sociales -la laboral, la educativa; la de la relación Estado-sociedad- que caracterizarán el periodo final del auge económico en los sesentas.

Al iniciarse la década de los cincuentas, México cuenta con una burocracia capaz de desarrollar y aplicar políticas financieras que aceleren los procesos de desarrollo. Es decir, el país cuenta con bancos e instituciones de crédito oficiales y privadas, como el Banco de México y Nacional Financiera, que captan recursos que se distribuyen a las distintas ramas de la economía, de tal forma que el ahorro puede ser canalizado a los sectores prioritarios. El Estado, al reservarse una tercera parte del crédito financiero, sigue manteniendo los controles de las finanzas. No obstante, al final de la década, la planificación económica se halla en manos del sector privado y del sector oficial y paulatinamente el sector privado empieza a fortalecerse. Al bajar los recursos del Estado, aumentan los del sector privado con lo que se descuidan las ramas tradicionales de la industria: el hierro, el cemento, los textiles. Un nuevo núcleo de industrias surte el mercado de bienes de consumo modernos y complejos como son los automóviles, los electrodomésticos, la industria de los medios

masivos y la industria de las herramientas que vendrá a desplazar la producción manufacturera artesanal. García Ponce refiere cómo, en sus primeros años de adolescencia, viaja con su padre a Veracruz y con un socio judío vendiendo candados en los pueblos.<sup>11</sup> En esos años, la nueva economía dependerá, a partir de entonces, del libre consumo y no de la producción derivada de las acciones del Estado. La comercialización masiva de los automóviles y electrodomésticos modificará sustancialmente las formas de vida de la población. Diversas formas del placer surgirán en la vida doméstica de la clase media, principal beneficiaria de la nueva burguesía y en las formas de comunicación, cada vez más sofisticadas. Las novelas de García Ponce mostrarán siempre la comodidad doméstica en los nuevos y sofisticados códigos de la afectividad. Los viajes en auto, las fiestas de fin de semana, las prolongadas conversaciones en los cafés; los encuentros de las parejas en cines, en los nuevos y funcionales edificios de departamentos de la ciudad, son sólo algunos ejemplos de las formas de vida que adoptan el nuevo sector burgués de la población mexicana. El desarrollo económico trae consigo la comercialización de diversas formas del placer y la clase media, media alta y la juventud son las primeras en experimentarla.

Un nuevo hecho histórico en el mundo facilita el desarrollo económico del país como consecuencia de la producción manufacturera: la guerra de Corea. No obstante, al finalizar en 1953, vuelve a surgir el problema de la balanza de pagos que dificulta el desarrollo económico sostenido. El ajuste de la paridad del dólar en \$ 12.50, no resuelve totalmente el problema, pues los valores de las exportaciones se elevan moderadamente y las importaciones disminuyen. Al finalizar el gobierno de Ruiz Cortines se contratan préstamos del Banco Mundial para contrarrestar los bajos ingresos del gobierno federal. El Estado mantiene así el ritmo de inversión sin afectar la estructura de los impuestos.

A pesar de las medidas anteriores de control financiero, el ritmo de desarrollo no se interrumpe, pero al iniciar Adolfo López Mateos su administración pública en 1958, surgen nuevos problemas. Esta vez no son resultado del mercado externo, sino de la crisis político-social que trae como consecuencia, en gran medida, la fuga de capitales y a la disminución de las inversiones en el sector privado.

---

<sup>11</sup> *Personas, lugares y anexas*, p. 57.

La recesión económica de 1960-1961 es resultado de la crisis política que surge de las diferencias entre el régimen y los grupos empresariales. A esta factor se suman algunos hechos del exterior como la Revolución cubana. López Mateos, en medio de la crisis, reafirma su política revolucionaria y por ello los proyectos reformistas del gobierno hacen que la empresa nacional deje de invertir sus capitales. En esas condiciones el Estado recurre, en calidad de préstamo e inversión, al capital del exterior y busca otorgar mayores garantías a la inversión interna. Al finalizar el sexenio la economía del país se halla en recuperación, no obstante el déficit en la balanza de pagos. En el gobierno de López Mateos y bajo su política de nacionalización de capitales, toda la industria eléctrica queda bajo control oficial.

La mexicanización de la empresa no afecta la inversión extranjera porque el gobierno mantiene bajo su control la mayor parte de la actividad económica y preserva su poder frente a la burguesía nacional y frente a la internacional. El Estado controla al sistema empresarial mediante los organismos oficiales relacionados con los procesos de producción. Es decir, al pertenecer las grandes empresas nacionales, entre ellas Petróleos Mexicanos (PEMEX), al Estado, éste participa en casi todos los sectores económicos importantes, a diferencia de otros países latinoamericanos que desarrollan economías de libre mercado. El monopolio político, y por tanto económico, del Estado conduce a una monopolización del ámbito de la cultura. Los recursos del Estado benefician así la promoción de centros culturales; el impulso editorial estatal y, por tanto, el abaratamiento del costo de los libros; la existencia de un mercado editorial mas amplio y heterogéneo; la apertura de nuevas universidades pero sobre todo, el flujo e intercambio de nuevas ideas. La intelectualidad mexicana, por ese motivo, permite, con la traducción de artículos de pensadores de otras latitudes, con la reforma de los programas educativos, el surgimiento, entre los intelectuales y en los ámbitos académicos, de nuevas concepciones ideológicas. García Ponce no deja de pertenecer a este núcleo intelectual que surge de la flexibilidad ideológica de un Estado que, al actuar como agente monopolizador, facilita el libre tránsito de las ideas. O quizás, sin saberlo y al permitir el surgimiento de una burguesía ilustrada, la cultura mexicana transita de un nacionalismo decimonónico a una universalidad ideológica.

Cuando el Estado se percata de esta libertad desmedida, actúa con una injustificada energía y provoca, entre otros hechos, la gran crisis estudiantil, y a la vez intelectual, de 1968.

El espíritu vigente de la Revolución en los sectores políticos del país propicia que el nuevo grupo dirigente utilice las capacidades empresariales del Estado para fortalecer su poder. Es decir, que la empresa se consolida gracias a sus estrechos vínculos con el Estado. Es muy probable que la empresa privada, al estabilizarse el proceso revolucionario, hubiera querido limitar la acción del Estado en el campo de la economía, argumentando su dudosa honestidad como administrador. No obstante, en este periodo el régimen crea un sistema administrativo que le permite una amplia participación en todos los sectores de la vida del país: la economía, la educación, la cultura y crea, además, una infraestructura de poder de la que dependen las actividades de las empresas privadas. No obstante, como Estado, acelera el desarrollo económico e industrial del país. La producción de petróleo pasa de 44.5 millones <sup>12</sup> en 1940 a 170 en 1970; la capacidad de energía eléctrica sube de 700mil KW a 7.5 millones en el mismo periodo. La red carretera aumenta de 10 mil kilómetros a más de 70 mil. En los sistemas de transportación, los más beneficiados son las redes de comunicación aérea y telefónica. Los que muestran un crecimiento muy limitado son la marítima y la ferroviaria. Sin duda, en este periodo, la aeronavegación y el sistema carretero desplazan al ferrocarril como sistema de traslado de pasajeros. Se trata de un signo más de la creciente modernización tecnológica del país.

En este periodo que va de 1940 a 1970, las relaciones entre el nuevo sistema empresarial y el Estado se estrechan, de tal forma que se produce una notable concentración de capital financiero y de poder político en sectores relativamente pequeños identificados por las personas que los dirigen; con las instituciones bancarias que los sustentan; con las empresas que controlan; con las áreas geográficas que dominan y tienen intereses económicos en la industria, las finanzas, el comercio y la política y también en la cultura. Es inobjetable la concentración de poder económico a partir de 1940. Hacia 1970, una docena de grupos domina las actividades industriales y financieras. Toda esta situación

---

<sup>12</sup> *Historia General de México*, p. 1294.



permite a la empresa organizar toda su actividad y, sobre todo, acrecentar su influencia política.

A medida que aumenta la industrialización en México, hacia 1970, se requiere mayormente de las importaciones de bienes y de capital. No se puede, debido al mismo proceso de industrialización, reducir el ritmo de la importación sin provocar una crisis de producción industrial. El país ha pasado de una producción ligera, a una producción de bienes cada vez más sofisticados. El proceso de industrialización que ha llegado a una etapa más compleja, no puede evitar, para perjuicio del país, la importación de los bienes y del capital. A este factor hay que agregar las altas sumas por los pagos de la deuda externa. Con un país más industrializado, la dependencia del exterior es mayor. La estructura económica de 1970, después de la intensa etapa de industrialización, es tan dependiente de la economía del exterior como la de 1940. A la postre, ésta será una de las causas principales de la gran crisis económica de mediados de los setentas.

El cambio de las condiciones económicas del país, el tránsito de un país agrícola a un país industrial, trae consigo el surgimiento de una intelectualidad burguesa -que viene a sustituir la clase intelectual de la Revolución que había ocupado puestos públicos o que había desarrollado una labor crítica y reflexiva en los medios periodísticos- que también formará parte de los núcleos académicos y divulgará la cultura europea y las expresiones novedosas del arte experimental. En gran medida los nuevos intelectuales surgen de la nueva burguesía que gracias a su potencial financiero podrá pagar los costos de una formación en el extranjero o en las prestigiadas instituciones culturales de México. Sin embargo, este sector intelectual, al que pertenece García Ponce, se mantiene alejado de la administración de la economía y de la política y en ocasiones es uno de los principales críticos del Estado. Juan García Ponce, hijo de comerciante, alumno de los colegios maristas donde se forman, entre otros colegios, los hijos de la nueva burguesía, no será un comerciante o un administrador. Sus recursos financieros, los que le permiten vivir a lo largo de su vida<sup>13</sup>, son producto de su trabajo intelectual y académico como son las

---

<sup>13</sup> En *Personas, lugares y anexas*, p. 74, García Ponce afirma que la riqueza familiar es producto de la habilidad mercantil del padre: “ Mi padre, siempre sagaz como comerciante o industrial, le preguntó a alguien cuyo nombre nunca supe, en los Ferrocarriles Nacionales, por qué compraban tanta estopa y él le explicó que

publicaciones de libros y ensayos, sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en El Colegio de México.

## **B. La experiencia política**

El periodo histórico posterior a 1940 se caracteriza por cierta unidad social que resulta de la desaparición de los movimientos rebeldes o contrarios. El último movimiento político y social que pone en riesgo la estabilidad del país 1940. A partir de este año, el grupo político dirigente puede gobernar ininterrumpidamente sin que surja fuerza alguna que ponga en peligro su hegemonía. Ni el movimiento encabezado por Ezequiel Padilla en 1949, dentro de la mismo grupo “revolucionario” en el poder; ni el dirigido por el General Miguel Enríquez triunfan; ni tienen consecuencias mayores. A la postre, la mayoría de los disidentes vuelven al partido o al grupo dominante de donde han salido. Los grupos opositores permanentes tampoco lograr integrar una fuerza opositora suficiente.

En el lapso comprendido entre 1940 y 1970, se consolida un sector político dominante. La presidencia de la república es ocupada únicamente por los candidatos del partido oficial. Todos concluyen, sin mayores problemas, sus gestiones. La labor presidencial de Ávila Camacho consiste en estabilizar el sistema social y político roto por las rápidas reformas cardenistas, en eliminar los radicalismos políticos que perduran desde la Revolución y en iniciar el proceso de desarrollo industrial, aprovechando la coyuntura económica y política creada por la guerra mundial.

---

para forrar los tubos de filtros de aceite que originalmente les habían vendido los americanos para locomotoras diesel, que los ferrocarriles ya no podían pagar y que los obreros mexicanos, hábiles e ingeniosos, forraban esos tubos de metal con estopa. Mi padre los vio y dijo que él podía hacerlos. La Manufacturera Textil se transformó en Filtros y Aceites Mexicanos y fue mucho más próspera. Mi hermano Carlos ya trabajaba ahí y yo aproveché su presencia para hacer un discreto retiro. [...] La fábrica llegó a ser tan próspera que se convirtió en todo un emporio industrial con mi hermano Carlos, mi hermano José Antonio y mi hermano Luis Alberto trabajando ahí [...] “.

La administración de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), por su parte, desvincula al ejército de las cuestiones políticas y lo convierte en una entidad al servicio del gobierno. La labor principal del presidente Alemán consiste en acelerar el proceso de industrialización con la participación fundamental de la empresa privada. La política socialista de Lázaro Cárdenas queda atrás y es reemplazada por un capitalismo desarrollista o por una “economía mixta”, mezcla de socialismo y de neocapitalismo. La consecuencia del progreso económico alemanista acentúa la desigual distribución del ingreso con la baja del poder adquisitivo de los grupos populares.

La política administrativa de Adolfo Ruiz Cortines (1952 – 1958), en cuyo periodo García Ponce viaja por primera vez a Europa, no modifica, en el fondo, las acciones políticas de su antecesor, aunque contrarresta con austeridad la corrupción del alemanismo. Las políticas de Ruiz Cortines siguen insistiendo en el desarrollo industrial por medio de la protección arancelaria al empresario privado y del mantenimiento de un buen ritmo en el gasto del gobierno sin modificar los mecanismos de distribución del ingreso, aunque con cierto control de precios en los artículos de consumo popular.

Como sus predecesores, Adolfo López Mateos (1958 – 1964) hace su carrera política en la administración pública. Como presidente, intenta mitigar la desigualdad social causada por el tipo de desarrollo económico prevaleciente y que empieza a convertirse en reclamo político de grupos la disidencia y también de un sector intelectual cada vez más inconforme. La presión que ejercen sobre el presidente los grupos económicos poderosos impiden cualquier mejora significativa en la economía del resto de la sociedad.

El gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) no abandona la política económica desarrollista y desiste de todo intento de cambio político que beneficie a los grandes sectores de la población. No obstante, la clase media, principal sostén del sistema político, se inconforma de manera radical en múltiples formas. La respuesta del gobierno es la represión. La matanza de estudiantes es el hecho más lamentable de su gestión y el que marca una división en la historia del México contemporáneo. La posición política de García

Ponce, ajena hasta ese momento a las políticas de Estado, se radicaliza al cuestionar, en algunos artículos,<sup>14</sup> la represión de estudiantes y profesores.

### **C. La experiencia social**

En el periodo de 1940 a 1970, el crecimiento acelerado del producto nacional (PN) estimula el crecimiento de los centros urbanos. El país pasa, en dicho periodo, de ser una sociedad agraria a una sociedad urbana. La industria y los servicios crecen rápidamente. En los años sesenta, la población rural crece a un ritmo de 1.6 % anual; la urbana lo hace a razón de 5.4. En 1970, el 45% de la población vive en localidades de 15 000 o más habitantes. La ciudad de México registra el crecimiento más notable al albergar al 17 % de la población total del país. De ser inferior a 2 % la tasa de crecimiento antes de 1940, llega a 3% en 1970. No obstante, el crecimiento del producto por habitante es de sólo 2.9 %. En términos generales, el sector manufacturero contribuye mayormente a la formación del PNB, mientras que las contribuciones del sector agrícola se reducen considerablemente, pues del 28% en 1935, descienden al 17 % en 1970.

A pesar del desarrollo de la industria como consecuencia de las políticas económicas del Estado, la actividad se concentra en un grupo reducido de consorcios. En 1965 existen 136 000 industrias que ocupan a un millón y medio de personas. El 1.5 % de las empresas controla el 77 % de la inversión industrial. Este mismo fenómeno se da en los sectores agrícola y comercial. Este fenómeno de concentración trae consigo la proletarización de la fuerza de trabajo. En 1950, obreros y empleados representan el 46 % de la población económicamente activa. Diez años después sube a 65 %. A lo largo de esta década, la familia García Ponce vive un notable enriquecimiento debido, principalmente, a las condiciones propicias del país para la apertura de fábricas manufactureras. La familia

---

<sup>14</sup> “Las voces de Tlatelolco” en *La Cultura en México*, revista *Siempre*, 21 de julio de 1971, pp. VI y VII.

reemplaza la producción textilera por la producción de derivados del petróleo. La prolongada estancia del autor en España, en 1953, es probable que se haya pagado en gran parte con los beneficios de las fábricas del padre. No obstante, una beca cuantiosa le permite vivir con la familia, como crítico de teatro, una larga temporada en Estados Unidos.

En esos años, los procesos de crecimiento de la población; la concentración de capital; la pérdida del trabajo independiente más las políticas fiscales favorables a una rápida capitalización, explican la estructura social de la época.

Al iniciarse el siglo XX, las clases altas comprenden entre el 0.5 y 1.5 % de la población del país; la clase media no llega al 8 % y las clases bajas son el 90 % de la población. La Revolución, los procesos de desarrollo económico y de crecimiento demográfico, provocan, a lo largo de la primera mitad del siglo, una mayor movilidad social y, por tanto, una mayor estratificación.

En 1940 las clases altas siguen siendo el 1 % de la población, pero la clase media se ha duplicado. Para los años sesentas, se considera que la clase media comprende entre el 20 y 30 por ciento de la población. La distribución del ingreso entre 1950 y 1960 muestra cómo se acentúan las diferencias en la estructura social. Si bien el 30% superior de las familias registra una mejoría tanto absoluta como relativa como en sus ingresos, el 40 % restante, situado en niveles más bajos, es afectado seriamente. Al iniciarse la década de los setentas, el 42 % de la población económicamente activa tiene ingresos mensuales inferiores a 500 pesos. El 2 % de la población recibe \$ 5 000.00 o más.

De acuerdo al Banco Mundial,<sup>15</sup> hacia 1960, el 3 % de la población acapara más de la mitad de la riqueza nacional. El grupo con un ingreso superior está constituido por unas cien mil familias. Dentro de este grupo, sólo una minoría controla las actividades económicas y recibe la mayor parte de los beneficios. Los más poderosos están ligados a los sectores bancarios, industriales y comerciales. La familia García Ponce, por la

---

<sup>15</sup> *Historia general de México*, p. 1346.

dimensión limitada de su riqueza, producto de la fábrica manufacturera, no pertenece a ese sector monopolista, a pesar de las reiteradas referencias del autor a la riqueza familiar.<sup>16</sup>

Son varias las causas de la existencia de este grupo monopólico: la pervivencia de sectores del porfiriato dedicados al comercio y a la industria; el surgimiento de una nueva burguesía independiente que acumula capital y está ligada al régimen.

Por otra parte, la presencia de la clase media es cada vez más notable en las ciudades. Las actividades del Estado y el crecimiento de la industria sostienen, mientras tanto, a estos sectores y así el trabajador asalariado cobra importancia y crece la clase obrera. Los grupos obreros se concentran en zonas industriales del norte y del centro del país; regiones que contribuyen con el 75 % de la producción industrial. El crecimiento económico e industrial trae consigo un excedente laboral que tendrá que subemplearse.

La marginalidad es una consecuencia de los desajustes entre población laboral y producción. Con una fuerza de trabajo muy heterogénea y con muchos desempleados, hacia los setentas se irá acentuando la marginalidad. En México, hay dos tipos de trabajadores que resultan de los procesos económicos desiguales: el sector asalariado organizado con un nivel aceptable de vida y el sector trabajador desorganizado, sin fuerza laboral y con ingresos bajos e irregulares.

En 1970 el 50% de los trabajadores se encuentra sindicalizado; el resto, carece de fuerza para demandar participación en los beneficios productivos. Es evidente la debilidad del trabajo frente al capital.

La marginalidad, es decir, la baja productividad que resulta del empleo real o disfrazado, se da en el campo y en la ciudad, aunque es más evidente en ésta debido a su rápido crecimiento. Las enormes zonas de miseria que rodean la capital del país, muestran la incapacidad de la economía urbana para resolver el crecimiento demográfico. La población económicamente activa, aunque trabaja en actividades pecuarias, pasa del 70 %

---

<sup>16</sup> “ [...] éramos abominablemente ricos [...]”, *Personas, lugares y anexas*, p. 54.

en 1950 a menos del 50 en 1970. El desempleo, no obstante, es también un fenómeno común en el campo. En el mismo año, hay alrededor de 7.8 campesinos mayores de 18 años. La actividad agrícola sólo puede dar empleo a 3.8 millones. Por tanto, hay entre 2.2 y 2.4 millones de trabajadores excedentes. La escasa rentabilidad de la tierra obliga a ejidatarios y pequeños propietarios a la renta de los predios. Muchos acaban empleándose como peones de su propiedad debido a que las tierras no resuelven sus necesidades de subsistencia. Un 50 % de productores agrícolas genera el 4 % del producto agrícola, mientras que los propietarios del 0.5 % de los predios contribuyen con el 32 % del producto. Un sector se dedica a la exportación y un gran porcentaje de pequeños agricultores vive con precariedad. Un sector campesino minoritario permanece fuera del sistema de producción y este factor acentúa su marginalidad. Por otra parte, el grupo indígena se convierte en proletario agrícola. El crecimiento migratorio de final de siglo es otra de las consecuencias de la marginalidad.

A estos desequilibrios entre los grupos que forman la estructura social de México, se agrega el problema de los desajustes propios de las regiones como son los grupos armados en los estados del sur.

#### **D. Vida cotidiana**

En los años cincuenta, cuando Juan García Ponce cumple veinte años y estudia teatro en la universidad, el país vive una atmósfera moralista. Los prejuicios y las convenciones sociales forman parte de la vida diaria de los habitantes. Las costumbres de la sociedad se vuelven más rígidas y el poder se vuelve más autoritario. En general, se mantienen los conceptos machistas de virginidad y de sumisión femenina y se ataca con dureza toda pretensión de homosexualidad. La sexualidad es un tabú y el homosexualismo vive formas de clandestinidad.

En la misma década y en la siguiente, se produce un proceso desigual en las costumbres y normas de comportamiento moral. Mientras que en el resto del país se mantiene las tradiciones, en la ciudad de México, antes que en el país, se inicia paulatinamente un proceso de transformación en los comportamientos morales de la población.

Al asumir la jefatura de la ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu, en los primeros años del gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, actúa con severa moralidad en centros nocturnos, bares, prostíbulos. Dispone el cierre a la una de la mañana de los clubes y clausura todo lugar de escándalo. No obstante, el regente actúa con cierta flexibilidad, o bien con cierta hipocresía, al permitir los desnudos cinematográficos y el funcionamiento de prostíbulos en las colonias elegantes de la ciudad, como la Roma o la Condesa, a donde asisten como clientes, políticos de su propio gobierno. En este clima de “moralidad” de la época, las primeras actrices que realizan escenas de desnudos son : Ana Luisa Peluffo, Columba Domínguez, Kitty de Hoyos, Amanda del Llano. De la misma forma, se permite la edición de revistas pornográficas como *Vea* y *Vodevil*.

No obstante, el gobierno de Ruiz Cortines y el de Uruchurtu no dejan de ser austeros en sus gastos y moralistas en las costumbres de la sociedad. De la euforia alemanista, se transita a ciertas formas de depresión social. Con todo ello, surgen expresiones sociales que evidencian ya el cambio de mentalidad y de actuación. En la música para bailar, el ritmo del mambo es sustituido por el *Chachachá*. La Orquesta Aragón y la Orquesta América introducen la moda del nuevo baile. El cine se mercantiliza y pierde los rasgos rurales de la época de oro y tiende a reproducir los modelos del cine de los Estados Unidos.

La película *La ilusión viaja en tranvía* de 1953 muestra el nuevo paisaje urbano de la ciudad de México: grandes edificios, avenidas donde antes hubo ríos y una gran expansión urbana. Los pueblos de Mixcoac, San Ángel, Coyoacán quedan integrados a la ciudad y se convierten en zonas de residencia de la clase intelectual a partir de 1960.



En 1955 se crea Telesistema Mexicano, S.A. por los grupos de Rómulo O'Farril y Emilio Azcárraga. La televisión se vuelve cada vez más popular y transmite series norteamericanas, peleas de box, partidos de futbol, además de toros y anuncios publicitarios de las nuevas bebidas refrescantes de la época.

En la música popular, además del chachachá, de los *Churumbeles de España*, destacan los boleros de Álvaro Carrillo y los tríos románticos que inician en 1949 con Los Panchos. Les siguen Los Tres Ases, Los Tecolines, los Tres Caballeros, los Dandys. En la música ranchera destacan José Alfredo Jiménez, Pedro Infante, Lola Beltrán y Lucha Villa.

Por otra parte, la influencia de Estados Unidos se deja sentir en todos los órdenes de la vida: en la moda, en los gustos de la alimentación y de esparcimiento. La música no es la excepción: las grandes orquestas Ray Anthony, Billy May y Ray Coniff influyen en la música de Luis Alcaraz y Pablo Beltrán Ruiz. Pronto el gusto por las orquestas se desvanece. Surge el mito juvenil de James Dean con el estreno de *Rebelde sin causa*. Los jóvenes mexicanos de la clase media imitan su imagen contracultural. El llamado "rebeldismo sin causa" es producto de la influencia contracultural norteamericana. En México y en Estados Unidos muestra la inconformidad de los jóvenes ante el modelo de vida anticomunista y consumista de los Estados Unidos y ante el autoritarismo familiar.

Ese clima de rebeldía encuentra en la música de rock su mejor expresión. Su impacto en la juventud mexicana es considerable. Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops, los Black Jeans representan una actitud y una expresión musical diferentes a finales de los cincuenta en México. En las expresiones musicales y en las actitudes rebeldes de los jóvenes es posible observar un sentido moderno de la vida; un sentido cambiante de la sociedad mexicana que se corresponde con las imágenes modernas de las ciudades y con las condiciones de vida estables del país en esa época. A pesar de que García Ponce tiene 22 años en 1955, sus referencias autobiográficas, y su novelística también, no parecen mostrar interés por estos fenómenos. Las fiestas con amigos, las citas en cafés, la asistencia a los actos culturales particularmente, son parte de la vida juvenil del autor.

En los años cincuentas queda atrás la vieja concepción rural de México. La industrialización y desarrollo generan nuevas formas de cultura urbana y cambios en la identidad nacional. El proceso de cambio significa una negación de la vieja nacionalidad y la búsqueda de una nueva, con una nueva sensibilidad y mentalidad, que formará parte del México de las décadas siguientes. La vieja concepción rural del indio, del paisaje, de las costumbres, se vuelven estereotipo turístico. No obstante, la sociedad tradicional cuestiona severamente las expresiones culturales del México moderno: la música de rock, las acciones rebeldes de los jóvenes, la moda, el lenguaje juvenil. La sociedad tradicional muestra un sistema moral y social situado en el pasado y un sistema político intolerante y envejecido. En ese mismo sentido, la moral política intenta “ordenar” la vida nacional y fustiga a maestros, ferrocarrileros y médicos disidentes. De la misma manera, el resto de la nueva cultura social castiga a los jóvenes en sus intentos de renovación. La cultura y la política de la época, defensoras de la tradición, son aspectos de un mismo intento: el rechazo a la renovación moral, política e intelectual que se produce en el país. En la sociedad mexicana se abre una brecha generacional. El poder político reprime a los jóvenes y emprende campañas en su contra. Las instituciones de la sociedad, la familia, las escuelas, las empresas, actúan de la misma manera y la iglesia pierde eficacia y no proporciona estabilidad emocional a las masas; la política se vuelve anticomunista y unilateral; los valores tradicionales se diluyen. La música, la política contraria, la revuelta estudiantil, son, en el plano de la moral social, expresiones de disidencia como lo son la moda en el peinado y en el vestir, el uso de emblemas políticos y religiosos; el uso de tatuajes, medallas, cintas, cordones, en el cuerpo.

Los jóvenes rebeldes expresan su rechazo a la rigidez y la intolerancia, ante el vacío ideológico de la sociedad que exalta los nuevos valores del dinero, del éxito personal. La lucha juvenil que aspira a defender una autonomía, una independencia, frente a la moral rígida se une, en su afán de rebelión y en su actitud de lucha, a otros movimientos políticos de la época. Ante la reacción en contra de la moral tradicional, las posiciones de los jóvenes se radicalizan y, en muchos casos, se enajenan.

En el México de finales de los cincuenta y principios de los sesenta se produce una fuerte reacción no sólo contra los afanes de rebelión de los jóvenes, sino también contra los intentos de otros sectores, laborales o sociales, que luchan por causas justas. Los medios masivos, en desencadenada expansión, proponen esquemas de vida, gustos, expresiones estereotipadas, que, al igual que los sectores políticos, educativos y religiosos, se oponen a cualquier expresión de cambio. Los medios acaban por apropiarse de muchas de las formas sociales de la disidencia, como la música, la moda, el lenguaje, y los vuelve en productos de mercado que, ya estereotipados, y desprovistos de contenido ideológico, son devueltos a las masas. Es probable que el deterioro del viejo humanismo social, el que había animado al espíritu de la intelectualidad mexicana desde la Revolución, se haya producido mayormente en este periodo. La juventud propone pero su propuesta se asimila a la ligereza y a la enajenación de los medios. El paso del México de los cincuentas a los sesentas significa el paso de la visión social, del proyecto de una cultura mexicana de fuerte espíritu social, a la visión de una cultura, carente de un proyecto social, que acaba siendo arrebatada por los medios. En ese vacío que deja la ausencia de proyecto, se incorpora, con una programa diferente, la literatura de la generación de medio siglo y diversos programas de fortalecimiento cultural y educativo como son los movimientos vanguardistas del arte, las acciones emprendidas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y las propuestas reiteradas de reforma educativa. Algunas serán asumidas por el Estado y otras serán motivo de enfrentamientos.

En el diario vivir, la clase media se renueva con nuevos gustos y estilos de vida. El afán renovador y mercantilista de las modas norteamericanas sustituye el vestido chanel y almidonado por el pantalón y la blusa corta. Hacia el final de la década, las modas “sicolédica” y “hippy” hacen presa a los jóvenes con vestuarios estridentes, con diseños similares para ambos sexos.

Todo cambia en el país que a principios de los sesentas cuenta con 35 millones de habitantes; la mayoría concentrada en las ciudades. La prototípica vida rural mexicana tiende a desaparecer y en las ciudades se impone la influencia de la moda de los Estados Unidos. La clase media mexicana, surgida de los sectores agrícolas y proletarios, tiende a

refinarse, aunque no logra superar fronteras de lo nacional. Las formas de vida y gustos europeos, prototipos del refinamiento y el lujo, le son ajenos todavía. Las modas cambian radicalmente: aparecen las minifaldas, las prendas entalladas, los tacones altos y puntiagudos, las pantimedias, la ropa interior ligera, los maquillajes variados, los peinados voluminosos, las lacas, los rociadores. En el caso de los hombres, los sombreros desaparecen, los pantalones se reducen, pierden los pliegues; los sacos son abiertos y no cruzados; las corbatas se angostan. Disminuye el brillo del pelo, desaparece el engominado y surge toda una variedad de perfumes, desodorantes, cremas, lociones para hombres y mujeres. En parte, las novelas de García Ponce muestran las transformaciones que se producen en la moda y cómo en las formas de relación afectiva de los personajes las nuevas prendas de vestir y toda una gama variada de cosméticos desempeñan una función sensorial y son también fetiches, emblemas sexuales, objetos de seducción afectiva, símbolos que aluden a procesos de perversión corporal.

En el ámbito doméstico, los pesados muebles de madera de la tradición son sustituidos por el plástico, el material sintético. En la cocina familiar se introducen los nuevos electrodomésticos: las batidoras, licuadoras, lavadoras, radios portátiles. Paulatinamente, la cocina tradicional es sustituida por diversas formas de comida ligera, preparada con rapidez. Los restaurantes de comida extranjera hacen su aparición y modifican también las costumbres alimenticias de los mexicanos. Los hot dogs, los hot cakes, las hamburguesas, los sándwiches, las pizzas, forman parte de la nueva alimentación. No obstante, el taco al carbón tiende a proliferar en estanquillos callejeros.

El pulque, la bebida tradicional, es sustituido por los rones, los vodkas, el tequila. El cubalibre se convierte en una bebida popular. Paulatinamente, la cerveza prolifera y se convierte para todas las clases en un artículo de consumo cotidiano.

Una gama variada de nuevas marcas de cigarros sustituye a las antiguas. Los Carmencitas, los Tigres, los Faros, son reemplazados por los Raleigh, los Delicados, los Del Prado. En México existen más fumadores y bebedores que en el pasado.

En la imagen urbana, las tiendas de abarrotes se reemplazan por la tienda de auto servicio y las viejas camiserías y tiendas de vestir, son reemplazadas por la tienda departamental. Los ejes y distribuidores viales; las autopistas; los semáforos, caracterizan la nueva imagen de las calles y las rutas de comunicación terrestre. El ferrocarril cede su lugar al autobús pullman con aire acondicionado y los viejos carromatos son remplazados por autos ligeros y deportivos. Poco a poco, el auto deja de ser lujo del empresario o dueño de tienda y se convierte en una necesidad para el estudiante o el profesor o pequeño propietario que recorre las distancias para llegar a la universidad o al trabajo. La construcción de la Ciudad Universitaria al sur de la capital, desplaza al Centro Histórico como lugar de convivencia, de reunión, de estudio, de vida intelectual. Ciudad Universitaria y sus zonas aledañas, como San Ángel, Coyoacán, son nuevos lugares de concentración social, cultural, e intelectual. Los edificios de tezontle dejan de ser los lugares de estudio y formación. Edificios de cristal y azulejo, rodeados de vastos jardines y montañas, son los nuevos lugares de formación universitaria. Este micro mundo social y urbano es la escenografía de las novelas de García Ponce. En las novelas, el intelectual burgués hace uso de los elementos de la modernidad: las parejas viajan en auto; se embriagan con bebidas sofisticadas; los personajes viven en los nuevos núcleos universitarios, estudian en la universidad; viven, como parte de la sofisticación, en viejos edificios coloniales o en modernos departamentos funcionales.

En la formación universitaria, el concepto mismo de universidad se modifica, pues ya no es sólo un conglomerado de aulas, sino de centros de investigación, de teatros, de librerías, de salas de conciertos, de museos, de áreas deportivas, de actividades editoriales y de una gama variada de programas especiales de apoyo al estudiante. La formación profesional también se diversifica: surgen nuevas carreras, nuevos posgrados. La función académica de la universidad va acompañada de las funciones de investigación y extensión. Esta diversidad permite la integración, en múltiples formas, de la clase intelectual a la vida universitaria al dirigir revistas, coordinar centros culturales, dar conferencias, impartir cursos curriculares y extracurriculares. Más aún, las actividades de extensión convierten al profesor universitario, particularmente al profesor de las escuelas de humanidades, en un intelectual que desarrolla múltiples actividades de su profesión en el ámbito social, como

periodista, crítico literario, editor, promotor cultural. Actividades similares realizan el personaje central de *El libro*, la novela de García Ponce, y el propio autor en su vida diaria.

Las formas de convivencia se alteran radicalmente en este periodo. La costumbre del paseo campestre de orígenes novohispanos es sustituida por la cena en restaurante de lujo o por el salón de baile. La danza rural se convierte en motivo del folklore nacional. Más aún, las enormes salas cinematográficas son lugares de encuentros masivos de familias y de parejas. El escenario campestre, como lugar de descanso, queda apenas en la memoria de unos cuantos ciudadanos. Los nuevos noviazgos, la concertación de matrimonio o de negocios, se realizan en el restaurante, en la sala o vestíbulo del cine o en los modernos clubes. La vida social se diversifica en los nuevos escenarios de las ciudades.

Las parejas abandonan la sala familiar y viajan en auto a Cuernavaca, a los balnearios, a los salones nocturnos para celebrar o para cubrir las horas de ocio que deja el trabajo o la universidad. La droga, el alcohol, forman parte del festejo, del “reventón”, del ocio juvenil. La virginidad y el beso furtivo son temas del pasado. El amor libre y ocasional caracteriza a las formas de convivencia afectiva de los jóvenes de clase media y media alta de las grandes ciudades. Los jóvenes asisten a las universidades, manejan autos, rompen con la ancestral dependencia y observancia familiar. Los jóvenes de la clase alta extralimitan sus posibilidades y juegan a las carreras de autos, a los “reventones” de fines de semana en Acapulco o en los pueblos turísticos de provincia. La nueva sociedad del lujo y el dispendio encuentra en ellos sus principales clientes: consumen drogas, alcohol, estrenan y destrozan autos, gastan sumas considerables de dinero en ropa, joyas, perfumes, deportes, música. El nuevo intelectual tiende a asemejarse al prototipo del joven dispendioso de la clase alta. Esta nueva sociedad del lujo está representada en la gama variada de novelas de García Ponce. Se trata de una sociedad hedonista, siempre dispuesta al goce de los sentidos.

La clase trabajadora de las ciudades lucha por escalar los niveles de la sociedad y aspira, en la mejor de las opciones, a la obtención de grados académicos técnicos o cubrir plazas en tiendas departamentales. En la peor, da origen, por sus condiciones de pobreza, a

los nuevos problemas de las grandes ciudades: el pandillerismo, las bandas de ladrones y secuestradores. Los sectores campesinos tradicionales, golpeados por las crisis de producción y de mercado de los productos y alterado, además, por la nueva industria de la agricultura, emigra cada vez más a las ciudades -serán los nuevos proletarios o los nuevos habitantes de los cinturones de miseria- o a los Estados Unidos. Otros sectores se integran a la guerrilla o son los nuevos miembros de la miseria urbana que actúan en las novelas de García Ponce como criados y algunos seducen y son seducidos por los personajes femeninos. Como marginados de la sociedad, como seductores y perversos, su función en las novelas es la de actuar muchas veces como amantes ocasionales.

### **E. La clase intelectual**

La clase intelectual, surgida en gran medida de los nuevos sectores disidentes del régimen, pero también del nuevo sector burgués-industrial, se aleja del poder y abandona los puestos oficiales. El Estado mismo la expulsa. Deja de ser promotora oficial de la cultura y se confina en las aulas universitarias o en los medios de difusión cultural. Su lenguaje y sus temas, a diferencia de los abordados por los pensadores surgidos con la Revolución que hacen de los hechos y de la realidad nacional su principal expresión, son entendidos por unos cuantos. La nueva intelectualidad crea grupos estrechos y de difícil acceso; confabula contra la cultura oficial; crea nuevos discursos artísticos; hace crítica en las páginas de la revista especializada, en la tertulia doméstica de invitación exclusiva o en la sala de exposición de arte; abandona el “proyecto nacional”, inventa o crea proyectos inverosímiles, subjetivos; demasiado individualistas. Sólo reconoce las virtudes estéticas o histriónicas de su grupo y desconoce, ignora o ataca cuando puede las del otro. Sus costumbres burguesas, cercanas al consumo excesivo de alcohol, al buen comer, al buen vestir, lo alejan de las verdaderas propuestas estéticas. En muy pocos casos, el intelectual

propone, diserta académicamente, crea nuevos lenguajes, reinventa la literatura o el arte. En Muchos casos, el artista es “snobista”, adopta ante los demás la imagen prototípica de su clase que varía o cambia según las épocas o las modas. El verdadero ensayo crítico: la verdadera reseña o la buena novela el buen drama, le son ajenos. La clase intelectual se aleja de las masas y éstas la ignoran o la ridiculizan.

En este periodo, las editoriales y las salas de exposiciones aumentan sus acervos. Los objetos artísticos, el libro, la pintura, la escultura, como nunca, son objeto de exhibición y de mercado. La educación y el alfabetismo hacen lo suyo y aumenta en México el número de lectores o de consumidores de arte. No obstante, la inmensa mayoría de la población es ajena al trabajo de los intelectuales y entre ellos escasean los puestos diplomáticos<sup>17</sup> y las aulas universitarias, el espacio reducido de una revista especializada o una beca del Estado, son sus recursos de vida. La clase intelectual se aleja del poder político del que había estado cerca en los tiempos del Ateneo de la Juventud, de la novelística revolucionaria o de la revista *Los Contemporáneos*. La política y la intelectualidad son ajenas y distantes desde el inicio de la década de los sesenta. No obstante, muchos de los intelectuales desempeñan cargos culturales. La UNAM, la Casa del Lago, el Instituto Nacional de Bellas Artes, acogen en los años sesenta a gran parte de una nueva intelectualidad formada en las universidades. García Ponce, como miembro de esta intelectualidad, colabora en las actividades de la Casa del lago y es Jefe de Redacción de la *Revista de la Universidad de México*.

---

<sup>17</sup> Desde el siglo XIX, en la historia de la diplomacia mexicana ha habido muchos escritores como Altamirano, Guillermo Prieto, Alfonso Reyes, Amado Nervo, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Octavio Paz.



## 2. Los hechos de la cultura, el arte y la literatura

Los fenómenos de la cultura en México, en su acepción artística e ideológica, no se sustrae a los fenómenos de la economía, de la política y de los hechos sociales. Un fenómeno cultural de la década, quizás el más significativo, es el tránsito de lo nacional a lo universal, es decir, el paso de las manifestaciones y preocupaciones por el pasado histórico y por la conciencia de lo nacional a los preocupaciones metafísicas y a la visión de la cultura de lo exterior. El gran proyecto cultural surgido de la reflexión de la historia social, cede su lugar a un nuevo programa: la búsqueda de una nueva conciencia individual situada en el ámbito de contemporaneidad y universalidad.

La Guerra Fría produce en el México “desarrollista” de medio siglo reacciones inesperadas en la vida social y política como son el control de la migración mexicana hacia los Estados Unidos; la aparición de algunas tendencias anticomunistas en los grupos políticos e intelectuales del país; la debilidad cada vez más creciente del antiguo nacionalismo cultural; la aceptación del nuevo modelo de desarrollo económico empresarial; las predisposición gobiernista en algunos sectores de la clase intelectual<sup>18</sup> que exalta el poder del Estado, se vincula con los sectores de la nueva burguesía política y fortalece la cultura oficial.

A lo largo de la década se pierde la credibilidad en la regeneración social de la Revolución Mexicana en los ámbitos de la cultura y el arte. La Revolución deja de ser un fundamento cultural y se convierte en un asunto político, de tal forma que se extingue el nacionalismo cultural como proyecto. El fenómeno del muralismo, como propaganda oficial en escuelas y palacios de gobierno, es cuestionado<sup>19</sup> por los intelectuales por su

---

<sup>18</sup> El Estado mexicano de este periodo tuvo algunos defensores y detractores: José Revueltas se mantiene en el extremo de la disidencia; otros como Agustín Yáñez son miembros de la clase política en el poder.

<sup>19</sup> Una nueva promoción de artistas como Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Fernando García Ponce, Arnaldo Coen, critica el nacionalismo revolucionario del muralismo de David Alfaro Siqueiros. Estos artistas se obsesionan por el experimento y la ruptura y permiten que el arte mexicano transite de la figuración a la abstracción.

complacencia con el régimen y por su visión estereotipada del pasado mexicano. La *Revista Mexicana de Literatura*, entre 1955 y 1965, dirigida en la primera época por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, en la segunda por Tomás Segovia y Juan García Ponce, acepta la presencia de autores latinoamericanos como José Lezama Lima, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares y con su influencia se experimentan nuevas formas de novelación, a la vez que se cuestiona el tema del nacionalismo y del realismo social en la literatura y en el arte.<sup>20</sup> La misma revista, gracias a los ensayos de Octavio Paz y de José Luis Cuevas, reconoce la obra de artistas ajenos a la Escuela Mexicana de Pintura como Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Juan Soriano, Pedro Coronel, Gunther Gerszo y Leonora Carrington.

La nueva clase media, en la órbita del desarrollismo, se aleja de lo nacional y del realismo. Se produce un abandono de los prototipos de lo nacional: el charro, el folclore. Lo “mexicano” empieza a ser reemplazado, en la conciencia y el gusto de la población, por lo “moderno”. De una condición indígena de la mexicanidad, se transita a una concepción burguesa, más cerca de las formas de vida transmitidas por los modernos medios electrónicos donde la cultura de lo nacional corresponde a las formas, gustos y estilos de vida de la *way american life*. La mirada del mexicano se aleja de los propios mitos de la nacionalidad (la raza, las costumbres, el ámbito rural) y busca asemejarse a las formas de vida de las grandes urbes del exterior.

La década de los cincuentas en México significa una transformación radical de la cultura del pasado nacional por un prototipo de cultura ofrecida al mundo por los norteamericanos, en plena Guerra Fría. No obstante, el discurso político del partido en el gobierno, conserva, como estrategia de preservación, los emblemas de la cultura triunfalista de la Revolución.

---

<sup>20</sup> En la larga polémica que se produce entre los representantes de la Escuela Mexicana de Pintura y la Nueva Escuela, Rufino Tamayo afirma: “ El pintor revolucionario es el que en lo pictórico trata de encontrar nuevas formas de expresión y se da el caso en México, de que los pintores, como hombres, pueden ser de vanguardia; en lo pictórico, son simples conformistas académicos, porque encontraron una receta que les pareció eficaz y la usan hasta el infinito “. Citado por Carlos Monsiváis en “ Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, *Historia general de México*, p. 1490.

Las transformaciones no sólo se perciben en la vida cotidiana y doméstica de los habitantes del país, sino también en los productos culturales. El escritor y el artista asumen la condición estética del objeto como una realidad nueva que desean descifrar. La mirada del hombre se dirige no hacia el ser social sino hacia el hombre individual. La historia ocurre como un fondo y no como una preocupación, no como testimonio. En el arte plástico pierde consistencia la imagen y busca la expresión del símbolo, el experimento, el ensayo de la forma. La gran preocupación del artista es su capacidad de interrelación con el objeto del arte que crea .

En los años cuarentas<sup>21</sup> se publican, como novelas más significativas, *El luto humano* (1943) de José Revueltas, la última novela de clara perspectiva social, aunque con elementos narrativos espaciales y temporales superpuestos y con elementos simbólicos propios de la cultura mexicana; *Al filo del agua* Agustín Yáñez, novela que utiliza técnicas narrativas muy novedosas en la tradición novelesca mexicana: manejo simultáneo de diversos planos de la realidad, utilización de un lenguaje múltiple y variado; la utilización del monólogo interior y del fluir de la conciencia. La novela de Yáñez hace transitar el lenguaje de un realismo descriptivo a una búsqueda interior de la realidad mexicana.

En la década siguiente, se publican diversas novelas que expresan el nuevo sentido experimental, interiorizante y propositivo de la novela mexicana; el nuevo concepto de realidad que habrá de expresarse en las novelas subsiguientes y que muestra, además, la perspectiva universal de la novelística mexicana. En 1952 Juan José Arreola publica *Confabulario* donde el autor introduce un concepto imaginativo, simbólico o mental de realidad. Arreola continúa en México la tradición narrativa de autores europeos como Kafka o James Joyce. En 1953, Juan Rulfo publica *El llano en llamas* y en 1955 *Pedro Páramo*. En ambas obras, el autor conduce a la novela a una expresión metafísica donde aflora el ser mexicano universal o ancestral enfrentado a sus grandes dilemas: la vida, la muerte, el espacio terrestre. Recurre al lenguaje moderno y experimental de los narradores extranjeros que utilizan la superposición de planos, la desestructuración de los espacios y

---

<sup>21</sup> *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno aborda una temática social similar.

de los tiempos. La estructura simbólica y la incursión metafísica la convierten en una de las novelas más significativas de la historia de la literatura mexicana

En 1958, Carlos Fuentes publica *La región más transparente* donde ofrece una visión múltiple, mítica, de la moderna, pero a la vez ancestral, ciudad de México, mediante un lenguaje narrativo variado y sugerente. Fuentes sitúa la Revolución en un plano de desencanto y pesimismo. Dos novelas más se publican en el mismo año: *Polvo de arroz*, Sergio Galindo y *Balún Canán* de Rosario Castellanos. En la primera, el narrador experimenta con formas de interiorización psicológica; en la segunda, la autora explora el mundo mítico del sureste mexicano.

En 1962, Fuentes vuelve, mediante la técnica del monólogo interior, al análisis de la Revolución. Utiliza al personaje como símbolo de una historia que se traiciona y desencanta. Ese mismo año, Agustín Yáñez escribe una vez más, en *Las tierras flacas*, sobre el hombre y su pasado; sobre su antagonismo con el progreso. En 1963, Elena Garro publica *Los recuerdos del porvenir* donde ofrece, desde una perspectiva intimista y con un lenguaje narrativo de múltiples planos, su perspectiva de la Revolución. La realidad es vista siempre a través de la conciencia interior.

A finales de los cincuentas, se publican traducciones de Jean Paul-Sartre, de Albert Camus, de John Dos Passos, de William Faulkner. Adquiere importancia entre los intelectuales el Existencialismo, entonces en boga en Europa. El fenómeno se traduce entre los intelectuales no sólo en una actitud ideológica, sino en modos de comportamiento. El existencialista, además de vestir de manera peculiar, pantalón negro y suéter cuello de tortuga también negro,<sup>22</sup> muestra una actitud pesimista y deprimida ante los hechos de la vida. Se reúne, con otros miembros, en cafés “existencialistas”, donde lee poemas y escucha música de jazz. Además, sin encontrar mayor diferencia en las posturas ideológicas, también participa de las ideas del movimiento de los “beatniks”

---

<sup>22</sup> Sin ser “existencialista” en este periodo, Juan García Ponce tiene siempre una particular predilección por los suéteres negros: “ Yo todavía uso, cuando escribo, los pantalones de pana verde oscuro y un suéter negro regalados durante una de esas Nochebuenas “. *Personas, lugares y anexas*, p. 67.

norteamericanos. En *El Corno Emplumado*, el existencialista publica traducciones de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, y Gregory Corso.

En otras manifestaciones, José Luis Cuevas critica el muralismo mexicano y promueve, con Alberto Gironella, Vicente Rojo y Manuel Felguerez, amigos todos ellos de Juan García Ponce, la pintura figurativa y abstracta. A principios de los sesentas, después de la aparición de *Piedra de sol* de Octavio Paz, publicada en 1957, destacan, además, las primeras publicaciones de Jaime Sabines, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Tomás Segovia. Aparecen *Luz de aquí* de Tomás Segovia y *La espiga amotinada* de Oscar Oliva, Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Shelley y Jaime Labastida. Rubén Bonifaz Nuño publica en 1961 *Fuego de pobres*.

En la dramaturgia, un género al que acaba por renunciar Juan García Ponce, Emilio Carballido, después de *Rosalba y los llaveros*, presenta en escenario *Te juro Juana que tengo ganas*. Hugo Argüelles, por su parte, presenta *Los cuervos están de luto*. En 1962 dirige y actúa con Enrique Rocha la puesta en escena de *Bajo el bosque blanco* de Dylan Thomas. Juan Ibáñez escenifica *Divinas palabras* que lo lleva a triunfar en el Teatro de Nancy, en Francia. Ese mismo año, llega a México Alexandro Jodorowsky, discípulo de Marcel Marceau, quien pone en escena *Fando y Lis*. Jodorowsky, además, representa con éxito y con sorpresa para los espectadores capitalinos *La lección*, *Rinocerontes*, *Las sillas* y otras obras de Eugène Ionesco. Gurrola, por su parte, representa en La casa del Lago *La cantante calva* del mismo autor. Carlos Ancira estrena y representa por mucho tiempo *El diario de un loco*.

En el cine, se proyectan las películas francesas de Godard, Truffaut y Resnais; las italianas de Visconti, Fellini, Antonioni. El mejor cine mexicano está representado por Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Julio Bracho. El resto del cine, en general, opta por el comercio y no por la calidad. La película musical y juvenil caracteriza a esta época del cine en México.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> A mediados de los sesenta varios miembros de la Generación de Medio Siglo participan en la filmación de *Tajimara*; adaptación del cuento del mismo nombre, de García Ponce, dirigida por Juan José Gurrola.

La televisión reproduce o retransmite los programas de la televisión norteamericana y ocupa cada vez más el tiempo de las familias mexicanas. La industria de los medios masivos crece y se fortalece en este periodo. La clase media, su principal víctima, se aleja cada vez más de la “alta cultura” y ésta, se difunde en ámbitos restringidos: la revista especializada, la exposición pictórica, el museo, el recinto universitario.

En la promoción de la cultura, la UNAM y Bellas Artes, por medio de sus departamentos y de sus medios de difusión, como son salas de exposiciones y conciertos, revistas, ejercen en la capital cierto monopolio. En provincia, el panorama cultural, salvo algunas excepciones, es desolador. La cultura, en su acepción artística, se concentra en la capital; factor que obliga a la emigración del intelectual de provincia a la ciudad de México.<sup>24</sup> Ésta concentra, en los años sesentas principalmente, al núcleo más propositivo de pensadores y artistas del país. Los centros culturales, las editoriales, las imprentas, las revistas, las aulas y teatros universitarios, son los espacios de encuentro.

La literatura de los sesenta se difunde mayormente gracias a la aparición, en 1962, de la Editorial Era. La editorial publica la traducción de *Bajo el volcán* de Malcom Lowry y edita a Gabriel García Márquez, a Carlos Fuentes, a Fernando Benítez. Previamente, en los años cincuentas, en su empeño por difundir la literatura mexicana, el Fondo de Cultura Económica edita la colección Letras Mexicanas. A finales de los cincuentas, la Universidad Veracruzana publica a numerosos jóvenes en la colección Ficción. En 1963, Joaquín Díez-Canedo, al dejar la gerencia del Fondo de Cultura Económica, inaugura la Editorial Joaquín Mortiz y, en sus primeras ediciones, publica a Gunther Grass, Agustín Yáñez, Elena Garro y Juan José Arreola quien, además, reemplaza a Ramón Xirau en la conducción del Centro Mexicano de Escritores y con Juan Rulfo coordina las sesiones de los becarios. Arreola, a diferencia del excluyente grupo de *La Cultura en México*, recibe en su taller literario de la colonia Cuauhtémoc a jóvenes escritores como José Carlos Becerra, Elsa Cross, Alejandro Aura, Gerardo de la Torre, René Avilés Fábila, Jorge Arturo Ojeda. El grupo publica la

---

<sup>24</sup> En su mayoría, los miembros del grupo de la Generación de Medio Siglo, provienen de la provincia, principalmente de los estados del sur, como se verá más adelante. No obstante, las razones y causas de la migración a la capital son distintas.

revista *Mester* y *La tumba*, la primera novela de José Agustín que inaugura la tendencia novelesca denominada de “la Onda” donde el lenguaje y las acciones juveniles constituyen una novedad en la novela mexicana. La tendencia expresa, además, con muchas variantes, el estado de rebeldía y de ruptura de los jóvenes burgueses de la época.

A media década, el fenómeno narrativo de la nueva novela latinoamericana es conocido y difundido en México. A partir de 1960 se conocen en el mundo las obras que los autores latinoamericanos habían publicado desde los años cuarentas. Ese mismo año se traduce *La región más transparente* de Carlos Fuentes y en 1961 Jorge Luis Borges obtiene el Premio Internacional de Literatura que otorgan editores de diversos países. En 1962 se difunde *La muerte de Artemio Cruz* que se da a conocer en diversos países. En 1962 Mario Vargas Llosa obtiene el Premio Biblioteca Breve y el Premio de la Crítica en 1963 con *La ciudad y los perros*. La edición de la novela premiada coincide con la publicación de *Rayuela* de Julio Cortázar. Poco después aparecen *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante; *Paradiso* de José Lezama Lima y *Cien años de soledad* Gabriel García Márquez. Sus simpatías iniciales por la Revolución Cubana<sup>25</sup> contribuyeron a que existiese una fuerte conciencia social entre los lectores e intelectuales de los países latinoamericanos.

En el ámbito literario de México se producen altercados que muestran el clima controversial de los grupos. La obtención del Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral de Barcelona por Vicente Leñero con *Los albañiles* causa indignación entre los intelectuales del *Establishment*. Afirman que el Premio ha perdido seriedad y acusan a Leñero de escritor de telenovelas<sup>26</sup> y de ser católico practicante. José Agustín reconoce en la obra de Leñero “[...] un libro muy importante en México [...] lograba cubrir las cuestiones sociales a través de una forma artística complejísima que indicaba cuán profundamente el autor había asimilado los experimentos literarios del *nouveau roman* francés y sus prohombres Robbe-Grillet, Claude Simon [...]”. Otro autor “ninguneado” por el *Establishment* es José Revueltas. Al publicar éste *Los errores*, novela que muestra el

---

<sup>25</sup> La expulsión de la isla de Guillermo Cabrera Infante por el gobierno de Fidel Castro hace que algunos, como Mario Vargas Llosa, modifiquen sus preferencias por la Revolución.

<sup>26</sup> En 1962, Inés Arredondo, Guadalupe Dueñas, Hugo Argüelles y Miguel Sabido, escriben el guión de la telenovela *Las momias de Guanajuato*, dirigida por Ernesto Alonso. En 1974, Vicente Leñero escribe el guión de *El manantial del milagro*, dirigida por Julio Castillo.

submundo de comunistas, prostitutas, enanos, ladrones. José Agustín observa en el grupo que controla directa o indirectamente el suplemento de *Siempre*, la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad*, la *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del viento*, *Diálogos*, Radio UNAM, La Casa del Lago, un grupo que “[...] llevaba consigo la semilla del autoritarismo intelectual [...]”.<sup>27</sup> El mismo José Agustín, a propósito de las actitudes del grupo, cita palabras que les dirige Daniel Cosío Villegas: “¿No podría yo pedirles un poco de modestia, o si se quiere, de templanza? Hace poco tiempo que ustedes creen que son los depositarios de la cultura mexicana, y que sólo ustedes pueden hablar en nombre de ella“. Para 1964, afirma José Agustín, “[...] ya se le conocía como “la mafia” porque a ellos mismos les gustaba el termino y jugaban con él con un ingenio que no lograba rebasar el cinismo [...]”.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> *Tragicomedia Mexicana I*, p. 219.

<sup>28</sup> *Idem*.



## II LOS AÑOS DE LA CRISIS: 1970 – 2000

### I. Los rasgos de la crisis

La llegada a la Presidencia de México de Luis Echeverría en 1970 podría significar, por los profundos y duraderos problemas que genera su llegada y por el Movimiento Estudiantil del 68 y sus hechos subsecuentes con que concluye el mandato de Gustavo Díaz Ordaz, el inicio de un México contemporáneo distinto del anterior. El país se habituará en los años posteriores a vivir con periodicidad las violentas crisis económicas y los cambios políticos que se derivan de ellas. García Ponce vive el final del llamado “periodo estabilizador” o “periodo desarrollista” y el inicio, y su posterior permanencia, del periodo de las crisis. García Ponce, mientras el país se acerca a la gran debacle económica de 1976, es becario de la Fundación Guggenheim ( 1971-1972); miembro de redacción de la revista *Plural* ( 1973-1976 ) y, en 1976, miembro del Consejo de Redacción de la revista *Vuelta* que ha sido fundada después de que el Presidente provocara la salida de los periodistas y colaboradores más destacados del periódico *Excélsior*. García Ponce, previamente, en 1972, recibe el Premio Xavier Villaurrutia.

El presidente Echeverría se propone introducir cambios radicales en el país. Hace suyos los ideales de Lázaro Cárdenas y propone una vuelta a los orígenes nacionalistas, agrícolas y populares de la Revolución. Más aún, hace suyos los ideales de los intelectuales de izquierda formados en el marxismo francés y en las luchas políticas de finales de los sesenta. Para lograr sus propósitos, niega las prácticas políticas del “desarrollo estabilizador”. Su ejercicio político pretende resolver la otra cara del llamado “milagro mexicano”: el abandono del campo y la mala distribución del ingreso económico. Para ello aplica los métodos recomendados por la CEPAL (Comisión Económica para la América Latina). Como muchos economistas y sociólogos recomiendan en ese momento, Echeverría

pretende aplicar la teoría marxista a la realidad latinoamericana. Estas pretensiones o actitudes coinciden con el experimento marxista que Salvador Allende realiza en Chile y con el que el gobierno de México manifiesta tener afinidades.

No obstante, hay que observar en la política “populista” de Echeverría una actitud contraria: la Revolución, sus ideales y su significación histórica son mero pretexto para preservar el sistema político y para neutralizar los impulsos democráticos de los sectores que habían propiciado el movimiento del 68. Su denominada “apertura democrática” es un ardid político que impide cualquier pretensión de cambio. La crisis de final del sexenio revelará la falsedad de los principios y acciones sociales y económicas en que se sustenta la política de su gobierno.

Una de las primeras acciones del Luis Echeverría es incorporar a la administración a los sectores intelectuales y universitarios. Horacio Flores de la Peña, Porfirio Muñoz Ledo, Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero forman parte del gabinete o de las empresas u organismos del sector público. Ricardo Garibay es asesor del Presidente; Pablo González Casanova, autor de *La democracia en México*, sucede a Barros Sierra en la rectoría del la UNAM ; Carlos Fuentes, además de defensor del régimen, acepta en 1975 la embajada de México en París.

Muchos jóvenes que participaron en el Movimiento Estudiantil del 68, reticentes a las “bondadosas” políticas del régimen, optan por la guerrilla urbana y secuestran y asesinan empresarios y políticos en Monterrey, Guadalajara, México. Algunos forman parte de la “Liga 23 de septiembre” y de otras asociaciones armadas, campesinas y urbanas, que son perseguidas de 1970 a 1976. Este periodo de represión militar y política coincide con la denominada “guerra sucia” que viven otros países de América Latina. No obstante, a aquellos que prefieren la vida pacífica, el gobierno les ofrece empleo y puestos en el régimen; se trata de una amnistía política. El 78 % del gabinete lo integran egresados de la UNAM.<sup>29</sup> A las universidades, institutos técnicos y centros de investigación , a los que se incorporan muchos de los jóvenes del 68, el gobierno les aumenta los subsidios. Muchos

---

<sup>29</sup> Enrique Krauze , *La presidencia imperial* , p. 406.

líderes prefieren la vida política e integran los grupos que darán forma a las posteriores organizaciones de izquierda.

Los fenómenos de la cultura no son ajenos al afán conciliador del Presidente. Krauze<sup>30</sup> refiere cómo algunos intelectuales se convirtieron en defensores del gobierno: “Había que estar con él. <<Echeverría o fascismo>> exclamaba el gran editor Fernando Benítez. Según Fuentes, no apoyar a Echeverría equivalía a cometer <<crimen histórico>>”.<sup>31</sup> Gabriel Zaid, en respuesta a las palabras de Fuentes, escribe un artículo para *La Cultura en México* de la revista *Siempre* que su director general se niega a publicar. Zaid deja de publicar en la revista y concentra su actividad en la revista *Plural* del periódico *Excélsior* que acaba de fundar Octavio Paz. El periódico, durante el gobierno de Echeverría, ejerce, como nunca, la libertad de prensa y es en *Plural* donde Paz y un grupo de escritores, entre ellos García Ponce, expresan su negación del régimen.

El jueves 10 de junio de 1971 un grupo de provocadores conocidos como los Halcones arremete contra un grupo de estudiantes cerca de la Escuela Normal de Maestros. No se sabe cuántos mueren en aquel jueves de Corpus, pero la intervención del Presidente en los hechos, al igual que en la del 2 de octubre de 1968, nunca se aclara. Echeverría promete al día siguiente una investigación que nunca se realiza. Algunos intelectuales como Gabriel Zaid dudan de la inocencia del gobierno y publican en *Plural* una carta en la que dan a Echeverría un plazo para hacer pública la investigación. Este grupo de intelectuales increpa, a partir de los hechos nunca aclarados, al propio presidente. García Ponce escribe un breve artículo de política donde expresa su posición sobre los acontecimientos.<sup>32</sup>

A partir de 1973, son frecuentes los viajes de Echeverría al exterior con la intención de gestionar la apertura comercial. En política exterior, interviene directamente en el conflicto entre árabes e israelíes; intenta encabezar a los países del tercer mundo; elabora una Carta de los Deberes y Derechos Económicos de los Estados; declara sus aspiraciones al Premio Nóbel de la Paz y al cargo de Secretario General de las Naciones Unidas. No logra ninguno

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> Vid. *supra*, p.14.

de sus propósitos y, en cambio, aumenta considerablemente la deuda del país. La política del Presidente consiste, desde entonces, en gastar los fondos nacionales para invertir. En la primavera de 1973, el secretario de Hacienda, Hugo Margáin, declara que la deuda externa y la deuda interna han llegado al límite.<sup>33</sup> El secretario es sustituido por José López Portillo y las finanzas son administradas de manera más directa y arbitraria desde la presidencia.

El distanciamiento del presidente con los empresarios, debido a su política neorrevolucionaria, hace que éstos se organicen en una nueva agrupación denominada Consejo Coordinador Empresarial. Los empresarios alientan, desde el inicio del sexenio, la exportación de capitales, la suspensión y aplazamiento de inversiones, la subida de los artículos de consumo. Echeverría dispone de manera arbitraria de los recursos financieros públicos para planear y crear complejos turísticos, industrias ejidales, escuelas e institutos de capacitación, a cargo del fideicomiso de Bahía de Banderas y de la deuda externa. Muchos recursos se invierten de manera improductiva y el resto se “esfuma” por la vía de la corrupción.

A mediados de 1976, es evidente el fracaso de la política “populista” del Presidente: el peso se devalúa 100%, la deuda externa se triplica; y el salario real cae a la mitad. No obstante, parece real el surgimiento de una vida pública más democrática, pero acciones del presidente como el golpe contra la dirección del periódico *Excélsior* muestran lo contrario. Al ser desalojado Julio Sherer, director del periódico, gran parte de los colaboradores y la plana completa de la revista *Plural*, en solidaridad, abandonan el edificio y la revista. En noviembre de 1976, Julio Sherer funda la revista *Proceso*, de análisis político. Paz y su grupo fundan *Vuelta*. Ambas representan, en la historia del análisis político y de la difusión de la cultura en México, las principales fuentes hemerográficas de los últimos 25 años del siglo XX.

El golpe a *Excélsior* muestra el verdadero rostro del gobierno de la “apertura democrática” de Echeverría: su sentido autocrático; su incapacidad para aceptar y lograr una verdadera apertura política; su notable fracaso en la administración de las finanzas del

---

<sup>33</sup> Referido por Enrique Krauze, *op.cit.*, nota, 29, p. 413.

país; su actitud alevosa e hipócrita ante la clase liberal mexicana. Su ansiado acercamiento con esta clase culmina en lo contrario: en el alejamiento de la intelectualidad de cualquier proyecto político nacional. La generación de Medio Siglo encuentra en ese alejamiento una coyuntura propia para continuar libremente con el desarrollo de todo su programa estético.

A finales de 1976, toma posesión de la presidencia de México José López Portillo, Secretario de Hacienda y Crédito Público en los años finales del sexenio de Echeverría y asume el poder en condiciones difíciles y tensas para el país. En su discurso de toma de posesión llama a la conciliación nacional y pide perdón a los marginados para quienes crea después COPLAMAR (Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados).

López Portillo reorganiza la administración pública federal mediante una ley que crea nuevas secretarías de Estado y sustituye o reorganiza las existentes. Algunos órganos de promoción de la cultura quedan en manos de su esposa Carmen Romano y de su hermana Margarita. Ambas cuentan con numerosos presupuestos y con poderes ilimitados para la administración. Al frente de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía queda la segunda cuya gestión es caótica y extremadamente onerosa.

En 1978 se descubren los restos del Templo Mayor de Tenochtitlan en la ciudad de México. Su rescate para fines turísticos supone la demolición de una de las zonas más antiguas del centro histórico. Un ambicioso plan de ejes viales transforma la imagen de la ciudad de México. Como parte de las mismas reformas urbanas, se construye una nueva central de abastos alimenticios que sustituye a la vieja central de la zona de la Merced.

En el ámbito laboral, concluye el conflicto de los electricistas en el primer año de su gestión, mediante la cooptación de líderes menores y la represalia de la Tendencia Democrática dirigida por Rafael Galván. La huelga de telefonistas concluye con la requisa de la empresa.

En el ámbito político, el presidente informa sobre la desaparición de presos y promueve, además, una ley de amnistía que beneficia a los que están en las cárceles; realiza una reforma que culmina en la Ley federal de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales con la que se reconoce rango jurídico a varios partidos: el Partido Socialista de los Trabajadores, el Partido Demócrata Mexicano y el Partido Comunista Mexicano; partidos de diferentes tendencias ideológicas cuyas organizaciones habían sido perseguidas en el pasado. La misma ley permite la existencia en las cámaras, por el mecanismo de la votación proporcional, de todas las representaciones.

En política exterior, el gobierno de López Portillo mantiene a salvo el derecho de asilo a favor de chilenos, uruguayos, argentinos y de guatemaltecos que escapan a la represión de las dictaduras en su países. En 1977 cancela las relaciones diplomáticas con el gobierno republicano español y las establece con los gobiernos de la monarquía y la democracia españolas; reivindica la soberanía panameña sobre la zona del Canal.

El presidente, para hacer frente a la recesión, convoca a una Alianza para la Producción. La base de la administración económica es la explotación y exportación de hidrocarburos que alcanzan altos precios. Se descubren grandes yacimientos petroleros en Chiapas, Tabasco, Campeche. El petróleo se convierte para el país en la principal fuente de divisas y en respaldo de los créditos de la banca internacional. No obstante, al convertirse la industria del petróleo en el rubro más importante para el gobierno se descuidan otros sectores productivos que se serán la causa del desastre financiero del país al término del sexenio.

Otros factores, como el aumento de circulante que produce presiones inflacionarias, ocasionan bruscas devaluaciones del peso. La caída de los precios internacionales del petróleo y otros factores se conjugan para hacer estallar la más grande y profunda crisis económica de la historia contemporánea de México. Además, las divisas obtenidas son saqueadas por funcionarios corruptos o se gastan, sin control y sin una adecuada prevención de posibles caídas de los precios del petróleo, en alimentos, insumos, maquinaria industrial. A lo anterior, se agrega la fuga de capitales que es similar al monto de la deuda externa. Con las arcas vacías, el primero de septiembre de 1982 se nacionalizan los bancos privados

del país; se establece el control de cambios y se suspende por tres meses el pago de la deuda.

Las primeras medidas políticas del presidente Miguel de la Madrid Hurtado, cuyo mandato inicia en 1982 y termina en 1988, tienen como propósito afrontar, de manera emergente, las serias dificultades económicas heredadas del periodo presidencial anterior: una inflación del 100 %, un déficit sin precedentes; ausencia total de ahorro para el financiamiento de inversiones; rezago en tarifas y precios públicos; crecimiento cero; ingreso de divisas paralizado; deuda externa, pública y privada, en proporciones desmesuradas; recaudación fiscal caótica y debilitada; crédito e inversión externa reducidos drásticamente. Con estas circunstancias, la planta productiva y el empleo se ven seriamente amenazados; el desempleo abierto es el más alto de los últimos años; los sectores marginados tienen serios problemas para satisfacer necesidades de subsistencia. Además, la crisis interna de México se sitúa en un contexto de crisis mundial: desconfianza entre los países para la inversión; recesión permanente; guerras comerciales; proteccionismo desigual; altas tasas de interés para los préstamos de los bancos mundiales; desplome en los precios de las materias primas; alza generalizada en los productos industriales. Como medidas inmediatas, el presidente renegocia la deuda externa y aplica un riguroso plan de austeridad en el gasto y de lucha contra la corrupción en los cargos públicos.

Para De la Madrid, la base de su gobierno es la atención y restauración de la economía. Para ello, presenta dos programas: el Programa Inmediato de Reordenación Económica (PIRE) y el Plan Nacional de Desarrollo (PND). Como estrategia política, el presidente restaura la confianza de los inversionistas; inicia la venta de empresas estatales a la iniciativa privada. Hacia 1984, la economía del país parece hallarse bajo control. El déficit de las finanzas públicas se reduce de 7.6 % a 3.6 % ; crecen la producción y el empleo; se reduce la inflación, que había sido del 100 % en 1982, a 63% en 1985. No obstante, aumenta el desempleo en el sector estatal y se disminuye el gasto social. El gobierno pide sacrificios a la población para resolver la crisis de la economía.

Además del impacto social y emocional que significa el terremoto de 1985, en la economía de ese año y del siguiente, a pesar de las medidas de control y ajuste del gobierno, la inflación comienza a crecer de nuevo debido al relajamiento de las políticas contraccionistas y restrictivas y al inicio de la caída de los precios del petróleo. Además, la crisis de 1985-1986 es resultado de la radicalización de las medidas y a la transformación estructural de la economía del país, según la Carta de Intención firmada con el Fondo Monetario Internacional en 1986, mediante la diversificación de las exportaciones, la reconversión industrial, el aumento de la producción agrícola, pesquera y minera. En la misma Carta, el gobierno se compromete a reducir el déficit público, a flexibilizar las tasas de interés y a aplicar una política de apertura comercial. Estas acciones significan el abandono de las políticas proteccionistas del pasado y, por tanto, el abandono de las políticas del privilegio de los grupos y sectores paraestatales y la adopción, a pesar de la negativa de las Cámaras, de una libre apertura comercial.

La economía, a pesar de los cambios estructurales, del crecimiento de las reservas del Banco de México y del aumento de las inversiones, sigue mostrando en 1986, con el aumento de la inflación, signos alarmantes. Para combatirla, el gobierno establece un pacto con los diversos sectores de la producción. Con el Pacto de Solidaridad Económica de 1987, y los que se firman después, los obreros moderan sus demandas laborales, los campesinos aceptan los precios de sus productos y los empresarios mantienen los precios de sus manufacturas. Con este mecanismo, la inflación se contiene y se reduce en un 50 % en 1988.

El balance general del gobierno de Miguel De la Madrid no es, en modo alguno, optimista. El control de la crisis económica se logra en detrimento del nivel de vida de la mayoría de los mexicanos al disminuir el Estado el gasto público en alimentación, salud, educación, y vivienda. El propósito del presidente de 1982 de construir una sociedad igualitaria no se logra. Se produce, en cambio, una transformación radical de la política económica del Estado que produce, a su vez, una agudización extrema de las desigualdades sociales y económicas.



Al tomar posesión de la presidencia de México a finales de 1988, Carlos Salinas de Gortari se compromete a hacer más transparente la vida política del país, a legitimar los procesos electorales, a fortalecer el sistema de partidos y a aplicar un ambicioso y riguroso plan de reformas para resolver el deterioro de la economía. Estos compromisos contenidos desde un principio en sus discursos políticos, lo alejan de los viejos sectores tradicionales de su partido, el Partido Revolucionario Institucional. En el transcurso de su mandato, el propio Salinas de Gortari debilitará la estructura interna del partido que, posteriormente, debido, entre otros factores, a su descrédito y a su descomposición interna, perderá las elecciones del año 2000.

Bajo la administración de Salinas de Gortari, se realizan las grandes transformaciones estructurales que el presidente considera necesarias para conformar el México del nuevo siglo: las privatizaciones, la reforma del artículo 27 de la Constitución y los acuerdos internacionales de comercio.

Las privatizaciones, comenzadas en 1982, afectan las grandes empresas del Estado. Se entrega al capital privado, la telefonía (Teléfonos de México), las comunicaciones viales, las aerolíneas, el sector químico, el siderúrgico (Altos Hornos de México), los seguros, las cadenas hoteleras, los medios de radiodifusión y la banca. Al final del sexenio, el 90 % de las empresas del país están en manos de la iniciativa privada. Petróleos Mexicanos sigue siendo la excepción, aunque algunos de sus sectores son abiertos al sector privado. Las ganancias por concepto de venta de paraestatales se revertirían en beneficios para la sociedad. Sólo en 1991, por concepto de ventas, el Estado recauda 10, 700 millones de dólares.

En 1992, el gobierno logra, al modificar el régimen minifundista del ejido, principal conquista social de la Revolución, la modificación del 127 constitucional. Con la enmienda, el gobierno pregona la mecanización y capitalización del agro mexicano. En la realidad, concluye el reparto de terrenos agrarios por parte del Estado y se posibilita la comercialización legal de los terrenos ejidales.

La tercera transformación estructural, bajo un nuevo concepto de crecimiento económico, orienta la producción hacia el exterior en detrimento de la industrialización interna. El gobierno proclama una liberación comercial que, a gran escala y sin obstáculos arancelarios, permitiría el desarrollo económico del país. Para ello, logra con Estados Unidos y Canadá, la firma del Tratado de Libre Comercio. En opinión del presidente, México tendría libre acceso a un mercado de 290 millones de personas y relanzaría las exportaciones, además de la captura de fuertes inversiones de los socios del norte en el sector de las maquiladoras. El país se vería beneficiado con la creación de innumerables fuentes de trabajo. El gobierno firma, además, tratados similares con países centroamericanos y sudamericanos.

En los primeros años de la administración de Salinas de Gortari las medidas económicas hacen que crezca el Producto Interno Bruto; que la inflación desciende hasta 7.1% en 1994; que crezca la inversión y la economía se estabilice. Al acercarse el nuevo proceso electoral, en 1993, el partido político en el poder designa a Luis Donaldo Colosio como candidato a la presidencia en las elecciones de 1994. El presidente, en su afán reeleccionista y ante la certeza del triunfo de Colosio, confía en la continuidad de su poder político y en su retorno a la presidencia en el año 2000.

Dos hechos de 1994 modifican radicalmente el destino político y económico del país: el levantamiento militar de un grupo de indígenas en el Estado de Chiapas, el primero de enero y el asesinato, el 23 de marzo, de Luis Donaldo Colosio. Ambos hechos, y el posterior asesinato del cuñado del presidente, Francisco Ruiz Massieu, muestran la corrupción y la ambición que rigen la política del país y muestran, además, con la severa crisis de final de año, la verdad de miseria y la mentira de la economía.

Los hechos sangrientos de 1994 y la evidente crisis política del Partido Revolucionario Institucional, además de la crisis política del régimen presidencial, crean un clima de inestabilidad e incertidumbre social que conducen al país, después de la toma de posesión del candidato emergente del propio Partido Revolucionario que triunfa en las elecciones federales del mismo año, a la gran crisis económica de diciembre de 1994.

La crisis es provocada por la salida masiva de capitales especulativos, alrededor de 24 000 millones de dólares, iniciado tras el asesinato de Colosio. El peso en flotación pierde a final de año el 60 % de su valor. El sistema financiero del país está al borde de la quiebra.

El gobierno de Ernesto Zedillo Ponce de León afronta la crisis con un préstamo de 51 000 millones de dólares del Fondo Monetario Internacional que recibe a cambio de un drástico plan de austeridad consistente en el alza de impuestos, de tarifas de servicios públicos y en la contención de los salarios por debajo de los nuevos precios. Además, el gobierno de Washington le impone al Estado mexicano el depósito, en un banco norteamericano, de 7 000 millones de dólares provenientes de la venta del petróleo como garantía de pago. A finales de 1995, a pesar de las acciones realizadas por el gobierno para contener la crisis, la tasa de inflación es de 52 %.

En el mismo periodo, la restauración del sistema financiero conduce a la cancelación o subcontratación de millones de plazas de trabajo, a la pérdida del poder adquisitivo de la población y al aumento considerable de las rentas. El 40 % de la población de halla por debajo del umbral de la pobreza.

En 1996, controlada la crisis económica, el presidente inicia una de las tareas más significativas de su gobierno: la democratización del Estado y la sociedad. El gobierno asegura con la reforma de 19 artículos de la Constitución, la transparencia en las elecciones y la imparcialidad del Instituto Federal Electoral, responsable de realizarlas. Las elecciones transparentes de 1997 muestran la eficacia de las reformas al obtener los partidos de oposición las gubernaturas de Querétaro, Nuevo León y Distrito Federal. Además, el Partido Revolucionario Institucional pierde la mayoría absoluta de la Cámara de Diputados. El Partido Acción Nacional y el Partido de la Revolución Democrática se convierten en las otras dos fuerzas políticas importantes del país.

La delicada situación política de algunos Estados, obliga al presidente a intervenir y forzar la dimisión de los gobernadores de Nuevo León y Guerrero por corrupción y por

ocultar la intervención policial en el asesinato de campesinos. No obstante, la acción del presidente es casi nula, a pesar de las comisiones formadas para la pacificación y a pesar de los acuerdos firmados en febrero de 1996 entre los representantes del gobierno y de las comunidades indígenas, como fueron los Acuerdos de San Andrés Larráinzar sobre Derechos y Cultura Indígenas.

La política exterior Zedillo se caracteriza por la firma de tratados de cooperación económica con los países sudamericanos; por la eficacia de la puesta en práctica del Tratado de Libre Comercio de América del Norte; por la promoción de una política de respeto a la soberanía entre los Estados. En 1998, México se convierte, después de Canadá, en el segundo socio comercial de Estados Unidos. No obstante, la política de cooperación comercial entre ambos países se ve opacada por la falta de soluciones y acuerdos para frenar el narcotráfico y la migración de indocumentados. En el mismo ámbito de cooperación internacional, se sitúan los acuerdos firmados en marzo de 2000, en la etapa final del sexenio, con la Unión Europea. Los beneficios arancelarios y de comercialización de estos acuerdos se esperan para la década siguiente.

Al final del sexenio, en septiembre de 2000, el descuido y la falta de soluciones a las demandas sociales y de la población indígena, contrastan con los beneficios económicos: un crecimiento del Producto Interno Bruto del 7 %, una inflación del 9.5 %, la estabilización del peso, el aumento de las reservas monetarias del Banco de México, el aumento de las exportaciones petroleras, una crecimiento anualizado de la economía del 3.4 %; la representación del comercio exterior del 42 % del Producto Interno Bruto cuyo porcentaje había sido de 12 % en 1994. Sin embargo, al final, el gobierno de Zedillo se ve empañado, pese a una popularidad del 60 %, con operaciones financieras irregulares como el rescate de la quiebra del Fondo Bancario de Protección al Ahorro (FOBAPROA); como el presunto flujo de dinero de Petróleos Mexicanos a la campaña del candidato del Partido Revolucionario Institucional a la presidencia del país.

Las reformas políticas de Zedillo permiten, en las elecciones del año 2000, una mayor confianza en los electores quienes, ante décadas de corrupción política y largos y

recurrentes periodos de crisis y deficientes manejos de la economía del país, eligen para presidente al candidato del conservador Partido Acción Nacional: Vicente Fox.

Juan García Ponce, en la fase final de su vida enfermedad y de su vida, cuando la esclerosis múltiple le impide hablar y mover cuerpo, aún vivirá tres años del gobierno de Vicente Fox. Es probable que su estado de salud le impida si no vivir, al menos reflexionar, sobre la política neoliberal y de privilegio a la empresa del presidente. Durante su gobierno, los mismos criterios de las teorías de la administración empresarial se utilizan para administrar la vida política y la vida social del país. Los viejos criterios sociales, emanados del liberalismo contenido en la constitución diseñada y promulgada bajo el espíritu social de la Revolución y que formaron parte de los planes y de la demagogia política del Partido Revolucionario Institucional, cuyos gobiernos presidenciales vive casi en su totalidad García Ponce, no forman parte del gobierno de Vicente Fox. El autor, al morir en diciembre de 2003, no vive más para constatarlo.

## **2. La cultura y la literatura recientes**

Si se considera que los 38 años transcurridos desde el movimiento estudiantil de 1968 o los 36 desde la llegada a la presidencia de Luis Echeverría al año 2006, apenas permiten establecer un esbozo de la cultura y la literatura mexicanas de ese periodo reciente que podría mostrar, en el ámbito de la cultura, una renuncia significativa a las tendencias historicistas y nacionalistas en las artes plásticas y en las letras y una apreciación mayor del arte vanguardista de los artistas mexicanos; una participación mayor del Estado en asuntos culturales por medio de becas y estímulos a los creadores; la apertura de nuevos centros de difusión de las artes; el surgimiento de un prototipo de intelectual más cosmopolita, versado en las tendencias ideológicas y artísticas del exterior; la conformación, en torno a las universidades, de una nueva elite intelectual más participativa

en los asuntos y problemas de la sociedad mexicana, así como la aparición de núcleos cerrados de intelectuales renuentes a compartir sus expresiones artísticas con otros grupos; una tendencia cada vez mayor a la comercialización de toda expresión del arte y a la edición cuantiosa de obras literarias clásicas mexicanas. A pesar de la fortaleza que evidencian todos los fenómenos del arte y la cultura, el sistema educativo no logra superar el rezago en la educación y en analfabetismo se mantiene en niveles muy altos.

En la literatura, a pesar del apoyo del Estado a la industria editorial y a pesar de la edición masiva de autores mexicanos, el libro tiende a encarecerse a la par de otros productos de mercado y se convierte, por su alto costo, en un objeto privativo de unos cuantos. No obstante, se publican diversas obras literarias que muestran no sólo las nuevas tendencias experimentales, sino una nueva visión de mundo más libre y veces más transgresora de los cánones morales de su tiempo.

La literatura surgida en México en los últimos treinta años registra notorias influencias del exterior, particularmente de las novelísticas españolas y francesas: significativa tendencia hacia la novela de aventuras; actitud reflexiva sobre el pasado histórico del país y sobre las grandes culturas de occidente; una mayor “dislocación” de la estructura del relato; variedad temática y de estilos; tendencia a dotar a las novelas de una mayor densidad intelectual; dependencia cada vez mayor del libro literario a los criterios mercadotécnicos de las editoriales; búsqueda reiterativa de la conciencia individual del sujeto; particular tendencia a la simbolización en la novela como *Farebeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo, *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso, *Los nombres del aire* (1987) de Alberto Ruy Sánchez donde el sacrificio del cuerpo, el lenguaje y el jardín son representaciones simbólicas. En la generalidad de las novelas de Juan García Ponce el cuerpo se convierte en un símbolo recurrente.

El Movimiento Estudiantil de 1968 se convierte para el novela mexicana de los setentas en un tema de análisis y reflexión sobre la historia y los fenómenos sociales del país. *Los días y los años* (1971), *Al cielo por asalto* (1979) de Agustín ramos, *Muertes de Aurora* (1980) de Gerardo de la Torre y *¿Por qué no dijiste todo?* (1980) de Salvador

Castañeda son novelas de experimento, pesimismo, tortura y negación que renuncian a la memoria colectiva.

Otras novelas del periodo reflexionan, desde un particular intelectualismo, sobre el peso de la historia política en la sociedad mexicana: *La difícil costumbre de estar lejos* (1984) de José María Pérez Gay, *Morir en el golfo* (1985) y, en un tono documental hiperrealista, *Asesinato* (1985) de Vicente Leñero.

La tragedia histórica observada desde el interior del héroe es tema fundamental de *Noticias del Imperio* (1987), quizá la novela más innovadora de los últimos tiempos en México, de Fernando del Paso, por su tendencia a la experimentación narrativa; por el manejo simultáneo de la espacialidad y la temporalidad; por su perspectiva intimista y por la perspectiva sugerente de los hechos narrados y *Madero, el otro* (1989), en la misma línea intimista y con un manejo novedoso de los planos simultáneos, de Ignacio Solares.

Después de la novelística de la Generación de Medio Siglo y de las novelas situadas en la memoria histórica reciente y del pasado, hay que destacar una tendencia intelectualista en la denominada por la crítica Generación del crack. Jorge Volpi con *En busca de Klingsor* (1999), Pedro Ángel Palou con *Paraíso clausurado* (2000), Ignacio Padilla con *Amphitryon* (2000), Vicente Herrasti con *La muerte del filósofo*, Eloy Urroz con *Herir tu fiera carne* (1997) y Ricardo Chávez Castañeda con *Estación de la vergüenza* (1999), forman parte de este nuevo grupo de ruptura que dirige la atención hacia los temas de la historia antigua y moderna de Europa. Al igual que sus predecesores se mantiene al margen de los temas de la nacionalidad y sus novelas, además de constituir experimentos narrativos que recuperan la tradición narrativa de Europa y del pasado de la novela en México, no están exentas de intriga y aventura, así como de una sólida reflexión filosófica.

Una nueva dimensión novelesca se observa en los autores norteros como Elmer Mendoza con *Un asesino solitario* (1999), Eduardo Antonio Parra, en *Nostalgia de la sombra* (2002), Daniel Sada con *Luces artificiales* (2002), David Toscana con *Santa María del circo* (2002), al convertir la novela en una expresión de los estados de la violencia, el

crimen, la degradación humana, el narcotráfico, la vida cotidiana en las grandes ciudades, recuperan las formas tradicionales de la narración, hacen énfasis en la intriga y en el suspenso y proponen un lenguaje más vulgar y más directo.

Xavier Velasco propone en *Diablo guardián* (2003) una novela del desenfreno y la amoralidad juveniles. Para ello utiliza un lenguaje muy dinámico y una anécdota llena de aventuras y situaciones inesperadas.

Las grandes crisis que vive el país en los últimos treinta años no impiden una evolución sistemática y propositiva de la novela. De las simbologías e incursiones metafísicas de la Generación de Medio Siglo la novela en México evoluciona hacia formas tradicionales que recuperan la anécdota, la aventura, el lenguaje racional, el suspenso, como recursos expresivos y aborda temas heterogéneos, como la violencia, el narcotráfico, la historia cultural, la ciencia, la aventura juvenil, la crisis del matrimonio, al aventura del sexo. Estos temas, narrado con un lenguaje sencillo y ágil, permiten el surgimiento de un fenómeno de mercado editorial de gran alcance.

En la medida en que la producción novelesca de Juan García Ponce se reduce y se circunscribe al tema de la pareja y el erotismo, el resto de la escritura narrativa de los jóvenes nacidos a principios de los cincuenta o en los sesenta, se diversifica. Salvo excepciones notables como *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, la novelística mexicana pierde su dimensión simbólica y capacidad expresiva. La anécdota fácil acaba por sustituir el discurso experimental y filosófico de las generaciones precedentes.

Al final del siglo XX, el país carece de un proyecto cultural que satisfaga las pretensiones de los artistas. El aumento significativo de las ediciones de autores mexicanos e iberoamericanos contrasta con la ausencia de una novela que, después de la Generación de Medio Siglo, logre una nueva ruptura. A la ausencia de una gran novela que aglutine la perspectiva estética del México de los últimos treinta años, se le opone una proliferación cuantiosa de autores y de obras que han venido a fortalecer las finanzas de las editoriales. No obstante, hay que observar, en medio de la heterogeneidad temáticas y de autores de



novelas, la pervivencia en los autores recientes de algunas líneas temáticas de la novelística de Juan García Ponce: 1) El amor hedonista en las relaciones de la pareja, 2) La introspección afectiva mediante el recurso del monólogo, 3) Ciertas formas de perversión en la novelística del Crack, 4) El experimentalismo en la conducción del relato. En cambio, la novela mexicana reciente se aleja de los tonos simbolizantes, del lenguaje de profundidad, de una metafísica del amor humano, de las estructuras experimentales, del carácter selectivo de la novela que caracteriza a las novelas de la Generación de Medio Siglo.

En general, la novelística de Juan García Ponce y su concepción singular del amor, se hallan en una dimensión literaria muy distante de las tendencias novelísticas recientes. De tal forma que el proyecto estético de la Generación de Medio Siglo parece haber concluido. No sólo con la muerte de sus principales miembros -Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Juan García Ponce-, sino con la desaparición de las estructuras ideológicas e institucionales que la habían sostenido: el clima ideológico de ruptura de los sesenta; las instituciones culturales, como la UNAM, Bellas Artes, que la habían promovido. Más aún, en el ámbito de la cultura, la gran crisis de la afectividad de la misma década ha derivado a formas más convencionales, y en cierto modo más sujetas a los cánones morales, de los comportamientos afectivos. El conservadurismo político del México del presente parece haber repercutido en el conservadurismo de la moral afectiva de sus ciudadanos.

## Capítulo segundo

### LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO

#### I FACTORES DE INTEGRACIÓN Y PROCESOS DE DIFUSIÓN: INSTITUCIONES, PUBLICACIONES, REVISTAS Y EDITORIALES

A principios de los cincuentas, la literatura mexicana, situada ya en la modernidad del país y de la gran ciudad de México, es plural y diversa. La figura respetable de Alfonso Reyes y los significativos acontecimientos literarios del periodo constituyen algunos de los principales factores de integración cultural. En 1947 se publica *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, considerada por algunos críticos<sup>1</sup> como la novela que cierra el ciclo narrativo de la Revolución. En 1950 se publica *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Ese mismo año Carlos Pellicer publica los *Sonetos* y José Revueltas estrena *El cuadrante de la soledad*. En esa misma década, se publica *¿Águila o sol?* de Octavio Paz y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Diversas publicaciones e instituciones de la cultura permiten la integración de la llamada Generación de Medio Siglo. Entre las instituciones más importantes destacan el Centro Mexicano de Escritores, fundado en 1951 por iniciativa de la escritora norteamericana Margaret Shedd. El Centro tiene como objetivo fundamental promover la creación literaria de los escritores jóvenes por medio de estímulos económicos. Los becarios asisten a reuniones semanales y leen y discuten colectivamente sus trabajos. Las instituciones que sostienen económicamente el Centro son la Fundación Rockefeller, el Departamento del Distrito Federal, Petróleos Mexicanos, Fomento Cultural Banamex, los gobiernos de algunos Estados, la Secretaría de Educación Pública, la UNAM. Con los años,

---

<sup>1</sup> “ [...] la obra que inicia la modernización de las letras en México y que clausura la novela de la Revolución”. Sara Sefchovich en *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, 1997 p. 122.

el Centro se convierte en una institución independiente al dejar de recibir el apoyo de la Fundación Rockefeller. Desde mediados de los cincuentas a finales de los sesentas, asisten como becarios diversos miembros de la Generación: Jorge Ibargüengoitia, Vicente Leñero, Fernando del Paso, Inés Arredondo, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco. Juan García Ponce renuncia a la beca por sus diferencias con las políticas del Centro.

Otra institución importante es la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, a cargo en ese tiempo de Jaime García Terrés, quien incorpora como colaboradores de la Coordinación a varios miembros del grupo. Juan Vicente Melo y Tomás Segovia dirigen la Casa del Lago que se convierte en un importante centro de difusión del arte y la literatura. Con García Terrés al frente de Difusión Cultural, inicia el programa de Poesía en Voz Alta; se reanima la *Revista de la Universidad de México*; comienza a editarse la *Revista Punto de Partida* y se difunde la colección de discos Voz Viva de México, que incluye el testimonio de los escritores más representativos de México.

En esos mismos años, a principios de los sesentas, Juan García Ponce es jefe de redacción de la *Revista de la Universidad de México*; José de la Colina dirige los cines clubes y Juan José Gurrola, el teatro y televisión universitarios; Inés Arredondo trabaja en la Dirección de Prensa y Huberto Batis está a cargo de la Dirección General de Publicaciones y de la Imprenta Universitaria. La Universidad, en su nuevo espacio urbano, asume la función de difusora de la cultura del país y en esa función la labor de la generación es decisiva.

Además del trabajo universitario, los miembros de la generación colaboran en otras revistas y suplementos culturales del país: *Cuadernos del Viento*, *La Palabra y el Hombre*, *la Revista de Bellas Artes* y, sobre todo, la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida de 1963 a 1965 por el propio García Ponce. Dos suplementos culturales son decisivos para el grupo: *México en la Cultura* del periódico *Novedades* y *La Cultura en México* de la revista *Siempre!*; los dos fundados y dirigidos por Fernando Benítez. Además, hay que agregar la constante publicación de las obras de la mayoría de los miembros en las prestigiadas

editoriales del país: Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI, Era, Joaquín Mortiz y la Universidad Veracruzana. Los miembros de la generación publican en los órganos citados: ensayos críticos, traducciones de autores europeos y norteamericanos, poesía, cuento, novela, crítica de arte, reseñas literarias. La *Revista Mexicana de Literatura* publica traducciones de autores europeos y norteamericanos como Cesar Pavese, James Joyce, Thomas Mann, Robert Musil, Henry Miller, Roland Barthes, Albert Camus, entre otros, o antologías de poesía y narrativa; también difunde y promueve autores latinoamericanos como Julio Cortázar, José Lezama Lima, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis y Cintio Vitier.

Con el nombramiento en 1967 de Gastón García Cantú como jefe de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM en lugar de Jaime García Terrés y el asesinato de un homosexual en la Facultad de Filosofía y Letras, en el que las autoridades involucran a Juan Vicente Melo, apoyado por el resto del grupo frente al propio García Cantú, la generación sufre una de sus mayores rupturas, quizás la mayor, al ser todos relevados de sus cargos culturales. Un año más tarde, la ruptura se hace más grande con la represión del movimiento de estudiantes y con los efectos que el movimiento produce en los programas culturales de las UNAM. En las décadas subsiguientes, la labor de creación, difusión y promoción cultural del grupo, continúa. No obstante, ha perdido los factores de integración que le dan homogeneidad y consistencia. Los lugares de integración y de punto de encuentro y discusión se polarizan. La labor de creación y difusión continua, aunque en forma fragmentaria e individual. Armando Pereira observa en la crisis estudiantil de 1968 un factor decisivo en la desintegración del grupo:

Ese año, por otra parte, se convertiría en un año crucial para la generación, un punto de fuga, tal vez el momento definitivo para su dispersión. Desde entonces, cada uno se dedicaría a sus proyectos personales, proyectos que, por lo demás, no dejarían de seguir marcando a la literatura mexicana con una obra rica, plural y que ha sabido conservar siempre su desenfado, su ironía, su crítica punzante y corrosiva de toda pequeña moral instituida [...].<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, 1997, p. 46.

Para 1970, si no es que desde la crisis estudiantil de 1968, los escritores de la generación han perdido, o ya son ajenos, a los principales factores de su integración: la UNAM y su Coordinación de Difusión Cultural, La Casa del Lago y los suplementos culturales dirigidos por Fernando Benítez. Armando Pereira se refiere, en la fuente antes citada, a la dedicación de cada quien a sus proyectos personales. La dispersión que se produce, entonces, al término de la década permite cuestionar la existencia del grupo bajo un mismo proyecto de creación, bajo conceptos homogéneos de lo estético-literario, pues la mayoría de la obra más significativa de cada autor aún está por publicarse. *De Anima* y *Crónica de la intervención* se publican por primera vez en 1984 y 1982 respectivamente y las edades, un factor importante en la denominación generacional, promedian los 30 años. No obstante los factores de integración mencionados, como son los suplementos y revistas literarios, las instituciones culturales, las editoriales, hay una observable tendencia a la dispersión en las décadas siguientes. Los autores se relacionan, más en forma circunstancial y personal, que en torno a proyectos culturales, académicos o literarios conjuntos.

## II LA ESTÉTICA DE LA LITERATURA

### 1. Los autores y las obras

Las décadas de los años cincuentas y los años sesentas son prolíficas en narradores en México y, evidentemente, no todos pueden ser integrantes de la llamada Generación de Medio Siglo. Armando Pereira, en su particular ensayo sobre el grupo,<sup>3</sup> da por supuesta la existencia de la generación y proporciona una lista específica de autores, así como de su procedencia geográfica : Huberto Batis y Carlos Valdés de Guadalajara, Inés Arredondo de Sinaloa, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol de Veracruz, Jorge Ibarguengoitia de Guanajuato, Juan García Ponce de Yucatán. No obstante, en una entrevista hecha por Sergio González Levet, Huberto Batis<sup>4</sup> ofrece una visión más amplia del grupo al incluir a otros autores como José de la Colina o a citar a Salvador Elizondo que “[...] no pertenecía realmente al grupo, pero que siempre estuvo muy cercano a nosotros; Elizondo nunca estuvo en el grupo porque nunca se ha sentido a gusto en grupos, es un solitario[...]“. Batis cita, además, a Juan Carvajal, a José Emilio Pacheco, a Tomás Segovia: “[...] Tomás es, puede decirse, algo así como el hermano mayor de todos. Es el mayor, con todo lo que eso quiere decir: que a veces está lejos, a veces cerca; a veces es muy necesaria su presencia y a veces no”.<sup>5</sup> Batis menciona a Juan José Gurrola que, sin ser escritor, participa de las actividades del grupo:

“ [...] Gurrola no escribía, no estaba precisamente dentro del grupo pero era un-¿ cómo se llaman estos que están alrededor ? -, un epígono, de los que vinieron hacia el final; era mucho más joven que nosotros. Puede decirse que Ulises Carrión está también muy cerca del grupo. Sergio Pitol también. [...] O sea que el grupo es un poco más amplio que la mera redacción de la revista, de la revista en ese momento. Hay también una enorme cantidad de otras gentes muy cercanas.

---

<sup>3</sup> Ibid., p.27.

<sup>4</sup> “Entrevista con Huberto Batis,” en *Textual*, agosto de 1989, p. 36.

<sup>5</sup> Ibid., p.39.

Filósofos también, siempre fuimos un grupo muy abierto”.<sup>6</sup>

Significativamente, Armando Pereira y Huberto Batis dan por incuestionable la existencia de la Generación de Medio Siglo. Para el primero, el hecho de compartir lecturas, intereses y la libertad de escribir fuera de los cauces convencionales y ajenos a las normas de la cultura establecida, les permite establecer la comunicación y los fundamentos de la amistad que los integran como grupo. Afirma el mismo autor:

De ahí que el concepto de “generación” al que aquí aludimos concuerde plenamente con el de Ortega y Gasset, pues no hablamos de “generación” en un sentido exclusivamente biológico o genealógico [...] sino, como quería Ortega, atendiendo ante todo al elemento histórico y cultural que esencialmente la define: participar de una cierta sensibilidad colectiva, de una manera semejante de percibir y reproducir el mundo, e ideas y actitudes comunes, de anhelos e intereses compartidos. Si a ello agregamos la fecha de nacimiento de todos ellos, ese ritmo de sucesión generacional que marcaba Ortega, nos damos cuenta que no es gratuito hablar de ellos como una generación “.<sup>7</sup>

Huberto Batis, en la citada entrevista con Sergio González Levet,<sup>8</sup> reconoce en ellos la heterogeneidad de los miembros del grupo, pero encuentra ciertos factores de integración, de unión, como son el apego al arte y su distanciamiento de la política del país, de la cultura oficial. Reconoce, además, cierto elitismo en gustos; cierta defensa de la literatura como expresión artística. Pero principalmente, reconoce en el grupo una actitud intransigente, reactiva, intolerable, ante el “estado” de la literatura del momento. Sus acciones, revistas, exposiciones, ediciones, son “saludables” para la cultura del país. Observa, además, cierta simpatía de esas actitudes con las generaciones subsiguientes. Reconoce en el grupo de Medio Siglo la herencia de Contemporáneos, de Octavio Paz, a pesar de los roces que hubo con él. El cosmopolitismo de la generación de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia “ [...] nos salvó de terminar atentos a la cultura nacional”.<sup>9</sup> La llegada de Gastón García Cantú a la jefatura de la Coordinación de Difusión Cultural significa el final de la Generación de Medio Siglo como grupo homogéneo.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>7</sup> Pereira, Armando, *op. cit.*, nota 35, p. 30

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 41.

## **2. El proceso creativo: las influencias, las vertientes temáticas y los recursos de la expresión**

Todo fenómeno literario que es considerado como tal por la crítica, y también por los propios autores que participan en él, presupone una notable labor de identificación de sus afinidades estéticas. Difícilmente un fenómeno se funda o se establece sobre bases teóricas predeterminadas. La realidad conformada por la labor creativa de los autores; por sus tareas de difusión y de crítica; por sus actividades académicas, por sus afinidades personales, en tanto factores que inciden en los procesos de creación, determina la existencia, según el dictamen de la crítica o del historiador literario, de una generación, de una escuela, de una vertiente estética.

La llamada Generación de Medio Siglo, de la misma forma, resulta del trabajo intelectual, amplio y diverso, de los propios autores que acabaron siendo considerados por la crítica como miembros del grupo. Otras generaciones han sido resultado, en su denominación, del mismo proceso. Los autores se reúnen, por sus afinidades e intereses, en ámbitos académicos, en centros culturales; comparten espacios en revistas y periódicos; son editados por las mismas editoriales; ofrecen conferencias sobre temas parecidos y participan de los mismos actos sociales y de las mismas vidas. Al final, conforman un marco estético que los identifica y los nombra. Un hecho histórico los hermana, los vuelve más afines, pero también otro acontecimiento los fractura y dispersa el programa que promueven y con el que se comprometen. Un programa que, en su propia homogeneidad, casi siempre lleva implícita su propia heterogeneidad porque las obras de un mismo autor o las de un autor con otro u otros nunca son iguales, es decir, no son reiterativas o repetitivas de asuntos, argumentos, estructuras, lenguajes. No obstante, determinar los rasgos de la



homogeneidad, los que permiten considerar la existencia de una vertiente estética, es la labor de la crítica y es la que finalmente le otorga una denominación

¿A qué autor o a qué crítico le corresponde la denominación de Generación de Medio Siglo? Como se ha observado arriba, autores considerados como miembros del grupo, como Huberto Batis, reconocen la existencia de una generación, como también investigadores académicos y son ellos los que marcan las pautas para determinar un esquema que permita definir las afinidades estéticas.<sup>10</sup>

Armando Pereira<sup>11</sup> destaca como rasgos afines la participación conjunta en las principales revistas literarias y suplementos culturales del país de entonces: *Revista de la universidad de México*, *Punto de Partida*, *Cuadernos del Viento*, *La Palabra y el Hombre*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista Mexicana de Literatura*, así como los suplementos *México en la Cultura* del periódico *Novedades* y *La Cultura en México* de la revista *Siempre!*.

Armando Pereira también señala el afán cosmopolita que los aleja sustancialmente del fuerte espíritu nacionalista de otras literaturas de entonces.<sup>12</sup> En este afán, no sólo se observan los vínculos que mantiene el grupo con otros grupos anteriores como la generación de la revista *Contemporáneos*, sino también un reconocimiento de las literaturas norteamericana y europea.

La visión literaria y la capacidad crítica que, en palabras del propio Pereira, “[...] tanta falta hacían en la cultura nacional como un factor necesario de renovación y cambio [...]”,<sup>13</sup> constituyen otro factor singular de la generación. Evidentemente, no se puede concebir la existencia del grupo sin la intensa actividad crítica que realizan en suplementos culturales y revistas de literatura. Sin ser académicos, hacen de la reseña, del prólogo, de la presentación de libros, de la entrevista, de la conferencia, la nota crítica de autores

---

<sup>10</sup> Las afinidades personales constituyen un tema aparte que bien podría ser investigado desde otras perspectivas. No obstante, los hallazgos en sus obras podrían también explicar las afinidades estéticas.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, nota 35, pp. 37 y 38.

<sup>12</sup> La novela de la Revolución, la novela indigenista de los años cuarenta y otras novelísticas, como la de Rosario Castellanos, que siguen abordando el tema del indio.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, nota 35, p. 41.

extranjeros y de autores mexicanos, jóvenes en su mayoría.<sup>14</sup> No obstante, la labor crítica de algunos miembros se extiende a las artes plásticas y a la representación teatral. En la citada entrevista, Huberto Batis, al respecto, afirma: “[...] Puede decir que durante diez años habíamos tenido sobre nosotros la tarea de la crítica. Nadie hacía crítica asiduamente[...]”.

15

Por otra parte, el afán cosmopolita los lleva a ampliar la visión de la literatura en México por medio de traducciones de autores europeos y norteamericanos, así como de publicaciones de autores latinoamericanos hasta entonces desconocidos. A la introducción en México de autores literarios de otras latitudes y otras lenguas, hay que agregar la introducción de ideas y pensadores que, sin haberlos introducido ellos, difícilmente hubieran podido llegar a México de otra forma. George Bataille y Pierre Klossovski son producto del afán de universalidad del grupo y, particularmente, de Juan García Ponce.

Batis reconoce, ante todo, un sentido polifacético en el grupo. Los miembros no sólo son poetas o novelistas y, a la vez, críticos. Son, además, cineastas, pintores, músicos, filósofos, críticos de arte, editores, periodistas. Ante todo, precisa la distancia que el grupo guarda ante la política y reconoce, el sentido “elitista” del grupo: “[...] Hay algo medio elitista -o no medio, totalmente elitista- en gustos; una defensa de los valores literarios, vengan de donde vengan; un repudio a lo nacionalista, a lo oficialista, a lo “mexicano”, así, entre comillas, que es lo que a nosotros nos unió más”.<sup>16</sup>

El sentido elitista que Batis atribuye al grupo es equivalente a la noción de “mafia literaria” que refiere Armando Pereira: “[...] en torno a ellos, sobre todo, se teje esa noción que pesa tanto sobre la cultura mexicana de la época y que hace correr mucha tinta y mucho

---

<sup>14</sup> Los temas abordados por el grupo generacional marcan, por las condiciones literarias de los años cincuenta y sesenta, una distancia, como se ha apuntado varias veces, respecto a los temas nacionalistas – y por tanto, indigenistas, historicistas – de las obras de los autores inmediatamente precedentes. Se puede afirmar que los miembros de la generación son críticos de sí mismos. La controversia sobre la existencia de otros grupos generacionales contemporáneos de la Generación de Medio Siglo queda descartada. La Generación de Juan García Ponce, evidentemente, no es la única en el México de esos años. ¿Dónde situar, por ejemplo, a José Agustín, a Elena Garro y a Arturo Azuela ?

<sup>15</sup> Entrevista citada, nota 37, p. 36.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 39.

papel en sus detractores: la de la mafia literaria”.<sup>17</sup> El mismo autor afirma que la idea de la mafia se fragua por la presencia constante e incisiva de los jóvenes miembros del grupo en dos suplementos dirigidos por Fernando Benítez en la década de los sesentas, además de su presencia crítica en los principales actos culturales de esos años; en las publicaciones literarias; en los centros culturales y editoriales: “Podría Parecer que todo el ámbito cultural mexicano estaba dominado por una pequeña elite de muchachos intransigentes, pretenciosos y extranjerizantes que mangoneaban a su gusto los gustos artísticos del país”.<sup>18</sup> Pereira reconoce que la mafia es un mal endémico del país, pero reconoce que cada revista o grupo literario tiene derecho “a tejer su propia red de afinidades y divergencias”. Más aún, a pesar del carácter reconocidamente elitista y “mafioso” del grupo, reconoce, ante todo, la trayectoria intelectual del grupo por su intensa actividad crítica y promotora de la cultura.

En toda la labor del grupo de Medio Siglo, finalmente y por encima de las controversias, las detracciones y justificaciones, hay que reconocer su enorme sentido de ruptura al diversificar el panorama de la creación, la difusión y la crítica literarias. Más aún, al proponer una orientación diferente a la cultura en México; al conducirla, en la historia de la contemporaneidad mexicana, a otros ámbitos de ideas y de propuestas estéticas que en esos años se expresan en el mundo. No obstante, en el fondo también se trata de una controversia intelectual -los de la ruptura y los de la nacionalidad- que afecta las vidas personales. La microhistoria del grupo merece, sin duda, una atención particular, pues en ella se ha centrado gran parte de la historia intelectual y artística del México reciente.

La Generación de Medio Siglo no se conforma a partir de una suma de actitudes profesionales o personales de sus protagonistas, sino particularmente a partir de las líneas estéticas de sus obras. Hay en todas ellas un afán de ruptura, como se ha apuntado ya, que se caracteriza ante todo por las nuevas formas de novelar o de conformar la estructura de las novelas, así como por la diversidad ideológica de sus contenidos.

---

<sup>17</sup> *Op.cit.*, nota 35, p. 40.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 41.

La novela introduce un tipo de estructura polivalente. La cronología tradicional del relato se rompe al introducir transposiciones espacio-temporales; modalidades alternas de narradores, discursos o voces monologantes; usos arbitrarios de la sintaxis y la gramática. El lenguaje estructural se asemeja al de las tendencias del *nouveau roman* francés o al del lenguaje de William Faulkner o Marcel Proust.

No es posible afirmar que sólo la Generación de Medio Siglo utiliza formas innovadoras en la estructura. En realidad es un signo característico de la novela mexicana desde *Al filo del agua* de Agustín Yáñez. Juan Rulfo y Carlos Fuentes, preocupados aún por el tema del Ser mexicano, o por los temas de la sociedad o la historia, se caracterizan principalmente por sus innovaciones estructurales. La aportación más significativa de la Generación de Medio Siglo a la historia de la evolución de la narrativa mexicana se halla en su grado de individualidad o de profundización psicológica; en sus posiciones de ruptura ideológica; en su moral disidente; en su adecuación histórico-ideológica; en su búsqueda permanente no de la verdad social, sino de la verdad individual; en la inserción de la individualidad humana en los planos de la simbología cultural. *Farabeuf* de Salvador Elizondo corresponde a la novela símbolo que superpone dos tiempos culturales, dos referencias históricas, dos actos de violencia, en el mismo plano de un instante. Algo similar sucede con *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco al superponer, en un solo espacio novelesco, dos planos históricos, y a la vez temporales, de la historia de los judíos. De antemano, es posible afirmar que el lenguaje de Juan García Ponce, altera la espacialidad y la argumentación al hacer del monólogo su principal forma de expresión o de indagación del interior humano. La sexualidad, el erotismo, la violencia extrema, el bestialismo, la depravación, la soledad, la crisis del hombre en su historia, la crisis de las ideologías, la relación del hombre y la estética, son los temas singulares de la novelística de la Generación de Medio Siglo.

## Capítulo tercero

JUAN GARCIA PONCE

### I FACTORES BIOGRÁFICOS

#### 1. La vida en Mérida y Campeche

Juan García Ponce nace en la ciudad de Mérida, Yucatán, el 22 de septiembre de 1932, después de un embarazo y un parto difíciles. García Ponce ve en ambos hechos, actos premonitorios de una relación difícil con la vida.<sup>1</sup> Hasta los doce años vive en Yucatán, pasando, alternativamente, temporadas en Campeche donde su padre, asturiano español, después de fracasar en el comercio de la explotación y exportación del Palo de Tinte o Palo de Campeche, debido principalmente al descubrimiento y comercialización de las anilinas, abre un almacén de telas, sucursal de La Casa Herrero, propiedad de su cuñado Eugenio Herrero, esposo de su hermana Maruja. Por el lado de su madre, miembro de la Casta Divina de Yucatán e hija de un hacendado henequenero al que el gobierno de Lázaro Cárdenas le expropia la propiedad, la familia también vive la decadencia económica.

La vida de García Ponce, desde la infancia, siempre está marcada por esa especie de estigma o fatalismo: el fracaso, la inadecuación no sólo de su propia vida, sino también de la familia, ante los signos de una modernidad siempre cambiante. El padre siempre vivirá a la zaga de las nuevas formas de mercadeo; abrirá negocios que no prosperan u obligará a la familia a cambios constantes de lugar de vida. Más aún, la familia vivirá periodos de holgura y periodos de estrechez. Estas circunstancias, además, dividirán o alejarán a la

---

<sup>1</sup> “Autobiografía” en *Apariciones (Antología de ensayos)*, 1987, p. 506.

familia. El destino será más benévolo cuando se traslade la familia a la ciudad de México a mediados de los cuarentas.

García Ponce, mientras los padres viven del comercio en Campeche, pasará largas temporadas, en Mérida, en la casa de la abuela materna. Es ahí donde asiste a la escuela primaria, en un colegio de los padres maristas. Es común en la época que las familias burguesas venidas a menos después de la Revolución, se resistan a aceptar sus beneficios: la educación socialista, el reparto de tierras, la cultura popular, los programas de beneficio social. Los García Ponce serán matriculados en colegios particulares, casi todos ellos de los padres maristas.

El perfil de la familia de García Ponce es resultado, primero del espíritu mercantilista del emigrado español de principios de siglo y, segundo, de la burguesía porfiriana que sufre los impactos económicos y sociales causados por la Revolución y sus gobiernos posteriores. Estos hechos parecen situar al propio García Ponce en un ámbito de extraterritorialidad, pues todos ellos lo desincorporan: no es, en rigor, español y mucho menos comerciante como su padre; no es tampoco un burgués agrícola como hubiera sido si el abuelo paterno y los tíos no pierden casi todas las propiedades. Más aún, García Ponce vivirá una nueva inadecuación, otra extrapolación: conocerá siendo adolescente la gran Ciudad de México de los cuarentas, pero a la vez el mundo casi primitivo de una región como Mérida todavía alejada, en la geografía y el tiempo, de la gran urbe capitalina. Además, el mundo silvestre de aquella Mérida, o de aquel Campeche, de los años treinta, desacompañado e impulsivo, contrastado en la vida diaria de García Ponce con la formación estricta de la abuela materna y con la religiosa que recibe en la primaria de los padres Maristas, constituye un nuevo contraste:

De mi primera estancia en Campeche, aparte del rompimiento que señaló la entrada a la escuela, conservo algunas imágenes: el olor a paño y lino del almacén de mi padre, en cuyo mostrador me sentaba mientras mi madre atendía a los clientes midiendo telas con un metro amarillo de madera; el camino hasta mi casa bajo un sol ardiente, por calles empedradas, con altas casas de ventanas coloniales y zaguanes enormes a los lados; el mar que aparecía siempre al final, pálido y tranquilo como un lago [...] el ancho árbol de ciricotes en cuyo tronco crecía una planta parásita de

pitahaya y los primeros contactos eróticos con una niña que vivía enfrente [...] recuerdo de mi vida anterior en Mérida una serie de jardines cada vez mayores , algunos perros enormes, , distintas casas abundantes en sótanos llenos de objetos inservibles y largos paseos en automóviles descubiertos cuando el sol comenzaba a declinar [...].<sup>2</sup>

Las circunstancias favorables y desfavorables de la familia, los fracasos y los éxitos económicos, las estancias prolongadas en el sureste y la residencia definitiva en la capital, en todo caso la memoria del pasado y la memoria del presente, son trascendentales en la formación de vida y en la conformación del carácter del escritor. La infancia es para él una suma de alternancias, de contrastes, pero sobre todo, de inadecuaciones: el negocio fracasado de un padre español radicado en el sureste mexicano que se ve superado por la versatilidad de los nuevos tintes químicos; la riqueza de los abuelos maternos venida a menos por efecto de la Revolución; una infancia vivida entre calores y paisajes naturales y la estricta formación familiar y escolar; la alternancia entre la ciudad y la provincia; entre el éxito y el fracaso de los negocios paternos; entre las crisis matrimoniales de los padres.

García Ponce es víctima, a la postre, de sus propios contrastes. Su obra literaria alternará el espíritu natural y libre del trópico y una concepción de la moral heredada de la civilización urbana. Más aún, sus personajes oscilarán entre los espacios libres de la naturaleza, la playa, la noche, el jardín, la carretera, el pueblo, y el espacio de la civilización urbana: el Mérida provinciano, o la colonia Roma o Hipódromo de la Ciudad de México. El estado primitivo y el civilizado serán dos temas fundamentales de la obra del autor.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp.507 y 508.

## 2. La vida en la ciudad de México

Después de fracasar en Mérida y Campeche, el padre decide probar fortuna en la ciudad de México. La familia se instala en la calle Cholula de la Colonia Hipódromo. Con algunos huéspedes de por medio, la madre diseña y cose modelos que el padre vende. La casa, en palabras de García Ponce,<sup>3</sup> era una mezcla de fábrica y casa de huéspedes. El autor afirma, además, que la llegada a la ciudad de México, significa el cambio de una vida transcurrida entre patios y la cercanía del mar, por una vida transcurrida en las calles.<sup>4</sup> En la ciudad de México nace el quinto de los hermanos del autor.

En la Colonia Hipódromo, donde transcurre la adolescencia de García Ponce, casi no hay edificios y abundan los terrenos baldíos que se llenan de girasoles en la época de lluvias. Son los días del Parque México, del Parque Delta, del Instituto México. El autor recuerda los polémicos y conflictivos juegos callejeros y la nostalgia y las dificultades de adaptación. Para él, el mundo ha perdido realidad sin la lejana Mérida. La nostalgia aumenta en él las posibilidades de contemplación de aquel mundo abandonado. Reconoce la necesidad de adaptarse a la vida de la capital, pero encuentra, a la vez, en el alejamiento del trópico el nacimiento de un sentido crítico y el origen mismo de una soledad. Cursa la secundaria con los hermanos maristas, interno en San Luis Potosí;<sup>5</sup> la preparatoria, en México, con los mismos sacerdotes.

Después de diez años de vida en la capital, el autor regresa a Mérida y se le revela el sentido de la infancia al ver y reconocer las casas, las calles, los parques, las casas con pórticos y portales; las calles bordeadas de tamarindos, de palmeras reales, de framboyanes. El regreso es un reencuentro “[...] de algo que era yo mismo sin que pudiera pertenecerme

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 510.

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> Los padres del autor se van una temporada a Argentina y dejan a Fernando y a Juan internados en el colegio de los hermanos maristas.



ya [...] “<sup>6</sup> De esa característica nace un amor que ya no puede desaparecer porque “[...] en él no tiene cabida la posibilidad de transformación. Su misma lejanía lo dejaba fijo para siempre, alimentando el presente[...]. <sup>7</sup> La memoria de la remota infancia se puebla de aventuras, reales e imaginarias, vividas en patios donde crecen los árboles de mango, de mamey, de zapote, de guayaba, cuyo rumor de hojas se confunde con el de la lluvia.

En esos días de adolescencia, a la salida de los toros, conoce a Mercedes Oteya a la que encuentra siete u ocho meses después y con la que se casa más tarde: “Iba vestida con una falda azul y un suéter amarillo, y me fascinó su maravillosa mezcla de fragilidad y misterio [...]”. <sup>8</sup> Esos días adolescentes son de intensas lecturas de autores españoles como Miguel de Unamuno, Benito Pérez Galdós, Pío Baroja, y extranjeros como Thomas Mann, Herman Hesse, Franz Kafka, pero también son de intenso flirteo entre las hijas de los refugiados españoles y las alumnas del Colegio Oxford, de las calles de Córdoba. El autor refiere cómo en la casa de la calle Cholula tiene sus primeras experiencias voyeuristas de adolescente:

[...] Fernando y yo nos dedicamos desde ahí, a espiar las piernas de las huéspedes, ignorando los reproches de mi hermana Pilar. Las huéspedes eran sometidas a un riguroso proceso de espionaje para el cual habíamos hasta elaborado un periscopio con la esperanza de poder verlas en el baño desde la azotea. Nunca tuvimos éxito: el periscopio fue un fracaso, sólo logramos verles las piernas bajo la mesa y esto era bastante y suficiente para nuestra curiosidad. <sup>9</sup>

En 1953, a los veinte años, Juan García Ponce viaja por primera vez a Europa. Es la España de Franco y se hospeda, en Madrid, con su primo Cesaruco, hijo de su tía Juana, hermana de su padre, que vive en Barcelona. Se hospeda también por un tiempo muy largo en Vegadeo, en la zona cantábrica, en casa del tío Jesús, casado con la tía Elvira, una de las cinco hermanas de su padre. La estancia en España se prolonga por un año.

---

<sup>6</sup> “ Autobiografía” en *op. cit.*, nota 35, p. 511.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 509.

<sup>9</sup> *Personas, lugares y anexas*, p.52.

En 1955, Juan García Ponce gana el Premio Ciudad de México por su obra de teatro *El canto de los grillos*. Se inscribe como alumno oyente en la misma carrera de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y es alumno de Jorge Ibarguengoitia y Luisa Josefina Hernández. Cubre regularmente la sección de crítica teatral en la *Revista Universidad de México* con cierto ánimo destructivo. No obstante, esta actividad le permite formar parte de la Redacción de la revista y obtener una beca de la Fundación Rockefeller para pasar, en compañía de su mujer, un año en Nueva York y otra temporada en Europa. Son meses de soledad de la pareja. Algunas mañanas las dedica el autor a ver los ensayos de las obras de teatro en el Actors Studio. Ve teatro en Broadway, pintura en los museos y galerías y dedica mucho tiempo a visitar librerías. Hasta entonces, García Ponce ha vivido repartiendo su tiempo entre la escritura y la Facultad de Filosofía y Letras, entre conflictos económicos y sentimentales. Vive, primeramente, con su primera mujer, en una casa de tres pisos que tiene un jardín trasero con tres pinos y enormes ventanales, rodeado de amigos que se quedan a dormir al primer pretexto. Vive luego en dos cuartos en el último piso de un edificio miserable cuando ya trabaja en la *Revista de la Universidad de México*, con una beca del Centro Mexicano de Escritores.

Antes del viaje a Nueva York, el autor publica algunos de sus primeros cuentos y relatos en varias revistas como *Revista de la Universidad de México*, *Cuadernos del Viento* y la *Revista Mexicana de Literatura*. Durante el año que pasa en Estados Unidos y Europa escribe relatos y novelas sin que ninguno alcance forma definitiva y escribe su última obra de teatro. Para entonces, reflexiona sobre los problemas del artista y del arte contemporáneo que después toman forma en *Cruce de caminos* donde recoge sus preocupaciones más inmediatas. En esos días se “sumerge” en las lecturas de Robert Musil, de Cesare Pavese, de Henry Miller, Strindberg, Celine, Hemann Broch. Como la mayor parte de los miembros de su generación, lee a los norteamericanos: Hemingway, John Dos Pasos, Steinbeck, Scott Fitzgerald, William Styron. Lee a los italianos: Moravia, Italo Calvino. De los ingleses, sólo lee a Lawrence, James Joyce y Malcom Lowry. Más allá de Marcel Proust, Albert Camus, Gracq o Julien Geen, no le interesan mayormente los franceses. De la literatura de otras lenguas, muestra un interés particular por Knut Hamsun, Borges, Octavio Paz, Julio Cortázar, Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta.

En su *Autobiografía precoz*, cuya primera edición es de 1966, García Ponce cita a los autores clásicos que lee: Esquilo, Tirso, Shakespeare, Cervantes, Tolstoi, Balzac, Stendhal, Melville, Henry James. Expresa, además, interés por la filosofía, la psicología y los ensayos literarios.

En 1967 le diagnostican a Juan García Ponce esclerosis múltiple, una enfermedad progresiva que consiste en una desmielinización de todos los nervios. Huberto Batis recuerda aquellos días de sorpresa y solidaridad:

[...] Juan empezó a perder la sensibilidad de sus piernas muy paulatinamente, en una forma muy poco notoria. Vivía en un piso alto pero tenía elevador [...] recuerdo haber ido a una casa en donde Juan, caminando, me dijo: “Quién sabe qué me pasa, tengo las piernas de hilacho”, y se sentó de plano. Poco después, en casa de Gurrola o de Melo —que era un Peyton Place allí—, donde había una fiesta, vi que Juan entró, pero nunca llegó. Preguntaron por él, me asomé y lo encontré sentado en un descanso de escalera. Me dijo: “ No puedo subir, ayúdame”.<sup>10</sup>

En 1968, al llevar en su silla de ruedas al periódico *Excélsior* una protesta a favor del Movimiento Estudiantil, confunden a Juan García Ponce con el líder Marcelino Perelló y lo llevan a la cárcel. El deterioro físico del autor se acentúa paulatinamente en los años siguientes. Desde la soledad de su estudio y en compañía de sus diversos colaboradores, y más tarde con el apoyo constante y prolongado de María Luis Herrera, escribe artículos sobre arte y literatura; escribe, además, las más significativas de sus novelas. En 1981 recibe el Premio Anagrama de Ensayo; en 1989, el Premio Nacional de Literatura; en 2001, el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe, Juan Rulfo.

---

<sup>10</sup> Entrevista citada, nota 37, p. 38.

### 3. La vida intelectual del autor

Es difícil escribir, al margen de la vida y de los hechos cotidianos, un apartado propio para referir el trabajo intelectual del autor cuando su vida misma ha estado dedicada a él. Sin embargo, es posible percibir en su vida y en su trabajo de ideas dos grandes estancias divididas por la crisis que provoca la llegada de Gastón García Cantú.

La primera estancia corresponde a la vida intelectual del autor vinculada a la Universidad, a sus centros culturales y a sus medios de difusión, así como a la presencia de los trabajos críticos y creativos en las principales publicaciones literarias de México de los años sesenta. La segunda estancia corresponde, en plena crisis de la esclerosis, a su “autonomía” intelectual. Mientras puede hacerlo, imparte cursos de literatura europea en la UNAM y en El Colegio de México; publica ensayos sobre diversos autores y se dedica mayormente a la tarea de la crítica del arte, de la traducción y de la escritura de novelas.

Hacia 1968, García Ponce ha publicado, en múltiples firmas editoriales y entre libros de cuentos, de teatro, de ensayos y novelas: *El canto de los grillos*, *Imagen primera*, *La noche*, *Figura de paja*, *Cruce de caminos*, *Paul Klee*, *Autobiografía precoz*, *La casa en la playa*, *Tamayo*, *Desconsideraciones*, *La aparición de lo invisible*, *Entrada en materia*, *La presencia lejana*, *9 pintores mexicanos*. A partir de 1969 publica: *Cinco Ensayos*, *El reino milenario*, *La cabaña*, *El nombre olvidado*, *La vida perdurable*, *El libro*, *Vicente Rojo*, *Thomas Mann*, *Encuentros*, *La invitación*, *Joaquín Clausell*, *Trazos*, *Unión*, *El gato*, *Leonora Carrington*, *Felguérez*, *Teología y pornografía*. *Pierre Klossowski en su obra: una descripción*; *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*; *Crónica de la intervención*, *Las huellas de la voz*, *Figuraciones*, *Diferencia y continuidad*, *Catálogo razonado*, *De Ánima*, *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*, *Imágenes y visiones*, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, *Pasado presente*, *Ante los demonios*, *De viejos y nuevos amores*, 2 vols., *Las formas de la imaginación: Vicente Rojo en su*

*pintura, Tres voces. Ensayos sobre Thomas Mann, Heimito Von Dorer y Robert Musil, Personas, lugares y anexas.* En esta última relación faltan títulos de antologías, de guiones filmicos y de traducciones de William Styron, Herbert Marcuse y Pierre Klossowski ya citados en otro capítulo de este trabajo. Las publicaciones de cuentos, fragmentos de novelas, ensayos sobre arte, filosofía y literatura, se hallan dispersas, a lo largo de cuatro décadas, en suplementos y revistas de arte y literatura; algunos de ellos, quizás la mayoría, ya desaparecidos o sólo consultables como hemerografía de biblioteca. Algunos de los artículos forman parte de *Apariciones (Antología de ensayos)*, publicado por primera vez en 1987. En las diversas fuentes consultadas para este trabajo no aparece una recopilación completa de las publicaciones de ensayos breves, reseñas, notas críticas del autor, artículos periodísticos, hechos para revistas y suplementos de literatura. El *Diccionario de autores mexicanos* contiene la relación más completa.

Una revisión de las fechas y las fuentes de publicación, muestra una reducción notable de las publicaciones a partir de 1993, año de la publicación de *Pasado presente*, su última novela. No obstante, la relación del *Diccionario de autores mexicanos* permite observar, en las traducciones que hace de Klossowski y en las novelas de *Crónica de la intervención, De Ánima e Inmaculada*, y en una relación general de ensayos, la atención que concede al tema del erotismo. Su trayectoria intelectual creativa, en los últimos años de su vida, muestra un abandono de las narraciones cortas, del ensayo breve y variado. La filosofía del amor, el tema del cuerpo, la introspección amorosa, la interpretación de los lenguajes humanos -en tanto forman parte de los argumentos novelescos- y los lenguajes del cuerpo en la pintura -la interpretación de la pintura de Balthus- son los temas que aborda, particularmente. El autor ha transitado de una “intelectualidad social”, de una militancia abierta y polémica en los medios hemerográficos y en los medios de la intelectualidad “mafiosa”<sup>11</sup>, donde se permite ofrecer su particular visión de las letras mexicanas y extranjeras, a una “intelectualidad introspectiva” en donde el autor incursiona en cierta metafísica del ser afectivo. Su mirada analítica se cierra en torno al tema del erotismo en su perspectiva novelesca y filosófica.

---

<sup>11</sup> En alusión al estudio de Armando Pereira sobre la Generación de Medio Siglo donde define como mafiosas las relaciones entre sus miembros.

## II LA FORMACIÓN IDEOLÓGICA Y LITERARIA

### 1. Pierre Klossowski y Georges Bataille

Pierre Klossowski nace en París en 1905. Es tardíamente conocido en la década de los sesentas cuando se reedita un viejo artículo suyo de 1947 titulado *Sade, mi prójimo* y cuando la editorial Mercure publica su artículo *Nietzsche y el círculo vicioso*. Estos hechos y la difusión y conocimiento de la obra de Bataille, con la que Klossowski tiene diversas afinidades, hacen que su nombre sea ampliamente conocido entre los intelectuales de su tiempo. Es traductor de Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Holderlin y Walter Benjamín. Pasa su vida entre hábitos y conventos de religiosos benedictinos y dominicos. Escribe la trilogía *Las leyes de la hospitalidad*, formada por *Roberte, esta noche*, *La revocación del edicto de Nantes* y *El apuntador o el teatro de la ciudad*.

En 1975 la Editorial Era, en México, publica *La revocación del edicto de Nantes*, traducida por Michele Alban y Juan García Ponce. Ese mismo año, la misma editorial publica *La vocación suspendida*, un libro de Klossowski de 1950, aunque adaptado por el propio García Ponce para la edición mexicana. Sobre el tema del autor parisino, García Ponce publica el ensayo *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. El ensayo sobre el autor francés muestra la absoluta complicidad del autor mexicano con él. García Ponce, al escribir el ensayo sobre el autor francés, desea mostrar al lector una nueva pasión que consiste, principalmente, en un ejercicio de lectura y escritura crítica, de lo que se considera “objeto artístico”, como es la amplia y completa de la obra de Klossowski. La escritura se articula en torno a un eje que le da su sentido como objeto artístico: la presencia de Roberte en la trilogía. Su figura como personaje otorga a la obra su particular sentido artístico.

Las ideas de García Ponce no sólo se expresan en las tres obras mencionadas. En *Teología y pornografía* define su propia concepción del objeto artístico:

Ya sabemos que el arte sólo puede hacerse a sí mismo manteniendo su interdependencia tanto de la existencia como de la trascendencia. Carente de lugar, el individuo es incapaz de encontrarse en un tiempo histórico, incapaz de entrar a la trascendencia que el tiempo histórico ha borrado, tiene que <<crearse una razón>>: esa razón que es el arte”.<sup>12</sup>

En la línea del pensamiento artístico de Klossowski, García Ponce encuentra una definición propia: no es el arte el que imita la realidad; es ésta la que la que trata de imitar al arte. Éste le permite al individuo encontrar un lugar en el mundo y le permite vincularse con la realidad y la trascendencia. De esa forma el arte es conocimiento y experiencia de la propia realidad y su trascendencia.

En 1976, la editorial Era publica *Roberte esta noche*, traducida también por Michéle Albán y García Ponce. En esta novela, para el propio García Ponce, el lenguaje se pervierte y da lugar al cuerpo como posible espacio de escritura. Klossowski, al retomar a Nietzsche, afirma que Dios ha muerto. El arte, ante el vacío de dioses, crea los propios. La teología cede su lugar a la pornografía como expresión religiosa. El cuerpo es ahora el Dios. Para tener a Dios, para “poseerlo”, se requiere de la posesión física. La penetración del cuerpo conduce al espíritu puro. Sólo el lenguaje del arte que nombra el estado del cuerpo poseído puede conducir al estado teológico. Sin lenguaje no hay teología de la pornografía. Afirma García Ponce que “La acción de la carne crea la posibilidad del espíritu porque incluso, desde una perspectiva atea, convierte la sensualidad pura -animal- en erotismo [...]”.<sup>13</sup> El arte es posible en un espacio que está más allá de toda incredulidad, de toda duda. Es el espacio liberado que se halla en la carne. Por eso *Roberte*, el personaje de Klossowski sólo tiene una existencia y es la de su propio cuerpo cuyo espíritu se materializa en la presencia o en la existencia de la forma de otro cuerpo junto a él. La “espiritualización” equivale a la forma del arte. Más aún, la verdad contenida en el objeto del arte, es decir, en el objeto del

---

<sup>12</sup> *Teología y pornografía*, p. 22 .

<sup>13</sup> *Apariciones*, p. 51.

cuerpo se revela al hacer del objeto o del cuerpo un juego, una permanente movilidad a la que se miente o a la que se somete. La experiencia del objeto artístico, es por consiguiente, una experiencia del cuerpo.

Las ideas de Bataille, como las de Klossowski, también provienen de Nietzsche. Su obra, de carácter literario, entra en el campo de la filosofía, en la corriente posestructuralista de Jacques Derrida cuya preocupación principal consiste en investigar o analizar el sentido racional de la escritura y lo que hay en ella de irracional, así como lo que hay de irracional en el sujeto. La irracionalidad es un elemento conformador del arte. Su estado primitivo, su violencia, siempre en la expresión del cuerpo, se convierten en el lenguaje del arte. A la dimensión estética del cuerpo de Klossowski se añade la dimensión violenta de Bataille que contiene, paradójicamente, su dimensión religiosa.

En Bataille, como en Klossowski, la dimensión estética también está en el cuerpo: “Es en el cuerpo donde todo sucede, todo entra y sale, se agrupa y se dispersa [...]”.<sup>14</sup> El yo que habita ese cuerpo -un yo temporal, finito- se diluye, “[...] se disuelve, en la angustia y el placer, en la angustia del placer, en el placer de la angustia, que une a la vida -el placer- y la muerte -la angustia: es la víctima del sacrificio en el que la unidad se alcanza [...]”.<sup>15</sup> La fusión de la vida y de la muerte, del placer y de la angustia nos devuelve el mundo.

La devolución del mundo es función de la literatura en tanto lenguaje artístico porque las palabras, como signos del arte y del lenguaje, están más allá de lo humano, de lo concreto. Mediante la literatura, el cuerpo desnudo que se entrega o se transgrede, como signo del arte, es semejante a la muerte y, por tanto, es semejante a la vida. Por ello, el escándalo -el que deviene del cuerpo en su experiencia de entrega, es decir, en su experiencia de la muerte- se convierte, en palabras de García Ponce “ [...]en una forma de ternura [...]”.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>16</sup> *Idem.*



## **2. García Ponce y los artistas**

Una perspectiva literaria de la novelística de Juan García Ponce también supone la consideración de la faceta del autor como crítico del arte plástico. Esta perspectiva se orienta hacia dos ámbitos: la denominación del artista y la concepción teórica desde la que el propio artista crea.

Juan García Ponce tiene un particular interés en disertar, en hacer crítica, sobre el arte de los miembros de su generación, pero también sobre otros autores contemporáneos. Entre los artistas mexicanos sobre los que escribe ensayos críticos se encuentran Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Rufino Tamayo, Fernando García Ponce, Juan Soriano, Alberto Gironella; artistas extranjeros como Leonora Carrington, Paul Klee, Roger Von Guten, Gustav Klimt, Balthus.

En todos los autores sobre los que hace crítica García Ponce, prevalece una noción similar del arte como ruptura, como negación de la realidad tangible. En todos ellos hay un afán de simbolización; de búsqueda de un estado de lo vacío, de lo religioso. El arte se define por sí mismo; por su capacidad expresiva; por su autónoma conformación como signo. Más aún, su distanciamiento de la realidad se refleja en la consideración del arte como expresión de la transgresión y de la violencia que conduce a la revelación del espíritu. En todos ellos, el cuerpo se materializa en colores y formas, violentas, abstraídas, desnudas, que revelan su naturaleza espiritual y esencial. El arte adquiere una definición sagrada por su capacidad de abstracción y de alejamiento; por su capacidad de simbolización de la dimensión oculta de lo humano.

El origen del arte se halla en la soledad irremediable del hombre en donde éste sólo tiene conciencia de su finitud. En su propia temporalidad y finitud, el hombre observa que lo que le rodea es materia impenetrable, sin expresividad y se ve a sí mismo conducido a la “nada”. Al adquirir noción de esa fatalidad, ante esa necesidad de no ser arrastrado por el

tiempo, sino de transitar por el tiempo; ante la necesidad de existir en el mundo como conciencia y libertad y de encontrarse a sí mismo en los otros y de reconocerse y mirarse en los ellos; ante la necesidad de tener un destino y de penetrar el misterio del mundo, lo llevan al reconocimiento de la literatura y el arte como únicos medios de alcanzar el conocimiento del misterio del mundo.

Inés Arredondo observa, en la explicación del fenómeno del arte en García Ponce, la existencia del mito.<sup>17</sup> La búsqueda del sentido y del misterio en el arte conducen a su revelación. El mito procede de la fusión, en el objeto del arte, de los contrarios. El orden y la armonía, pretensión suprema del arte, proceden del signo que, en su condición de elemento de un código, revela la naturaleza del mito; consecuencia de la integración, en un signo, de la diversidad, contradictoria o semejante, de los significados. El mito en el arte muestra y revela la realidad.

El artista es un mediador entre la realidad y el mito que la revela y la explica. Por eso, descubre y comunica a los demás seres humanos los signos que explican, y a la vez le dan sentido, a la vida. El sentido existe en la realidad y el artista lo descubre y lo codifica, lo hace signo y éste es el arte. Para Inés Arredondo, en la búsqueda del sentido del mundo, se trata:

[...] de una búsqueda metafísica, pero no teológica. El *sentido* no es sólo el de los actos ni el de las personas, es también el de los objetos, pero no en cuanto materia *pura* sino en cuanto materia iluminada por el espíritu. Se logra la *expresión* cuando es posible dar a los demás ese instante absoluto en el cual el sentido de un objeto, de un gesto o de un destino se manifiesta no ya en la eternidad y siendo uno con lo Uno, sino en el efímero momento en que el hombre puede contemplar, consciente, el misterio de su ser.<sup>18</sup>

La función conciliatoria del artista -el artista que concilia la realidad con el hombre; el artista que muestra al hombre por medio un objeto el misterio de la realidad- es una manifestación de religiosidad. El artista muestra el sentido espiritual de los objetos y ese sentido es conocimiento de la Verdad. El hombre, como en todo acto espiritual, hace del

---

<sup>17</sup> *La escritura cómplice*, 1997, p. 230.

<sup>18</sup> *Idem*.

objeto artístico una forma de apresar lo que para él es una necesidad: el conocimiento, que a la vez es experiencia, de la Verdad.

Para García Ponce, el artista concilia la *forma* con el espíritu. La forma es el medio o la manera en que se capta la realidad. La brutalidad y la locura son formas y su uso está justificado si conducen al *espíritu*. Éste es la contradicción, la vida misma, pero también es la muerte cuyo destino se opone a la carne y a la vida. Sólo la búsqueda del espíritu, fin último del arte, conduce al conocimiento, es decir, a la Verdad. Sin ese conocimiento ni la obra ni la vida son posibles.

García Ponce actúa, entonces, como artista que crea objetos que revelan la Verdad; pero también actúa como el mediador o el revelador de los objetos creados por otros. Así, el autor revela su conocimiento en el objeto que es la novela y el conocimiento de otros que escriben la novela, que crean el signo visual en la pintura. No obstante, al actuar como creador del mito artístico, del signo del lenguaje, lo hace de la misma manera en que actúa como interpretador de los mitos creados por otros mediante la imagen. Su propio signo -la manera en que ha sido elaborado como forma y como espíritu- explica el signo del otro artista, pero también el signo del otro explica el de él mismo.

### **3. Las influencias literarias y artísticas**

La obra general de Juan García Ponce, conformada por una obra extensa y heterogénea y publicada a lo largo de cuatro décadas, plantea problemas de definición y clasificación. García Ponce en este lapso escribe libros de crítica literaria y de arte, de creación literaria: cuentos, teatro, novelas breves y novelas largas; escribe artículos periodísticos; artículos para revistas especializadas, sobre literatura, sobre pintura; escribe artículos sobre autores

mexicanos, hispanoamericanos, europeos, norteamericanos; sobre artistas mexicanos y extranjeros, pintores en su mayoría; escribe, además, reseñas de libros, guiones de cine. En gran medida, los artículos son publicados en revistas que, después de cuarenta años, han desaparecido. Los artículos se obtienen en colecciones hemerográficas de bibliotecas o en antologías recientes de ensayos. Las novelas, de la misma manera, son difíciles de obtener si no se reeditan o si no forman parte de antologías o colecciones especiales. Los libros de cuentos son también de difícil localización. La obra crítica es de escasa difusión y se obtiene si forma parte de antologías o de libros de homenaje como son la antología *La escritura cómplice* de Armando Pereira o *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo* editado por la Universidad Veracruzana, o las obras completas de recientísima publicación por el Fondo de Cultura Económica.

Tal dimensión de obras publicadas, y también de ediciones y de medios de difusión, dificulta la labor de clasificación. Pero también la heterogeneidad y la multiplicidad de la obra de García Ponce impiden el hallazgo simple y claro de los autores que influyen en su escritura. La influencia no sólo es de carácter literario; lo es también de carácter filosófico, pictórico y escultórico. Más aún, las influencias son resultado de entrecruzamientos que se producen entre diferentes géneros artísticos. En una novela, *De Ánima o Crónica de la intervención*, se encuentran influencias de autores literarios o plásticos. De la misma manera, una novela puede desarrollar un argumento, utilizando para ellos los aportes de otras obras literarias o de otras expresiones artísticas, como son el cine, la fotografía o la pintura. Las obras literarias, además, abordan temas de la teoría de la literatura, de la teoría del arte o de las propias manifestaciones pictóricas. En sus códigos diversos, la obra de García Ponce se explica a sí misma o se explica desde la perspectiva de manifestaciones artísticas diferentes. En una obra novelesca, se encuentran rasgos estéticos de un autor europeo, pero a la vez rasgos de un autor norteamericano o bien, de un pintor. La crítica ha tratado de mostrar detalladamente las influencias de Klimt, de Pavese, de Musil, de Klossowski o de Bataille<sup>19</sup> en una novela determinada. El propio Juan García Ponce aborda el tema de las influencias en la *Autobiografía precoz*. Reconoce que la experiencias de la

---

<sup>19</sup> Cfr. “Juan García Ponce, ensayista. Una interminable búsqueda de lo invisible” de Lauro Zavala en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, antología de ensayos publicada por la Universidad Veracruzana.

infancia, las lecturas proporcionadas por la abuela o por la madre lo condujeron desde *Tarzan de los monos* y Pete Rice, Salgari, Karl May, Mark Twain, Dickens, Dumas, Victor Hugo a Dostoievski, Pérez Galdós, Pio Baroja, Hemingway.

Desde sus primeras lecturas, García Ponce encuentra en los libros la posibilidad de abrir una nueva dimensión de la realidad. Esa búsqueda de otra dimensión, que es a la vez el derecho de vivir otra realidad, es la que lo conduce al acto de la escritura. La labor del escritor consiste no en imitar la realidad o los autores, sino en crear realidades propias. La lectura y la escritura suponen la existencia de realidades singulares. Para García Ponce, la imaginación infantil, su capacidad de soñar, es equivalente a la realidad creada por la literatura.

Los actos de las lecturas, como en todos los casos o en todas las vidas, están ligados a la biografía de Juan García Ponce. Son las circunstancias, el azar o la historia, los que conducen al hombre a la lectura:

[...] en un sentido personal la casualidad que fue llevándome de un libro a otro y mostrándome mi manera de ver y sentir las cosas de acuerdo con el sentimiento que me obligaba a aceptarlos o rechazarlos es tan importante como los cambios que se produjeron al ir de una ciudad a otra, al tratar nuevos amigos y conocer, gozándolos, diferentes ambientes, al tiempo que la edad y las circunstancias me imponían exigencias y servidumbres desconocidas hasta entonces [...].<sup>20</sup>

El autor no precisa un lista de autores o de lecturas. La lista sería interminable y arbitraria, pero en su conjunto, las realidades propias de todas las lecturas lo llevan a la “[...]intuición más que el conocimiento de que todas ellas estaban unificadas por una voluntad común: la de hacer arte [...]”.<sup>21</sup> Este sentido unitario, esta falta de límites o diferencias entre una expresión y otra, lo conducen a la apreciación de las imágenes del arte en general. Esta contigüidad lo conduce también, desde la literatura, a la filosofía: “[...] Dostoievski me condujo a otra de mis experiencias definitivas: Nietzsche. Y de una manera parecida, Kafka

---

<sup>20</sup> *Autobiografía precoz*, 2002, p.114

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 116

y Camus me mostraron a Kierkegaard [...]”<sup>22</sup> Las lecturas, de la infancia, la juventud, o la edad adulta, contribuyen por igual a configurar la relación del autor con el mundo y es esta relación la que permite, desde el mundo y desde las lecturas, o desde el mundo y desde la pintura, la que le permite a él vivir la experiencia del arte, que es a la vez una experiencia de preguntas que lo llevan otra vez al mundo. La obra que produce el autor, por ello mismo, es una especie de biografía de la ideas; es la permanente mirada del autor puesta sobre el mundo.

Esa mirada -como la del voyeur, el personaje de las novelas- es también la que lo conduce a mirar y revelar la realidad del cuadro pictórico; una especie de realidad imaginaria, e “intensificada” a la vez por signo que contiene, surgida de la realidad cotidiana del autor:

[...] Mi amor por la pintura puede deberse a esa cualidad estática, en la que todo aparece fijo, revelándonos su verdadera esencia, que la emparenta con el modo en que se presentan los recuerdos de la infancia. Desde que hojeaban durante tardes y mañanas enteras libros de reproducciones hasta que tuve oportunidad de conocer los originales, he encontrado en ella mis más claras imágenes del mundo [...] En ningún lugar está tan vivo el pasado como en los museos y uno se siente transportado de una época a otra y piensa que es capaz de penetrar sus sentidos a través de esa presencia continua de la vida interior, el valor de las apariencias y la verdad de la pasión que resplandece del mismo modo en Hans Memling, Lucas Cranach, Velázquez, Van Gogh o Paul Klee [...].<sup>23</sup>

El autor encuentra en el ensayo un género que le permite expresar lo que su mirada percibe, a la vez, en la literatura y la pintura. Ambas miradas, la del creador que “simboliza” y la realidad del crítico que “desimboliza” lo hecho por el creador, le son necesarias a Juan García Ponce. Por medio del ensayo, el autor trata de mostrar de qué manera algunas obras o algunos libros enfrentan al problema de la realidad: “[...] En el ensayo he tratado también de incorporar a la literatura mi pasión por la pintura y lo que puede decirnos sobre la vida [...]”<sup>24</sup> La mirada del lector y la del espectador del cuadro pictórico forman parte del campo visual del autor. La estancia en Nueva York, en su juventud, lo lleva al Museo

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 120.

Guggenheim y al Museo de Arte Moderno; la estancia en Europa, a los museos de las grandes capitales, pero también le permiten conocer la lengua y la literatura de esos ámbitos. El conocimiento de la “realidad” es resultado de dos experiencias visuales: la del texto escrito y la de la pintura.

García Ponce reconoce que las experiencias, con sus pasiones y preocupaciones, forman al escritor; el azar de la vida es el azar de las lecturas. De tal forma que diferentes circunstancias de su vida lo llevan, primero, a Thomas Mann y después, a Robert Musil. En un largo otoño y en un frío invierno de México,<sup>25</sup> García Ponce lee a Cesare Pavese; en Nueva York lee continuamente a Henry Miller, Strindberg, Céline. Durante mucho tiempo siente una pasión inagotable por Dostievski y Chéjov. Al releer a Hermann Hesse, descubre, junto con Hermann Broch, con Von Dorer, su pasión por la novela alemana; admiración que reafirman las lecturas de *Opiniones de un payaso* de Heinrich Böll y *El gato y el ratón* de Günter Grass.

García Ponce en su autobiografía refiere la permanencia vital de los españoles como Clarín, Galdós y Unamuno. Durante un largo periodo se entrega a la lectura de los novelistas estadounidenses. Parte de Hemingway y Dos Passos, se detiene en Saroyan y Steinbeck, llega a Wolfe, a Scott Fitzgerald y se queda en William Faulkner y Nathaniel West. Saul Bellow, Hortense Calisher y William Styron renuevan su interés por la novela estadounidense.

Durante mucho tiempo García Ponce también lee a los italianos: Moravia, Piovene, Calvino, Italo Svevo. A excepción de Lawrence, Joyce, Lowry, no le atraen otros novelistas ingleses. De los franceses, se interesa por Marcel Proust, Camus, Gracq y Julien Green. Borges, Paz, Cortázar, Villaurrutia Jorge Cuesta, son los autores hispanoamericanos por quienes muestra mayor interés. Reconoce cierto “desorden” en sus lecturas porque lo mismo se dirige a los clásicos, como Esquilo, Tirso de Molina, Cervantes, Tolstoi, que a los contemporáneos. Confiesa, además, que lee filosofía, psicología, ensayos literarios. Por encima de los géneros y las disciplinas reconoce la dimensión universal de la gran literatura

---

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 127.

que sobrevive más allá de gustos e intereses. Entre las grandes obras contemporáneas cita a *El hombre sin cualidades* de Musil, *José y sus hermanos* de Thomas Mann, *La muerte de Virgilio* de Broch, *Ulises* de Joyce. No son las influencias las que hacen al escritor, “[...] sino la profundidad de la búsqueda de su forma y de la verdad que quiere expresar a través de ella “.<sup>26</sup>

Para el García Ponce de la *Autobiografía precoz*, en el artista, a diferencia del hombre común, permanece más viva la nostalgia por el sentido de unidad que se ha perdido junto con la infancia y que todos los hombres han experimentado. El artista sueña con la realidad y se acerca a ella por medio sus particulares sueños. Necesita reconciliar la acción y la contemplación para que ambas adquieran sentido y por eso mira al pasado. La tarea del artista, entonces, descansa en el pasado y ahí es donde encuentra respuesta. A diferencia de las historias novelescas, la vida cotidiana no revela sus misterios. La misión del escritor consiste fundamentalmente:

[...] en poner en movimiento ese misterio, hacerlo actuar, obligándolo a revelarse en toda su luminosa oscuridad. Una oscuridad que debe abrirse mediante el poder de la palabra, pero sin perder su carácter de misterio. Porque es evidente que el misterio no es aquello que está cerrado y nos revela su secreto al abrirse, sino lo que una vez abierto sigue siendo misterio, como las personas y el curso mismo de la vida [...].<sup>27</sup>

El lector y el autor, para García Ponce, actúan de la misma manera ante la realidad cifrada en los textos: responden de la misma manera como la conciencia que se enfrenta al mundo para explicarlo o para conocerlo de manera desordenada y arbitraria. Las lecturas que definen la conciencia de García Ponce, y las que han determinado la conformación de su obra vasta y múltiple, han actuado conforme el curso de su propia vida. Las obras han sido leídas conforme sus gustos, pero también a partir de sus necesidades y conforme a éstas y a sus gustos han sido también escritas. El orden de la forma no ha importado -de ahí el paso de la literatura a la crítica, es decir, del acto creativo al acto interpretativo-. Para García

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.132.



Ponce el acto de la escritura, como el acto de la lectura, como todas las vidas, son producto de su propia conciencia.

### III LA PERSPECTIVA ESTÉTICA

#### 1. El arte de la ruptura

Un rasgo particular de la denominada Generación de Medio Siglo es la ruptura, es decir, una actitud contraria a las perspectivas estéticas de carácter nacional o social que desde la Revolución se han venido desarrollando en México como son la novela de temas histórico-revolucionarios, la literatura indigenista, la Escuela Mexicana de Pintura. La ruptura, para el grupo de intelectuales de la generación de García Ponce consiste principalmente en una negación del sentido testimonial y político de la cultura revolucionaria y en una afirmación de la individualidad por medio de diversas formas simbólicas de lenguaje.

Las reflexiones estéticas que Juan García Ponce expresa en su obra ensayística se refieren al sentido crítico de la modernidad contemporánea. En su origen, este pensamiento se caracteriza por su desencanto respecto a las concepciones tradicionales de la metafísica, la teología y la ontología. Para la modernidad, estas disciplinas sólo explican mediante mitos y dogmas los aspectos incognoscibles de la realidad. Lo que para el pensamiento tradicional constituyen verdades del mundo, para aquélla son meras fabulaciones ficticias. El pensamiento moderno niega el idealismo antiguo, asume una crítica radical de las ideologías del pasado y reconoce en ellas una ausencia de significado y de orden, un vacío de sentido.

El sentido crítico de la modernidad, es decir, la toma de conciencia, concluye en su propia reflexión; en su afán por derribar no sólo el pensamiento del pasado, sino su propia estructura conceptual. Con los instrumentos que le proporciona la razón, se cuestiona permanentemente a sí misma y se halla en una permanente búsqueda de la renovación y del sentido; de la justificación de la presencia del hombre en el mundo. Ambos, hombre y

mundo, son los principales elementos de la indagación y la experimentación. La modernidad no concluye su proceso de reflexión y esta circunstancia trae consigo la causa de su fracaso y su conclusión: la desilusión.

La década de los cincuenta del siglo XX muestra el desencanto, entonces, que trae consigo la experiencia de lo moderno. El exceso de materialidad y la consiguiente negación de la sensibilidad; la ciencia conducida a los extremos posibles de indagación; la presencia de una moral del fundamento y la exigencia de teoricidad y argumentación al pensamiento científico, hacen suponer a algunos pensadores como Vattimo<sup>28</sup> que la era moderna ha llegado a su final sin resolver los problemas del hombre, sin conformar una verdadera metafísica que logre explicar la naturaleza de lo humano. La modernidad concluye en su propio afán crítico y es éste el que proporciona los instrumentos conceptuales y metodológicos que permitirán construir una nueva estructura conceptual denominada posmodernidad.<sup>29</sup>

Para Gianni Vattimo, el marxismo y el estructuralismo, como bases del pensamiento sociológico del siglo XX, han sido superados como expresiones de vida en la sociedad contemporánea. Sin situarse entre modernos y posmodernos y más bien adoptando una posición crítica, propone el proyecto ontológico de la hermenéutica basado en Nietzsche y Heidegger. Vattimo se caracteriza por sus posiciones antifundamentalistas. A lo largo de sus ensayos<sup>30</sup> expone una concepción epistemológica de la hermenéutica basada en una teoría retórica-estética de la verdad y en una ética de los bienes, no de los imperativos, es decir, en una actuación del sujeto no regulada por los conceptos de lo moral. El idealismo de Vattimo niega el sentido de la metafísica tradicional al proponer éstos criterios de verdades universales y al derivar en concepciones abstractas de la realidad. Éstas sólo conducen a una violencia metafísica donde se anula la diferencia y lo particular; donde rechaza, por tanto, lo sensible. Este factor impediría, por tanto, la consideración del arte como signo vital.

---

<sup>28</sup> G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, 1996.

<sup>29</sup> Los años sesenta representan el inicio de la posmodernidad para Habermas, Huyssen, Lyotard.

<sup>30</sup> Principalmente en *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, 1992.

En general, la verdad hermenéutica de Vattimo, la verdad ejemplificada en la experiencia del arte, es una verdad retórica. En su sentido de la ética, los valores supremos son las formaciones simbólicas, es decir los objetos “vivos” que estimulan la interpretación. De aquí su noción de “ética” de bienes antes que de imperativos. Su teoría retórica-estética de la verdad cuestiona la ética de la Ilustración, y por tanto la moral kantiana. Lo que importa para Vattimo es el placer personal. Su ética de los bienes equivale a una ética individual hedonista.

Vattimo no cree en la filosofía fundamentalista, pilar del pensamiento moderno occidental; no cree en la razón ni en las filosofías que buscan verdades; rechaza toda forma de pensamiento racional de carácter empírico, positivista, fenomenológico, marxista. Para él no dejan de ser concepciones metafísicas. En cambio, en su perspectiva del fin de la modernidad, se extingue toda fundamentación y todo afán obsesivo de transformación social; el mundo se convierte en fábula por el dominio absoluto del objeto y del fin del sujeto y sus valores. Para Vattimo, el fin de la modernidad trae consigo la venida del “pensamiento débil”, un modo de pensamiento contrario al de la metafísica caracterizado por su dominio y universalidad. Su teoricismo retórico es ajeno a toda “praxis”.

Para Vattimo, el pensamiento de Nietzsche hace entrar en crisis la subjetividad metafísica donde las relaciones entre ser, verdad e interpretación aluden a una concepción creativa del hombre y a su sentido de la particularidad. Klossowski, Gilles Deleuze y Bataille también ven en el pensamiento de Nietzsche una negación de la metafísica. El nuevo hombre, cerca de lo sensible y de lo particular, es ajeno a una historia lineal y progresiva de la modernidad. El nuevo hombre no busca una dialéctica de la existencia, sino una especie de desterritorialidad y dispersión donde expresa su sentido de lo lúdico y de la libertad. En ese sentido, la concepción del hombre posmoderno, en la línea de Nietzsche, y también de Heidegger, es la del sujeto enfrentado con el objeto. La dialéctica del hombre contra el hombre se convierte en una lucha de la interpretación del objeto por el sujeto.

La toma de conciencia de la crisis de la modernidad y su tránsito posible a la era posmoderna, son los temas sobre los que reflexiona, desde las consideraciones del arte y la literatura, Juan García Ponce en sus ensayos.<sup>31</sup> En *Cruce de caminos*, el autor reconoce en la expresión estética un modo de conocimiento de la realidad. El arte deja de ser un elemento ornamental y se integra en la dinámica de la sociedad, es decir, la obra del arte y su tiempo, permanecen interrelacionadas.

Como expresión de un mundo moderno, el arte se aleja de toda religiosidad, de todo mundo lleno de sentido y adquiere, en un periodo de crisis, su rasgo esencial, es decir, su sentido crítico de la existencia. La crisis de la modernidad es la crisis del orden, del dogma, de la espiritualidad. La pérdida de un centro trae consigo un estado caótico, sin forma, que la razón y la ciencia se empeñan en ordenar. Este proceso intelectual concluye, como se ha apuntado antes, en un fracaso y en un desencanto que obligan al hombre a transitar de la modernidad a la posmodernidad. La crisis de la modernidad se convierte en el arte de la crisis y éste se convierte, para la sociedad posmoderna, en objeto de conocimiento, pero antes de que esto suceda, el arte asiste al derrumbe de la edad moderna provocado por el propio sentido crítico de esa edad y el arte de la vanguardia del siglo XX es expresión de ese derrumbe. A un estado de crisis le corresponde un arte de crisis. En medio de la disolución cultural surge un arte de la disolución. De la crítica de la edad moderna surge precisamente la conciencia de su desorden, de su vacío y es esta conciencia la que impele al hombre a proponer esquemas de salvación. De tal forma que el pensamiento posmoderno es una solución a los males de la modernidad.

García Ponce, en términos de Oscar Rivera-Rodas,<sup>32</sup> observa en esa conciencia crítica los siguientes rasgos:

- 1) El abandono de las ideas teológicas ante la imposibilidad de su conocimiento. La existencia de un reino imaginario y una idea de lo absoluto desaparecen. El hombre

---

<sup>31</sup> La obra ensayística de Juan García Ponce se reúne en los libros *Cruce de caminos* ( 1965), *Entrada en materia* ( 1968 ) , *La aparición de lo invisible* ( 1968 ) , *Cinco ensayos* ( 1969 ) , *Trazos* ( 1974 ) , *El reino milenar* ( 1979 ) , *Desconsideraciones* ( 1981 ) , *La errancia sin fin* ( 1981 ) , *Las huellas de la voz* ( 1982 ) , *Imágenes y visiones* ( 1988 ) y la antología *Apariciones* ( 1987 ) .

<sup>32</sup> “Categorías de la posmodernidad en Juan García Ponce” en *op. cit.*, nota 70, p. 37.

prefiere el espacio de la realidad; es el único que puede entender y es el único en el que se puede encontrar él mismo.

- 2) La toma de conciencia de la soledad irremediable del ser humano. La pérdida del orden espiritual revela al hombre el vacío de sentido y le muestra el desencanto ante su falta.
- 3) La ausencia de sentido y responsabilidad ética. Ante la ausencia de significado, la realidad se dispersa, carece de una definición y un orden. El concepto de realidad se vuelve abstracto e individual. Esta indefinición puede desintegrar al “yo” o poner en duda su identidad. El arte, en esta perspectiva ambigua, se ofrece como una posible realidad de forma y es a partir de ésta que el hombre encuentra una coherencia, un orden.

El proceso reflexivo no concluido de la modernidad se culmina en el proceso del pensamiento posmoderno. En *La aparición de lo invisible*, García Ponce propone la recuperación de lo “sagrado” de la modernidad, pero en una perspectiva ajena a cualquier religiosidad tradicional. A partir de esa noción, Ribera-Rodas<sup>33</sup> establece cuatro categorías de lo posmoderno en García Ponce:

- 1) Secularización y expresión estética. El arte, en el mundo posmoderno, se convierte en una forma de explicación y de representación de la realidad, lo que traería un sentido de vitalidad para el arte. El objeto de representación artística se convierte en un objeto de revelación. El arte pierde la connotación científica, metafísica y epistemológica. La ausencia del espíritu “sagrado” de Dios conduce a lo sagrado del arte.
- 2) Religiosidad sin principio divino. La noción de religiosidad es equivalente de la noción de lo estético. Es decir, que el único absoluto posible es el arte. Este vendría a llenar el vacío dejado por Dios. La “nada” que resulta de la ausencia de Dios sólo

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 52.

encuentra un equivalente que es el objeto artístico. La verdadera realidad es la que proporciona el arte. Por ello, éste es la “salvación” del hombre.

- 3) El arte y lo sagrado. Un nuevo concepto de sacralidad propone García Ponce para un mundo posmoderno. Es una sacralidad derivada de la experiencia estética donde el arte y lo sagrado se originan en condiciones comunes. Esas condiciones son la oscuridad y la irracionalidad. Al respecto, en “El arte y lo sagrado” escribe García Ponce:

Lo sagrado, aun al manifestarse, se halla siempre cerca de lo oscuro, en ese lado irracional y muchas veces voluntariamente perdido, dentro de las vertientes que forman el contexto último de la vida, cuyas profundidades resulta traer a la luz, a pesar de que o precisamente porque son todo luz y su reflejo nos deslumbra hasta la ceguera. Significativamente, una gran parte por lo menos de las fuerzas que determinan el nacimiento de la obra de arte y por lo tanto de las obras mismas en lo que tienen de más cercano a sus orígenes, el fundamento último sobre el que descansa su radiante transparencia, la parte de su oscuridad que se convierte en luz y se hace comunicable, que se transforma en una palabra en lenguaje artístico, no se encuentra lejos, en mi opinión, de esas profundidades.<sup>34</sup>

## 2. La concepción del lenguaje y la literatura

Al reflexionar sobre el lenguaje de la literatura, y en general sobre el lenguaje del arte, Juan García Ponce lo relaciona con la sexualidad. El origen de esta relación está en la concepción corporal del hombre. García Ponce observa, en la cultura occidental, en la cultura “canónica”, una negación premeditada de todo el lenguaje de la sexualidad. Desde esta perspectiva, la literatura pornográfica atenta contra el humanismo cultural, contra los

---

<sup>34</sup> *La aparición de lo invisible*, 1968, p. 77.

valores de la civilización. En esta misma perspectiva, el humanismo es meramente espiritual, desprovisto de su sentido corporal y, por tanto, de la sensorialidad que le caracteriza. Se reconoce en el sexo, como experiencia humana, un sentido precario, un estado primitivo; un factor ajeno a la “cultura” del hombre. No obstante, para García Ponce<sup>35</sup> es precisamente de ese estado primitivo de donde depende la conservación y reproducción humanas y de que el hombre sea el centro del mundo. Evidentemente, la presencia de fuerzas instintivas se impone en el orden sobre el que se sustenta la vida humana, pero es precisamente en esas fuerzas donde descansa la posibilidad de la vida y, por tanto, la posibilidad de la cultura. Los impulsos y la pérdida del sentido, es decir, el encuentro del hombre con sus sentidos, es lo que le permite actuar con libertad, con independencia y con una personalidad propias.

Si las fuerzas en que se descansa su punto de coherencia son ajenas a este carácter instintivo, entonces se trata de un punto de coherencia falso, una convención establecida por la cultura para crear un determinado orden “convencional” del mundo. Pregunta García Ponce : “[...] ¿ Qué ocurriría si pensáramos que el centro del mundo no está en el yo, garante individual de la personalidad que se expresa a través del cuerpo, sino que los papeles pueden invertirse, y que es la realidad del cuerpo la que está en el centro ? [...]”<sup>36</sup>. El mundo se definiría como ausencia de centro para la cultura y no aceptaría la idea del cuerpo como centro vital. El mundo, ante esa circunstancia, sería considerado como ausente de sentido. La negación del cuerpo como centro de la realidad permite observar la falsedad del yo, su sentido ilusorio. El verdadero yo se halla en el campo de la vida y en el campo de la vida es el cuerpo el que rige las acciones del yo. Por eso vida y cuerpo son sinónimos. El fin del cuerpo es el fin del yo. Pero entonces, el centro de la vida es la ausencia de centro -por lo menos del centro determinado por la cultura- que se encuentra en la repetición de la vida de los cuerpos que no se reconocen a sí mismos y que tienen su capacidad de existencia en el olvido porque las fuerzas instintivas, los impulsos, no tienen memoria y sólo se reconocen en el instante en que se unen para crear la unidad, puesto que están formados por acciones aisladas que crean, desde el lenguaje de los cuerpos que se unen y se

---

<sup>35</sup> Juan García Ponce, “ Literatura y pornografía” en *Plural*, No. 15 .

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 5.



tocan, el lenguaje del olvido, es decir, el lenguaje discontinuo, fragmentario que expresa la ruptura de una acción con otra. La sola continuidad daría orden, coherencia. La única coherencia posible es la de la verdad del caos.

Para García Ponce, las fuerzas impulsivas e instintivas son las que crean un lenguaje de gestos, de actitudes, de sonidos, mediante el cual el cuerpo muestra su discontinuidad absoluta y, además, muestra su incapacidad para comunicarse, puesto que se cierra sobre sí mismo y no es continuo.

La ley de los cuerpos, por su discontinuidad, su irracionalidad, su instinto, es el olvido. Como lenguaje, el del sexo es irracional, como lo es también el de la ira, el de la risa, el de la tristeza y, por tanto, impide cualquier comunicación. Sólo el lenguaje del hombre, producto de la convención, producto de su trabajo, es comunicable. Mediante la aceptación de la convencionalidad y la unidad que crean, los signos pueden ser comprendidos. El lenguaje se basa en el conocimiento y reconocimiento de los signos y su significado. Éste puede referirse a una acción, a un significado abstracto. Y por ello la vida del hombre adquiere sentido por medio del lenguaje y, por tanto, es éste el que le da coherencia al propio yo y no el yo el que establece la unidad o la coherencia del lenguaje. Los signos le otorgan al yo su propia definición, su unidad, su coherencia.

Los signos del lenguaje existen debido a la convención. Y por ello, la cultura, determinada por los signos, se hace real cuando opera el lenguaje; cuando hay una convención o aceptación de su uso y sus signos. Los códigos, que le dan coherencia a la cultura al unificarla o nombrarla, también le dan sentido a la vida del hombre. García Ponce afirma que se trata de una cultura falsa porque los signos no nombran la totalidad de los hechos humanos como son los irracionales. Al condenarlos al olvido o no nombrarlos, el autor pone en duda<sup>37</sup> la legitimidad de la cultura. Apenas se piensa en la verdadera naturaleza del hombre que descansa en los impulsos, en la “irracionalidad” del cuerpo. El verdadero lenguaje debe incluir la totalidad de los signos que nombran la naturaleza humana, incluidas todas las fuerzas que se excluyen de los principios de la razón.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 4.

La revelación de lo irracional, de los signos que expresan ese sentido de la irracionalidad, es un atributo del lenguaje, pues sólo éste posee los instrumentos para nombrar y pensar lo innombrable, lo negativo, lo que debe revelar la oscuridad de los instintos, pues sólo al hacerlo establece la coherencia expresiva y, a su vez, la coherencia que nombra la realidad de lo humano.

Para llegar, por vía del código, al conocimiento de lo irracional e instintivo, “[...] hay que efectuar un acto violatorio del código de signos comunes, negar la continuidad que establece para romperla en tanto que coherencia absoluta, y mostrar la aparente paradoja que se encuentra en el hecho de expresar como coherencia algo que se define naturalmente en términos de incoherencias [...]”.<sup>38</sup> El acto violatorio significa la ruptura de la lógica de la expresión, es decir, de la convención misma que permite la comunicación.

La ruptura del lenguaje que permite el conocimiento de lo irracional e instintivo donde se halla la verdadera naturaleza de lo humano, se logra principalmente en el ámbito del arte o en la expresión de la vida humana que niega cualquier orden, coherencia o racionalidad.

Aún cuando la cultura concibe el arte como la glorificación de lo humano, el arte niega su sentido temporal y aspira, por medio de la forma del signo, a una especie de manifestación espiritual, a una atemporalidad, ajena a la mera individualidad del yo. Es decir, el arte parte del hombre para alcanzar una esencia espiritual, un sentido de la eternidad, donde se manifiesta la vida o donde lo oculto es revelado por medio del lenguaje. Así, el arte, en la conformación de una esencia peculiar revela lo oculto, lo innombrable y, al hacerlo, permite la comunicación entre el objeto artístico y el hombre. En el arte, la aspiración de lo eterno es la aspiración de la vida. Su esencia espiritual surge del conocimiento de la totalidad, es decir, de lo irracional y lo racional, de lo vedado y lo permitido, de lo oscuro y de lo que puede ser nombrado de la condición humana.

---

<sup>38</sup> *Idem.*

El arte, en su discontinuidad, revela el misterio, el olvido, lo desconocido. Y esa discontinuidad es la que le da la continuidad. Y ésta no existe sin el lenguaje de lo discontinuo. Esta continuidad, surgida de lo discontinuo, es la que permite establecer la relación entre el lenguaje y la sexualidad.

La literatura, al separarse del carácter “constructivo” de las bellas artes, es negada por la cultura. Su sentido pornográfico, es decir, su revelación de lo propiamente corporal, la aleja del yo individual, de la naturaleza intrínseca del yo. La literatura pornográfica convierte a la persona en objeto desprovisto de identidad y, por ello, provisto de placer. La acción del libertino en la obra del Marqués de Sade convierte a la figura corporal en objeto de placer que no tiene voluntad individual. Y por ese sentido del placer, los personajes de Sade no son dueños de un yo individual, sino dueños de un cuerpo donde se cumple la acción del libertinaje.

El triunfo de la Revolución de Francia significa el triunfo de la razón. El libertinaje, en las circunstancias de la Revolución, niega la razón misma y ha propiciado la crisis de la identidad personal, pero también la cultura moderna ha negado esa identidad y la ha amenazado y esto ha puesto en duda los valores de la cultura burguesa. Tanto las sociedades permisivas como las totalitarias manipulan con mayor o menor sutileza al individuo y tienden a desaparecerlo.

García Ponce encuentra un parecido extraordinario entre las fuerzas de la sociedad burguesa y su pretendida coherencia y la incoherencia de la vida instintiva. En ambos casos ha desaparecido el yo. La sociedad burguesa ve individuos sociales; la vida instintiva ve cuerpos que son objetos de placer. Más aún, las fuerzas de la sociedad burguesa y sus principios de verdad, han destruido o han hecho desaparecer la verdad de las fuerzas impulsivas por medio de las cuales se manifiesta la vida.

En esas condiciones de paradoja y controversia, la misión del arte es crear un lenguaje que permita el conocimiento de la auténtica dimensión de las fuerzas instintivas como valores “[...] en tanto que a través de ellas se encuentra la posibilidad de expresión de la

vida, la posibilidad de la vida de vivirse a sí misma y ser reconocida por los hombres a través de su contemplación [...]”<sup>39</sup> Para que el arte exprese o revele esas fuerzas instintivas requiere de un código de signos comunes, pero ésta es una propiedad atribuible a la formas de coherencia de la sociedad y, por tanto, a la obediencia a los códigos que la sociedad misma impone. Esta aparente contradicción se resuelve si se le otorga al arte su plena autonomía, su particular forma de codificarse él mismo, pues no es la sociedad lo que da realidad al arte, sino éste el que da realidad y sentido a la vida de la sociedad y del hombre. Y si el arte utiliza los signos comunes, los utiliza invirtiendo y transgrediendo sus valores. La transgresión del código, que el arte y la sociedad utilizan, permite su conformación específica y la posibilidad de su expresión, de su especificidad. Este sentido de la transgresión es el que permite la unión de la literatura y la pornografía.

García Ponce, en su concepción de lo literario y lo pornográfico, la literatura es en la medida en que el yo individual es un puro objeto referido a la realidad del cuerpo donde se hacen presentes las fuerzas de la vida, ajenas a las ideologías abstractas que utiliza la sociedad para expresarse y para explicarse a sí misma. La verdadera realidad, la realidad concreta, es la del cuerpo.

La literatura utiliza el carácter transgresor de la pornografía para atacar las nociones, falsas y abstractas, de la cultura y para afirmar la vida del cuerpo. La literatura pornográfica -o el arte que busca la irracionalidad, la fuerza instintiva, de la naturaleza humana- crea las imágenes que le permiten al hombre encontrar las verdades de la vida de las que el propio hombre ya no es el centro, sino parte. Esta literatura, que es a la vez revelación, requiere del conocimiento de las circunstancias en que se realiza; requiere de la destrucción de la propia identidad del yo. En la ruptura, en la transgresión del código, está el conocimiento de la naturaleza viva del mundo. La violación de los signos del lenguaje, de sus valores tradicionales, es el fin último de la literatura si quiere conocer esa naturaleza, esos impulsos instintivos, donde se encuentra oculta la verdadera vida.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 5

**SEGUNDA PARTE**

**LOS FUNDAMENTOS DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO EN LA  
NOVELÍSTICA DE JUAN GARCÍA PONCE**

## Capítulo cuarto

### LAS NOCIONES

#### I AMOR Y EROTISMO

##### **1. La perspectiva histórica antigua**

Nada más difícil que establecer con claridad una definición del amor que incluya la del erotismo. Más aún lo es si el intento de definición parte de los conceptos de la antigüedad y se prolonga hasta el pensamiento reciente. Por otra parte, el intento de la definición establece una diferencia aún mayor, la del erotismo con la sexualidad. No obstante, para los fines de este trabajo se definen aquellas nociones que, en sus vínculos y afinidades, en su trayectoria evolutiva, se relacionan con la novelística de Juan García Ponce.

Al definir el concepto de amor y su relación con el erotismo, hay que partir de esta última diferencia. La práctica del erotismo no es similar a la práctica de la sexualidad. Octavio Paz afirma que el amor, el sexo, el erotismo son diferentes, aunque forman parte de un mismo fenómeno de la vida.<sup>1</sup> Paz considera que el sexo es el más antiguo y que de él se derivan el erotismo y el amor al cristalizar, sublimar, pervertir y transformar la sexualidad y al volverla muchas veces incognoscible.

Hay que considerar que el ámbito de la sexualidad es el más grande al ser, antes que espíritu, materia animada que forma apenas una pequeña parte de un universo aún mayor donde operan todos los fenómenos de lo material y de lo vital. El ámbito reducido de la

---

<sup>1</sup> *La llama doble. Amor y erotismo*, 1999, p.13.

materia animada corresponde al de la reproducción, al de la creación de las especies. Su sentido biológico es opuesto al del sentido físico del resto del orden de la vida. Es aquí donde el género humano y los animales se equiparan al reproducirse, al acoplarse y es aquí donde se traza la frontera entre la sexualidad y el erotismo.

Octavio Paz afirma que esta línea es sumamente frágil y se rompe al violentarse la sexualidad o al transgredir el erotismo la racionalidad con su imaginería. La mutua transgresión, la erotización de la sexualidad y sexualización del erotismo, sólo puede efectuarla el hombre. Por ello, el erotismo es exclusivamente humano. Cuando el sexo pierde su sentido original, su práctica habitual, la manifestación que propiamente le corresponde y es socializado o transformado por la imaginación, se vuelve erotismo.

La sexualidad y el erotismo son diferentes en la variedad de formas en que se manifiestan en las épocas y en las culturas. El sexo es el mismo siempre, en todos lados y en todos los que copulan. El erotismo es diferente; varía en los actos, en las épocas, en los lugares. Más aún, el erotismo también resulta de la invención y de la participación activa de la imaginación y del deseo que requieren, a su vez, de por los menos dos participantes, dos actores del ritual erótico.

La variación de las posturas corporales o la de la dinámica a que son sometidos los cuerpos en el acto copulatorio, son resultado de la imaginación activa de los participantes. Pero la imaginación no se activa sin el deseo y éste es diferente, es cambiante, entre los actores. Los animales reproducen un modelo de la sexualidad y los hombres, por medio de la imaginación o gracias a ella, la transforman. El erotismo se produce al romperse en la experiencia humana la monotonía del instinto animal, al convertirse en variedad, en acto novedoso y en acto de creación.

Al crear el hombre las culturas, es decir, al establecer prácticas sociales, formas de convivencia, instituciones, leyes, ideologías, convierte la sexualidad instintiva, en práctica erótica. Ambos, sexo y erotismo, mantienen una lucha por el predominio. Cuando se impone el sexo, no hay barreras, sino desbordamientos, cópula permanente, plena

fornicación que ignora artes, ciencias, clases, jerarquías. Cuando domina el erotismo, codifica las prácticas corporales; establece formas sociales y convencionales de acción. No obstante, también el erotismo se desborda a sí mismo al afluir en él la fuerza instintiva que hay en toda sexualidad. Al desbordarse, la sociedad establece nuevos límites, nuevos controles y al hacerlo, establece nuevas nociones, nuevas ideologías o nuevas concepciones teóricas y prácticas del erotismo. El desbordamiento de su propia condición erótica, segmenta o divide en las culturas el ejercicio del cuerpo en dos grandes sectores irreconciliables: el erotismo convencional y el erotismo que subvierte el orden. El hombre, al actuar en el mundo con su cuerpo, oscila entre el cumplimiento y la continuidad de la práctica sexual culturizada y la transgresión. Al asumir la práctica sexual culturizada, el hombre se pierde con su cuerpo en la práctica secreta o en la rutina. Cuando transgrede, inventa, imagina, altera el orden social, modifica las conciencias, crea las grandes nociones subversivas de la práctica corporal. Hace de la subversión un ejercicio de la vida, un ejercicio del placer, una forma de negar la muerte o una forma de encontrarla como una nueva experiencia de vida; como un acto de salvación y de eternización. Las posiciones ideológicas opuestas que caracterizan la práctica del erotismo a lo largo de la historia de oriente y de occidente le dan, precisamente, su sentido esencial, su ambivalencia y su contradicción y en ellas encuentra el hombre, el experimentador de la sexualidad, su principal atracción.

Al convertirse en una práctica cultural, la sexualidad es sometida a las reglas, a los modos convencionales de comportamiento. Cuando la sexualidad se desborda, es reprimida, sancionada. De tal forma que las prácticas poligámicas, sodomistas, incestuosas, homosexuales, sádicas, lésbicas, son sancionadas por los códigos legislativos y por las normas morales que imperan en las culturas donde se ejercitan. No obstante, son múltiples las prácticas violatorias de las normas legales y morales. La violación de la norma, en la generalidad de los casos, es resultado de la imaginación humana y de la necesidad de encontrar en la práctica del sexo nuevas formas de placer. Ambas experiencias, la que resulta del cumplimiento de la norma y la que resulta de su violación, caracterizan en gran medida la historia del erotismo.



El erotismo, como experiencia corporal de la afectividad y como experiencia cultural que resulta del cumplimiento y violación de la norma, registra dos manifestaciones extremas: la del control y la del descontrol; la que es aceptada por comunidades religiosas y civiles y la que rechazada y practicada por grupos marginales. Las primeras convierten la práctica del sexo en sociedad matrimonial, en estado monogámico, en mera sexualidad reproductiva, en rito social.<sup>2</sup> Las segundas, las subversivas, convierten el sexo en una práctica propia de las sociedades cerradas como son las de las experiencias comunales recientes en Inglaterra y Estados Unidos; las experiencias tribales en África y las experiencias rituales de sectas prehispanicas que dedican sacrificios humanos a las divinidades, sin olvidar las experiencias orgiásticas de las antiguas tribus griegas veneradoras de Dionisos. No obstante, algunas prácticas sexuales considerados como aberrantes por occidente, forman parte de la vida social de las comunidades de Oriente y de Asia como son el concubinato, la ablación, la circuncisión.

El control del sexo, además, ha sido vigilado y sancionado por instituciones como las iglesias, las instituciones políticas, las cofradías y hermandades religiosas. La religión ha venido a concederle al sexo un carácter sagrado y ascético como corresponde al cristianismo y al budismo. Algunas religiones han hecho de la carne y el sexo una ruta hacia la divinidad y algunas prácticas religiosas como son las de las sectas tántricas de la India, la de los taoístas, la de los cristianos gnósticos, han hecho de la copulación colectiva una forma de religiosidad. Los ritos religiosos de estos grupos han convertido, además, a los objetos y excrecencias corporales en elementos sagrados. Los tantristas, por ejemplo han hecho del semen un objeto de comunión. La expulsión, y también la retención, de los líquidos corporales han formado parte de los rituales eróticos. Como experiencia cultural, estos rituales se encuentran alejados de su esencia o principio original: la reproducción.

La línea divisoria entre la práctica cultural aceptada y la subversiva, particularmente en las sociedades primitivas y orientales, es demasiado tenue y en muchos casos, ambigua.

---

<sup>2</sup> Las prácticas rituales del sexo en las diferentes culturas del mundo se refieren las posiciones corporales; a las edades de los amantes; a los lugares o escenarios de la experiencia sexual; a los objetos rituales que se utilizan en la práctica como son perfumes, amuletos, fetiches, vestuarios especiales; los horarios de la práctica, los parentescos, a la condición reproductiva del sexo. Todos estos factores son, finalmente, aceptados por la sociedad que los ejercita.

Comúnmente, han sido las religiones, su moral propia, las que han venido a determinar las prácticas sexuales de las sociedades. Los principios religiosos contenidos en los viejos tratados de las religiones, han determinado los comportamientos aceptados por las sociedades. La sociedad de occidente ha tenido en los evangelios antiguos y modernos del cristianismo su principal directriz en las prácticas de la sexualidad. Otros tratados, como el *Corán* o el *Talmud* han determinado el sentido de las prácticas sexuales de los árabes y judíos. El erotismo adquiere su sentido cultural en gran medida por las instituciones que lo sustentan, pero también por la práctica cultural. Las variaciones se producen no sólo por motivos religiosos; también se producen por las prácticas que imponen en las comunidades sus propios habitantes.

En la tradición de Occidente, el erotismo tiene una base religiosa y una base profana. La primera, viene del cristianismo; la segunda, de la mitología clásica. Como expresión del cristianismo, la experiencia del sexo conduce a la salvación; es una experiencia neoplatónica que niega la importancia que tiene el cuerpo en la salvación del alma. El cristianismo privilegia la castidad y la cópula con fines reproductivos. Ambas son aceptadas por Dios. El cuerpo en su actitud hedonista, como mera experiencia de placer es rechazado por la propia ideología del cristianismo. El alma es prisionera del cuerpo mortal. El desprecio por el cuerpo es inherente al pensamiento del cristianismo y sólo acepta su sentido de glorificación que deviene de la falta de pecado en él. La lujuria lo desmerita y sólo el sacrificio, su flagelación, su condición inerte, lo exalta. El cuerpo gratificado y venerado por el cristianismo es un cuerpo flagelado, muerto, insensible que por sí mismo no conduce a la divinidad. Es el alma, separada del cuerpo, la que se eleva hacia la divinidad. El proceso místico supone un proceso ascético, es decir, una negación de la condición mortal del cuerpo. El neoplatonismo fortalece el sentido trascendental del alma y niega la fortaleza corporal como materia humana. El sentido material del cuerpo, exaltado por los griegos antiguos, pierde su dimensión en la era del cristianismo. Las formas del placer que se originan en la sustancia física, en la propia carnalidad y su percepción sensorial, se pierden en la dimensión ideológica del cristianismo. A lo largo de veinte siglos, la tradición cultural y afectiva de Occidente, se caracteriza por una permanente negación y rechazo de toda participación del cuerpo en la dimensión de los afectos. Esencialmente, la tradición del

amor en Occidente, es una tradición neoplatónica. En general, cuando se privilegia la dimensión hedonista del cuerpo, se convierte en estado subversivo, en práctica rechazada, en experiencia particular de grupos o de sectas alejados del resto de las comunidades sociales. Por eso, la práctica del erotismo en Occidente, entendido como experiencia sublimada del cuerpo, como espiritualización de la carne, ha encontrado a lo largo de la era de Cristo, muchos adeptos que han tenido que ocultar la experiencia del cuerpo en sociedades o sectas secretas; en prácticas prohibidas; en experiencias amenazadas por los cánones ideológicos. La tradición del cuerpo en Occidente conforma una práctica prohibida y perseguida. La literatura y las mitologías han venido a nutrirse de las experiencias prohibitivas a lo largo de más de veinte siglos. Lo que en ellas muestran no sólo es un ejercicio de imaginación; es también un ejercicio de la libertad que la propia cultura de Occidente le ha negado.

La espiritualidad de Occidente y de Oriente han convertido la castidad en una forma sublimada de erotismo. El Oriente antiguo concibe la descarga de los efluvios sexuales como una forma de pérdida de la vitalidad. En contraparte, la castidad y la contención se convierten en formas de obtención de poder y de trascendencia. En Oriente, la sexualidad también se convierte en una forma de comunión con la divinidad. Muchos textos religiosos<sup>3</sup> muestran cómo las prácticas del erotismo conducen a la sobrenaturalidad: el placer de la sexualidad es equivalente a una experiencia mística. Evidentemente, al margen de su posible connotación alegórico-religiosa, estos poemas refieren los comportamientos eróticos de los amantes. En el erotismo de Oriente y de Occidente se funden las dos posiciones antagónicas: la puramente corporal y la espiritual. El cuerpo espiritualizado por la cópula revela al hombre las dimensiones místicas del afecto.

A lo largo de la tradición profana de Occidente, además, se observan dos vertientes opuestas: 1) La materialista, en el pensamiento de Ovidio, de Lucrecio y Demócrito y 2) La tradición platónica que continúa su vertiente de desarrollo a lo largo de la tradición cultural cristiana, particularmente en el pensamiento medieval cortesano de Andreas Capellanus o

---

<sup>3</sup> La culturas de oriente y occidente poseen una larga tradición de textos religiosos como son El *Gitacovinda*, El *Cantar de los cantares*, *El cántico espiritual*.

en las líneas neoplatónicas de la ideología amorosa de Plotino y de Ficino. La vertiente material da culto al instinto y a la dimensión placentera del sexo y del cuerpo. La vertiente neoplatónica, regulada en las diversas posiciones ideológicas, busca estados trascendentes.

En las prácticas materialistas del amor llevadas a estados de violencia y transgresión<sup>4</sup> se origina, quizás, a lo largo de la historia de la era cristiana, la búsqueda de una dimensión espiritual. La violencia es ejercida comúnmente por un libertino, por un transgresor de los códigos sociales de respeto y de práctica sexual a quien no le basta el solo placer de la cópula. Más aún, es en la trasgresión, en la toma violenta e impositiva del cuerpo, donde encuentra nuevas experiencias del placer. Un cuerpo violentado es un cuerpo torturado y diversos núcleos de la sociedad acuden a ella para fines propios: el clérigo sanciona en el cuerpo que tortura la práctica del pecado de la lujuria. Los actos de castración son formas de nulificación del placer en comunidades religiosas y en ciertos sectores de las sociedades antiguas.<sup>5</sup> El libertino,<sup>6</sup> al emular a los antiguos sátiros mitológicos, busca permanentemente nuevas formas de placer. Las dos vertientes de la antigüedad se cruzan al compartir sus fines. El platónico busca las verdades superiores; el libertino encuentra en la dimensión exacerbada o torturada del sexo sensaciones que recuerda a las que experimenta el ser humano que es conducido, por la vía del cuerpo, a experiencias superiores.

Una definición más completa y precisa del erotismo no comprende solamente la dimensión trascendente del neoplatonismo donde el cuerpo evoca una verdad superior; comprende las prácticas culturales de la sexualidad aceptada por los cánones de la moral y de la legislación y, comprende, además, la práctica violenta del cuerpo, aceptada en muchas sociedades primitivas. No obstante, en las sociedades antiguas esclavistas y en las sociedades transitorias de la Edad Media que establecen nuevas formas de la sexualidad, la tortura y el refinamiento suelen combinarse en las prácticas del amor de las parejas. Las

---

<sup>4</sup> La experiencia violenta del cuerpo se manifiesta en su agresión física. La sodomía; la flagelación que acaba en miembros mutilados, en cuerpos atados, en heridas sangrantes, entre otras prácticas similares, son ejemplos de la violencia practica por personajes singulares de la literatura o de mitología: sátiros, faunos, monjes libertinos, verdugos carniceros.

<sup>5</sup> La esterilización en los esclavos en las sociedades antiguas de Persia y Grecia tiene como objeto impedir toda forma de placer que distraiga al esclavo de su función laboral o doméstica.

<sup>6</sup> Como prototipo social, la figura del libertino surge a finales del siglo XVIII en la sociedad francesa decadente . Como prototipo, sobrevive en la era moderna de las democracias. El libertino pertenece por autonomasia a la burguesía hedonista de la posrevolución francesa.

sociedades que viven de la guerra que otorga títulos, poderes y reconocimientos; que no acepta privilegios femeninos; que convierte a la mujer en botín de guerra, reconocen en el ejercicio de la violencia, un rasgo habitual de toda práctica sexual.

Hay que observar en la tradición del *fin amor* cortesano una variación significativa y opuesta a las prácticas habituales de la sexualidad. Con la tradición cortesana, el cuerpo experimenta formas de erotismo más sublimes o más respetuosas que, indudablemente, acaban por conformar un nuevo código de arte amatoria. Las antiguas tradiciones literarias del la Edad Media como son la lírica provenzal, el relato bretón y la diversidad de relatos caballerescos, conforman un código particular de práctica amatoria. La relación de los amantes se realiza conforme los signos de ese código. Las formas establecidas por la propia literatura da relación de los rasgos de los amantes; de los escenarios del amor; de los objetos de intercambio y reconocimiento; de las fórmulas verbales de cortesía; de las prácticas de la seducción. Todas estas formas son expresiones singulares del amor cortesano donde un erotismo basado en la expiación corporal ha conformado determinados signos y códigos de veneración y contemplación.

## **2. La perspectiva moderna**

En las sociedades modernas que aparecen en el siglo XVI, con la era de la razón, de la ciencia experimental y el capitalismo, se acentúa la existencia de las dos vertientes. Sobrevive la tendencia espiritualista en la concepción neoplatónica del arte literario cuyos orígenes se hayan en el profanismo italiano que exalta la belleza y las virtudes femeninas en la poesía petrarquista y garcilasista y sobrevive en la sexualidad descarnada que sigue privilegiando ante todo el placer del cuerpo: Aretino en Italia, Fernando de Rojas y Francisco Delicado en España.

La figura protagonista de la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado publicada en Roma en 1527 y las figuras de Areusa y Elicia de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas corresponden, en su exaltación del cuerpo, a la visión material y hedonista cuyos orígenes se encuentran en la visión del amor de los pensadores materialistas griegos como Ovidio.

La Edad Moderna inicia su periodo en el siglo XVI con el resurgimiento del neoplatonismo amoroso de carácter humano y divino. Como en el *fin amor*, los amantes reconocen una dimensión pura y trascendente del afecto; una experiencia totalizante como lo es la dimensión de la divinidad. Los amantes contribuyen al desarrollo de esta noción profana en las expresiones bucólicas de la poesía y contribuyen al desarrollo de la apreciación divina en las tendencias poéticas del misticismo de San Juan de la Cruz, Santa Teresa y John Donne.

En la filosofía del amor de Marsilio Ficino ( 1433-1499 ), convergen las dos formas de neoplatonismo: el que aspira a un estado superior desde la experiencia sublime de la materia corporal y el que aspira a un conocimiento de la divinidad religiosa. Ficino reconoce en el amor la posibilidad de conocimiento de la Bondad y la Belleza. La edad moderna renacentista ofrece al hombre el conocimiento de la dimensión sensitiva de las cosas. El conocimiento científico y formal de los fenómenos de la naturaleza trae consigo el conocimiento de su dimensión sensitiva. Las formas del mundo poseen una textura, una propiedad secreta que se revela más allá de su medida y su color. La experiencia sensible de las cosas, de la materia del mundo, al lado del conocimiento formal de su propia naturaleza material, es, quizás el segundo gran descubrimiento de las propiedades del mundo físico.

Ficino reconoce en la capacidad sensible de las formas, entre ella la del cuerpo, una forma de sublimación, una forma de eros que conduce al amante al conocimiento de la Bondad. Pero en ese tránsito que va de la forma a la espiritualidad, el hombre conoce la

capacidad sensitiva de las cosas que, en Ficino, son expresión de la belleza de Dios, pero también expresión de belleza humana.

La experiencia amorosa para Ficino es conocimiento de la capacidad sensible del cuerpo. La experiencia de la sensibilidad permite conocer su dimensión afectiva, su capacidad hedonista, que permitirá a la vez el conocimiento de su dimensión trascendente. Esta sensibilidad erotizada o este erotismo sensibilizado es aceptado por la iglesia misma porque no es sexualidad descarnada, no es instinto lujurioso; es capacidad y posibilidad de conocimiento divinos.

Las experiencias de la sensibilidad del corporal, llevada al extremo de una búsqueda de su propio potencial sensitivo, es desbordada por los amantes. De tal forma, el cuerpo sublimado de Ficino se traduce, en las expresiones de la cultura, en una constante presentación de su estado exacerbado. La pintura del Renacimiento no sólo muestra la realidad adquirida por el cuerpo en su representación erótica, en su extrema desnudez voluptuosa exhibida ante el espectador de la representación alegórica de Eros y Psique; muestra, además, la imagen de un erotismo exaltado donde las bocas muerden, las manos tocan, las carnes se exhiben, los falos y las vaginas se insinúan.

Es en este erotismo exacerbado, donde los cuerpos muestran su dimensión lúdica, donde Ficino muestra su propia debilidad. El conocimiento de la sensibilidad, su experiencia hedonista, hace que los amantes aumenten su capacidad de experimentación y búsqueda. La imaginería pictórica del Renacimiento es un fenómeno de la visión del mundo y dentro de esa visión captada por el observador, es un fenómeno de la visión de los miembros corporales. Es una experiencia permanente de una mirada que se dirige hacia varias direcciones: hacia la forma de un cuerpo tangible, bello en su dimensión de forma estática o en movimiento; hacia la forma real de sus propiedades que pueden evocar la divinidad y hacia su capacidad evocativa, imaginativa y sensitiva. Es precisamente esta capacidad imaginativa la que lo conduce a los excesos, a los desbordamientos.

En su capacidad de búsqueda de nuevas experiencias, nuevos estados de hedonismo, el cuerpo conoce la maldad. Las brujas y los diablos, al lado de la desnudez, son ahora, las expresiones alegóricas del placer. El dolor de los amantes místicos que sufren su ausencia mutua y que desean encontrarse, se convierte en la imagen de la bruja o del diablo que se acercan perniciosamente a los amantes desnudos, dormidos o voluptuosos. En la vida real, la iglesia intensifica sus persecución y castigo a la lujuria. El arte, en su lenguaje oculto, mantiene viva esta conjunción del amor erótico y la figura alegórica de la maldad.<sup>7</sup>

Al considerar la belleza del cuerpo humano como una ventana al universo de Dios, Ficino se sitúa en una posición peligrosa que justificará esta derivación de la sensibilidad corporal hacia las prácticas de la transgresión. A final de todo, la iglesia católica siempre había censurado, en su teología del pecado, esa dimensión posible de la experiencia lúdica de la corporalidad humana. Al reconocer Ficino su sentido espiritual, posibilita la experiencia del erotismo. En la búsqueda de la espiritualidad, en la creencia de Ficino de que la experiencia de la belleza de la carne es una experiencia de Dios, se justifica su extrapolación. El conocimiento de los extremos posibles de la actuación del cuerpo son conocimiento de su dimensión bella y, al serlo, son también conocimiento de Dios.

La vertiente hedonista, materialista en su esencia, continúa también desarrollándose a lo largo de los siglos de la razón. La edad moderna no sólo ha descubierto la medida del universo y la explicación científica de los fenómenos físicos de la naturaleza. También ha redescubierto la dimensión física y los atributos afectivos de la condición del ser humano. Pero una vez más, la dimensión de lo corporal, la dimensión de la capacidad sexual, es observada por los artistas y los pensadores en una doble perspectiva: la canónica y la subversiva. La doble tradición profana y religiosa del arte moderno es una prueba de ello. En ambas tradiciones, el cuerpo cumple una doble función: es alegoría de la divinidad, es decir, es prueba objetiva de la belleza de Dios y también, es imagen de su propia dimensión afectiva en su permanente búsqueda de su capacidad sensible y amatoria.

---

<sup>7</sup> En *Los condenados* de Luca Signorelli dos cuerpos desnudos femeninos son acosados por los diablos. Uno de ellos muerde la oreja de una mujer y otro diablo abraza a la otra mujer.



La filosofía libertina de la Europa del siglo XVIII, expresada a lo largo de la obra narrativa del Marqués de Sade, mantiene viva la perspectiva subversiva. No hay en la filosofía de Sade una búsqueda contemplativa del Bien como la hay en las tendencias neoplatónicas anteriores; ni un erotismo que resulte de una sexualidad trasfigurada por la imaginación; ni una sublimación de los sentidos en la experiencia del amor. La unión entre erotismo y religión desaparece en esta concepción filosófica.

El libertino que propone Sade se opone a los valores y creencias religiosas que hacen de la sexualidad una experiencia trascendente y, como expresión principal de su pensamiento, se transforma en una filosofía de la blasfemia, del sacrilegio y la profanación; expresiones muy distintas y ajenas de la devoción religiosa y por ello, niega toda verdad y ámbitos sobrenaturales. El personaje basa su actuación en la comparencia de un cómplice que acaba siendo su propia víctima. Por eso no actúa solo; actúa sobre el otro y depende de él. Además, es el crítico de las leyes, de las costumbres que convierte al erotismo en una crítica de la mortalidad, en una negación de todo orden o principio moral de vida y ejerce un poder absoluto sobre el objeto erótico. No se somete afectivamente a él; no le importa su suerte. El objeto erótico, el cuerpo o parte del cuerpo, es su instrumento del deseo y su capricho. Más aún, sabe concebir al cuerpo como una sensibilidad que sufre porque el sufrimiento es placer. El libertino requiere de una dependencia mutua con la víctima que somete. Él y el objeto del placer erótico, actúan en una dinámica recíproca porque la sensación, que es placer y es dolor, depende del movimiento.

En la destrucción de la víctima ve el libertino su resurrección. Su acción hace que el cuerpo de la víctima pierda su realidad y adquiera una nueva. La verdadera realidad está en la dimensión aislada y cerrada de dos cuerpos, el del libertino y el de su víctima, que se unen en la experiencia conjunto del placer y del dolor. El erotismo de Sade resulta de esa conjunción que se convierte en una nueva forma de religión y, por tanto, de experiencia mística porque al convertirse la experiencia del amor en una experiencia de la tortura placentera del cuerpo, los amantes aspiran a una forma muy particular de trascendencia.

Si la tradición de amor cortés conduce en la Edad Media a un refinamiento antes no manifiesto en las formas de comportamiento amoroso, ciertas formas de idealización que se prolongan hasta el neoplatonismo moderno, la filosofía del libertino del marqués de Sade abre la posibilidad, en la etapa reciente, a formas más violentas del código amoroso donde el “yo” humano y su cuerpo violentado se convierten en dos elementos singulares de toda relación afectiva.

El individuo, libre y desenajenado de Nietzsche y la concepción de la vida, sustentada en un pansexualismo evolutivo, de Sigmund Freud, así como las posiciones radicales de los pensadores contemporáneos que reflexionan sobre la afectividad al margen de posiciones religiosas o maniqueas, muestra en los ejercicios corporales y sentimentales del amor una gran laxitud y liberalidad. Es probable que ello se deba a factores de orden menos conceptual que práctico: la independencia de la mujer, la proliferación de métodos anticonceptivos y, sobre todo, el cambio que se ha producido principalmente en Occidente sobre la idea del cuerpo que ha dejado de ser, en la moral social o en la moral religiosa, un elemento inferior de la condición humana. Ciertamente, ha perdido el significado maléfico o divino que le han atribuido las religiones ancestrales; también ha perdido el carácter meramente animalesco que en algún momento del siglo XIX le han atribuido las teorías de la evolución. El cuerpo ahora ha adquirido una dimensión humana, muy superior quizás a la que le atribuyó el Renacimiento panteísta, pero al adquirirla ha mostrado también su sentido degradante y envilecido.

### **3. Perspectiva reciente**

La nueva visión del cuerpo recupera, en las prácticas amatorias, la imagen de la belleza y de la fortaleza, pero también su potencial destructivo. El cuerpo sublimiza; es capaz de evocar la trascendencia del mundo por belleza misma, pero también busca la experiencia

degradada, el estado violento, la situación del dolor y en este nuevo estado aspira también a la espiritualidad, además de solazarse en la degradación misma. La presencia de las formas de la perversión es un hecho incuestionable en la literatura y el arte contemporáneos que representan y refieren las formas de la afectividad: las obras perversivas de Nabokov y Balthus son expresiones de ese nuevo componente de la afectividad.

Georges Bataille y su idea de la destructividad del cuerpo como componente esencial de una nueva espiritualidad humana y Michel Onfray y su concepto del placer del cuerpo, desprovisto de toda moralidad social y religiosa, expresan, al final del siglo XX y a principios del XXI, una visión complementaria del erotismo donde el placer no sólo deviene de la belleza física y su evocación trascendente e idealista, sino también de su otra dimensión, la de su lado oscuro, bestial e instintivo, donde la maldad, la destrucción, el placer corporal puro, también son expresiones de la afectividad.

Es conveniente mostrar ahora cómo la novelística de Juan García Ponce constituye un fenómeno de referencia, en su componente ideológico, de esta perspectiva heterogénea del erotismo, pues en ella no sólo convergen las visiones de varios autores como se verá después, sino que algunas de esas visiones son contradictorias. Este trabajo muestra un nuevo sentido de la afectividad donde el cuerpo es observado, en su idea de la exaltación y de la degradación, desde diversas perspectivas que convergen en una sola: la idea del cuerpo exaltado, y a la vez degradado, que busca, en su experiencia erótica también exaltada, una forma de trascendencia. La idea antigua de una sexualidad instintiva se asocia, en esta perspectiva material y natural del cuerpo como componente de la afectividad cuyos orígenes se hallan en el pensamiento clásico de los griegos, a la idea moderna del cuerpo exaltado por la violencia. No obstante, pareciera que en esta nueva apreciación, la conocida diferencia entre idealismo y materialismo desaparecieran al convertir el erotismo en una paradoja: buscar la sublimación por medio del cuerpo vulnerado en un afán por negar, en la experiencia afectiva del cuerpo deliberadamente degradado o exaltado en su potencial hedonista, las grandes tragedias de la vida humana: la soledad y la muerte.

Es evidente que al hacer esta descripción general del erotismo en la historia de las ideas se insiste en una doble perspectiva que, en los tiempos recientes acaba por fundirse. O al menos, las diversas expresiones del arte, y también del pensamiento, así lo muestran. Se trata enseguida de situar la dimensión del cuerpo en el plano de la afectividad, pero también en el plano de la historia y de ubicar, principalmente, en ese mismo plano, la obra novelesca de García Ponce. Sólo desde ese plano de la ideología de los afectos será posible establecer, a partir de la obra misma, una poética del erotismo.

## II TRADICIÓN FILOSÓFICA DEL CUERPO

### 1. Las nociones del cuerpo en Demócrito, Ovidio y Lucrecio

Demócrito de Abderea de Grecia, nacido en la segunda mitad del siglo V antes de la era cristiana, es contemporáneo de Sócrates y discípulo de Leucipo. Se le conoce en la historia de la filosofía antigua como el principal teórico del atomismo. Con Leucipo, Demócrito aparece ligado a la creación del atomismo mecanicista que anticipa con mucho tiempo los hallazgos de la física moderna.

El pensamiento de Demócrito parece ser una síntesis de las ideas de Parménides y de las Heráclito. No postula, como el primero, la idea de un ser único e inmutable, o una multiplicidad de seres en constante movimiento como el segundo. Establece como principios lo lleno y lo vacío, es decir, el ser y el no-ser.

Según la concepción del ser inmutable y eterno de Parménides, Demócrito afirma que ese ser consiste en infinitos átomos que explican el origen la multiplicidad y muerte de las cosas. Los átomos no se organizan en función de cualidades diferentes. Son neutros y sólo se distinguen en la figura, el orden y la situación. Los átomos se mueven en el vacío impulsados, no por una fuerza exterior que los una o los separe, sino por su misma naturaleza que los mantiene, desde su origen, en un movimiento mecánico que une unos átomos con otros para dar origen a las cosas que existen. Por la posición y forma que ocupan en el vacío, los átomos organizan y diversifican su trayectoria. Es así como se configura y organiza el mundo, uno de los infinitos mundos posibles. El movimiento no es posible por el azar; está regido por la necesidad, de una manera mecánica, sin que haya dioses o causas ajenas que los muevan.

Los átomos no sólo constituyen el ser de las cosas físicas, sino también de las cosas que aparecen inmateriales como el alma. En la concepción del mundo de Demócrito, la existencia de las cosas se rige por su propia dinámica, por su propia necesidad y naturaleza. Los átomos requieren del vacío para moverse y agitarse. Su naturaleza particular, en relación con la naturaleza de los átomos de otras cosas, determina la dirección y el sentido de su movimiento. No habría tal si entre un átomo y otro no existiera un vacío que lo permitiera.

Los principios materialistas de la filosofía de Demócrito explican su posición contraria a la de todo platonismo y, más aún, a la de toda idea aceptada por la religión y las sociedades de su tiempo y de los tiempos posteriores. El orden teológico y la estructura cosmogónica de la unicidad se contraponen al pensamiento materialista del autor. Por ello, las grandes expresiones o experiencias de lo puramente humano son observadas por el autor en función de su concepto de la materialidad. El deseo, por ejemplo, lejos de toda trascendencia mística o de toda explicación ajena a la dimensión del cuerpo humano, para Demócrito, según Michel Onfray, es

[...] como una energía procedente de un cierto tipo de disposición de los átomos, como una fuerza de la que se desprenden formas particulares de la materia. El deseo reside menos en la hipótesis mítica de un corte divino, en los repliegues atómicos de una carne excitada por la vida y el movimiento [...].<sup>8</sup>

En Demócrito, el deseo es fuerza, fluido, energía cuantificable que deja huellas que pueden ser observadas y sometidas al análisis y al rigor de la ciencia. La ontología, la mitología, la teología, no explican el deseo. La mecánica y la física están más cerca de hacerlo al proceder de una dinámica fisiológica y de una inmanencia corporal. La libido no proviene de una dimensión mitológica; su sentido encarnado y terrestre determina su mecanicismo; es resultado de las fricciones y manipuleos corporales. La dimensión del deseo proviene de la mecánica de los cuerpos.

---

<sup>8</sup> *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*, 2002, p. 74.

En Demócrito, el deseo y el placer son resultado de un proceso atómico donde la eyaculación y los fluidos corporales son procesos hidráulicos. Onfray, al respecto, afirma que “[...] La mecánica inmoral de los fluidos reemplaza a la metafísica moral de las intenciones [...]”<sup>9</sup>. En Demócrito, el placer es resultado de una compartición de los fluidos. Los amantes se encuentran por la necesidad que tienen de combinar la dinámica de sus fluidos que buscan un depositario en sus propios cuerpos. La relación de la pareja, de los amantes, de los cuerpos que copulan, es un problema de líquidos en permanente movimiento. El cuerpo es fundamental para el movimiento incesante de los líquidos vitales del hombre pues sólo él regula la dinámica de los fluidos. El sentido de la vida reside, precisamente, en el líquido de los cuerpos en movimiento que comparten los amantes. En la relación corporal de la pareja, el hedonismo es producto de la acción del movimiento. En la dinámica de los amantes prevalece el deseo de ver y compartir los líquidos que emanan de sus cuerpos. En la hidráulica corporal reside el placer supremo y, por tanto, el equilibrio vital. Los fluidos expulsados en el acto corporal determinan el equilibrio del espíritu del hombre y del mundo. La búsqueda mutua de los fluidos corporales es una necesaria búsqueda del equilibrio porque éste asegura la continuidad de la vida del cuerpo y de la existencia. El líquido contenido perturba al cuerpo y por ello los cuerpos se mueven para expulsarlos porque así aseguran la permanencia de la vida. El movimiento es similar al de los átomos: si éstos dejaran de moverse en el vacío se restringiría o acabaría la vida. Con su movimiento, los cuerpos seminales y acuosos aseguran también su continuidad. La inanición de los cuerpos sería similar a la inanición de los átomos. Si ambos dejan de moverse, termina la vida.

El acto de compartición del cuerpo sumergido en sus fluidos es un espectáculo para quien lo observa, pues la mirada puesta en la desnudez ajena que se mueve revela la dimensión de la propia. El espectáculo del cuerpo en movimiento es un reflejo del espectáculo de la vida; es una forma de evitar u olvidar la ruptura de la continuidad de la existencia que se manifiesta con la muerte. La necesidad de compartirlo y de expulsar sus líquidos vitales, es una forma permanente de constatar la dimensión en movimiento de la vida. Si el erotismo se explica a partir de esta teoría de los fluidos, los amantes se desean

---

<sup>9</sup> *Idem.*

como una necesidad de sobrevivencia. El amor, en una acepción muy amplia, responde a una urgencia de movimiento que conduce a la eyaculación. Simbólicamente, el líquido es vida y el líquido de un cuerpo que necesita ser expulsado como un acto de sobrevivencia, sólo es expulsado gracias a la acción de otro cuerpo que lo impulsa, de tal forma que todos los seres humanos se “mueven” en la vida buscando otro cuerpo que ayude a la continuidad de su propia existencia.

Toda historia de amor, como argumento real o novelesco, muestra una imagen en permanente movimiento. Los amantes se conocen, se buscan, viajan, se encuentran, se esconden, se encierran, se desnudan, copulan, se separan, se ausentan. La acción sexual, como núcleo de su comunicación, les permite no sólo la continuidad de su historia, sino también de sus propias existencias. La soledad se convierte en cada caso en un factor detonante de la búsqueda del otro. Cada ruptura en la relación de los amantes impele al inicio de otra. Pareciera que la continuidad de las vidas, el movimiento permanente de la existencia, estuviera sujeta con los propios cuerpos unidos de los amantes. Esa imagen del movimiento de los cuerpos en permanente estado de pulsión evoca las historias de amor de las parejas de las novelas de Juan García Ponce. En ellas, la moral social no es un asunto relevante. Las “patologías” de la homosexualidad, del sodomismo, de la poligamia, no importan; no constituyen un problema de la conciencia individual. Desde la perspectiva de Demócrito, el gran problema individual del hombre existencial es un problema de contacto corporal. Todo cuerpo humano necesita de la presencia de otro para dar fluidez a sus propios líquidos corporales. La monogamia no es una circunstancia inherente al cuerpo, sino a la cultura que la establece. Ciertamente, en una sociedad monogámica como la mexicana, las acciones eróticas de los personajes de García Ponce superan toda consideración moral y no responden a una necesidad de subversión cultural, sino a una necesidad de “acoplamiento” donde su contraparte es la soledad y la negación de la continuidad de la vida. La vida significa para Demócrito un acto de movimiento incesante que permite llenar los vacíos que quedan entre una sustancia física y otra, es decir, entre un átomo y otro.



En el pensamiento antiguo, Ovidio y Lucrecio representan la posición opuesta al idealismo expresado por Platón y Aristóteles<sup>10</sup> en sus obras. Ambos definen el amor como una actitud fisiológica; como una acción mecánica y reproductiva que no difiere tanto de lo que sucede en el mundo de los animales. Ovidio y Lucrecio no conciben el amor como la búsqueda de una verdad trascendental, como una experiencia de la virtud o como un proceso místico. Para ellos, el amor se reduce a la sexualidad y es absurdo que pueda unir al hombre con un orden espiritual. Es en el cuerpo donde reside la fuerza del espíritu y no un ámbito trascendente<sup>11</sup> y por eso consideran que en la sexualidad hay un principio humanizante, un sentido propiamente humano de la vida. Freud, al citar a Ovidio y a Lucrecio,<sup>12</sup> establece una diferencia entre la importancia que éstos conceden a la pulsión y la importancia concedida a la naturaleza del cuerpo por los pensadores contemporáneos. Entre la excelencia del cuerpo y la excelencia del deseo hay una clara diferencia. Singer considera que al referirse Freud a la pulsión como factor esencial del amor en el pensamiento antiguo, se refiere a Ovidio y a Lucrecio, pues ellos creen que la felicidad humana no está en la disciplina espiritual, sino en la satisfacción del instinto y en el deseo común, observables en todos los seres humanos. Su idea del cuerpo es la de un objeto en pulsión, en movimiento, pues es éste, al ser provocado por el deseo, el que conduce al placer en el acto eyaculatorio, principio esencial para ellos de la felicidad humana. Para Demócrito el movimiento sexual de los cuerpos es resultado de una necesidad de eyaculación; para Ovidio y Lucrecio, la sexualidad es, además, placentera y sensorial.

Para los pensadores neoplatónicos del mundo antiguo, Platón, Aristóteles, Plotino, son los méritos del objeto, es decir, del cuerpo, los que justifican el amor: cuanto mejor es el objeto, más verdadero es el amor. Para estos pensadores, la idealización del instinto erótico dignifica todo lo que existe. La bondad del objeto erótico permite el amor por todo lo que existe. En la experiencia del cuerpo hay una experiencia trascendente. Ovidio y Lucrecio también alaban el instinto porque éste dignifica la naturaleza esencial del cuerpo. No obstante, ambos pensadores, aunque parten de una concepción mecánica del amor,

---

<sup>10</sup> Platón hace del amor la búsqueda de la Belleza y Aristóteles, su discípulo, concibe el amor en la *Ética nicomaquea* como la búsqueda de lo bueno.

<sup>11</sup> Posteriormente, se observará el sentido espiritual de cuerpo en los filósofos modernos como Bataille y Klossowski.

<sup>12</sup> *Tres ensayos de teoría sexual*, en *Obras Completas*, VII, p. 137.

difieren, al menos, en dos aspectos esenciales. Para Ovidio, el amor es producto del arte, de la estrategia persuasiva de la seducción. Para Lucrecio, el movimiento del cuerpo obedece a un instinto reproductivo y es activado por la presencia de otro cuerpo. En ellos, la dinámica pulsiva difiere de la estrategia persuasiva. No obstante, en ambos, la experiencia del cuerpo, dignificada por la pulsión o la seducción, es una experiencia noble, gratificante que, por sí sola, define la felicidad humana. La ausencia del cuerpo -a diferencia del espíritu superior en los neoplatónicos- es la ausencia de felicidad del hombre.

El eros de Ovidio, en su sentido de la estética corporal como forma de dignificación humana, permite hacer del cuerpo en movimiento, producto de la acción estratégica del amante, el ámbito de la felicidad. Lucrecio convierte al cuerpo penetrado en otro ámbito similar. En ambos opera un concepto de belleza esencial: la belleza del cuerpo que incita al amante a seducirlo o la del cuerpo que llama a reproducir la especie. Su ámbito no se extiende más allá de las dimensiones que establece el cuerpo en su actuación dinámica.

## **2. La espiritualidad del cuerpo en el cristianismo**

El cristianismo, con sus raíces en el judaísmo, se define a sí mismo como la religión del amor. A diferencia de otras creencias religiosas, sólo él ha convertido el amor en el principio dominante en todos los campos del dogma. La fe de los cristianos es la única en la que Dios y amor son lo mismo. No obstante, a lo largo de 2000 años, el cristianismo ha adoptado distintas actitudes respecto al amor y, más aún, respecto al cuerpo. Algunas actitudes han sido consideradas como heréticas y otras como parte de una ortodoxia ideológica que ha evolucionado a la par de la historia. A pesar de ello, los conceptos cristianos sobre el amor, aún en las religiones o sectas derivadas del cristianismo como las del protestantismo, son muy parecidos debido, quizás, a las fuentes comunes de donde

proviene: la filosofía clásica y las sagradas escrituras. La manera de resolver los problemas derivados de sus conceptos esenciales es lo que establece la diferencia entre las diversas creencias.

Los elementos esenciales del cristianismo son designados con cuatro palabras griegas: *eros*, *filia*, *nomos* y *ágape*. El concepto de *eros* del cristianismo se asemeja al platonismo y neoplatonismo en la búsqueda del alma del Bien Supremo. A pesar del sentido personal en que el cristianismo concibe la búsqueda, los conceptos de *eros* y de *filia*, provenientes del sentido de la amistad perfecta de Aristóteles, son similares en las tradiciones clásica y cristiana en su sentido de la fraternidad humana. La *filia* cristiana interpreta a la *filia* aristotélica como la fraternidad entre los hombres, la comunidad de creyentes, la relación de Dios y su iglesia, entre Dios y el alma humana.

*Eros* y *filia* son la herencia que el cristianismo recibe de los griegos. *Nomos* y *Ágape* provienen de la tradición judía. *Nomos* es la idea de Dios como rectitud, aceptación de las leyes de Dios y sumisión a sus designios. *Ágape* es el amor como creador de la bondad en el mundo; es Dios que se ofrece y se dispersa entre los hombres; es el Dios compartido. A partir del Nuevo Testamento, el cristianismo desarrolla la idea del *Ágape* más allá de su significado judío. Cuando San Juan en el Nuevo Testamento afirma que Dios es Amor, el término pertinente es *Ágape*. Cuando Plotino dice lo mismo, se refiere a la palabra *Eros*. A lo largo de la era cristiana, *Ágape* y *Eros* representan lo mismo. El cuerpo de Cristo compartido representa, desde la última cena con los apóstoles, el amor supremo, el amor de Dios.

En el platonismo y neoplatonismo de Plotino, el amor es un atributo del hombre y sólo a través de su capacidad de amar se acerca a la divinidad, pero ésta no se acerca al hombre. El Dios cristiano, a diferencia del de Plotino, posee ambas cualidades: ama y es amado y por eso se convierte en la única fuente del amor. Ambas acciones, la de amar y ser amado, convierten al Dios cristiano en la Verdad o en el Bien supremos. En él la bondad es la belleza. La Divinidad se convierte en un ser totalizador: ama a los hombres, a las cosas que lo rodean; al hacerlo se ama así mismo, pues son sus criaturas y éstas lo aman. El sentido

cristiano de *Eros* reside en esta dimensión totalizadora. La acción recíproca del amor conduce al hombre a la Beatitud. En el acto de amor, Dios comparte el Bien supremo con los hombres. El *Ágape* es la compartición. El amor conduce, en el conocimiento de Dios que es el conocimiento de la Belleza, al conocimiento del mundo .

El cuerpo de Cristo, que simboliza el amor del Dios compartido y que comparte, representa la ruta del conocimiento. Como concepto simbólico de lo absoluto, la experiencia amorosa del cuerpo de Cristo, es una experiencia de la Belleza Suprema. Gracias al amor recíproco, Dios permite su conocimiento. El amor a las cosas y a las criaturas, en la concepción totalizadora del amor, es también una experiencia divina. El cuerpo del hombre no es ajeno a esta idea. La belleza del cuerpo humano conduce, por medio del amor, al conocimiento de la Belleza Absoluta que es la belleza de Dios.

La concepción del amor en el cristianismo encuentra en los conceptos unificados de *Ágape* y *Eros* los dos elementos conformadores de su ideología: el cuerpo venerado y el cuerpo sacrificado. El cuerpo venerado representa la idea del amor entre los hombres y Dios mismo. En la última cena lo reparte, simbólicamente, al entregar el pan y el vino a los apóstoles. El acontecimiento de la última cena instaura, en la comunidad de los cristianos, el sacrificio del cuerpo de Cristo, el cuerpo del amor. El cuerpo sacrificado o inmolado permite, por medio de la crucifixión, la liberación del mundo y la salvación del alma. La muerte, que deviene después del dolor, permite la unificación del alma con la Belleza Absoluta. En la idea de la imitación del sacrificio de Cristo, no hay conocimiento de Dios sin el sacrificio del cuerpo humano en la experiencia de la muerte.

La unión del alma humana con Dios sólo es posible en el acto del sacrificio, el acto del dolor. No hay unión plena sin sufrimiento. En el cristianismo, el cuerpo del hombre, en su expresión amorosa, ha perdido su dimensión concreta, su estado físico y, por tanto, su dimensión sensorial y hedonista. El placer posible que emana de él sólo puede invocar la experiencia sensible de Dios, en tanto el cuerpo, como criatura, es un reflejo de su verdad y de su belleza. El cristianismo descarta., de antemano, la experiencia de la libido y el placer

del coito, pues la experiencia del cuerpo es una experiencia divina; es la idea de Dios mismo manifestado en su criatura.

### **3. La tradición moderna del cuerpo en el Marqués de Sade y en Nietzsche**

Los pensadores modernos como el Marqués de Sade y Nietzsche pertenecen a la línea materialista o realista que proviene de la tradición filosófica clásica. Más aún, contienen expresiones, en su idea de la destructividad y de la unicidad, que corresponden al contexto romántico con el que ellos se alcanzan a relacionar.

En su más plena expresión, el Romanticismo proviene de las antiguas concepciones del amor medieval cortesano. Es una expresión que reafirma el ideal de la libertad y de la autenticidad. Al celebrarse los matrimonios nobles por razones políticas, la esposa cortesana establece con claridad la diferencia entre el tributo y la obediencia al marido y entre la entrega secreta al amante en turno. El amor cortesano es una forma de poder que se reserva la amada ante la condición política y oprimida de la mujer casada. Su tendencia al aislamiento le permite gozar de una sexualidad no cuestionada por la sociedad.

El amor cortesano fortifica a los amantes en su ámbito de acción, les concede un “status”; mientras que, en la tradición romántica se convierte en un estado de evasión. En su diferente posición frente a la sociedad, el amor cortesano y el romántico difieren acerca de la destructividad como condición del amor. La tradición filosófica idealista exalta, a lo largo de su historia, el poder creativo, mágico, y a la vez destructor del amor. En su búsqueda de la magia, el amor rechaza la realidad y el amor, idealizado en sí mismo, aísla a los amantes. La búsqueda en el neoplatonismo de una verdad superior aleja al amor de su inmediato entorno y más aún, de la dimensión natural del cuerpo. El amor cortesano y el romántico no son idealistas en ese sentido. Buscan una verdad sin límites, no regulada por

las normas o factores de la divinidad. El matrimonio es incompatible en ambos por las limitaciones que le impone la misma sociedad y prefieren las calamidades y catástrofes que provienen de la acción del amor y no las sanciones derivadas del incumplimiento de las normas de la moralidad.

Hay en la expresión romántica del amor, a diferencia del amor cortesano que se evade de la sociedad misma y se refugia en los propios emblemas de la soledad, una necesidad de vivir cerca o dentro de un mundo repudiado al que considera vil y despreciable. Es precisamente el rechazo de ese mundo el que permite elevarse, a partir de la experiencia, a un estado espiritual. El cortesano se evada en su alegoría amorosa del huerto y del lecho; el romántico no renuncia al mundo: se eleva a un estado espiritual desde la condición miserable del mundo. La experiencia corporal destructiva es fundamental en esa necesidad de vivir en una naturaleza, la del cuerpo en su amplia dimensión vital, que le permite llegar a un estado de elevación.

La destructividad del amor idealista, en la tradición cortesana se dirigía tanto al interior como al exterior. Implicaba dolor, agonía, muerte y, a la vez, aislamiento, hambre, frío, enfermedad. La unidad de los amantes es, además, frágil y sensible a todo aquello que la perturbe. El temor a la pérdida los vuelve angustiados. Sufren también porque la sociedad está contra ellos y porque sus aspiraciones son difíciles de satisfacer. La aflicción es un padecimiento ajeno que los amantes viven como consecuencia inevitable de las circunstancias en que opera el amor. El sufrimiento se acepta con gusto como valor supremo del amor; como prueba irrefutable de su dimensión.

Para el amor romántico, el dolor expresa la validez del amor y el grado de heroísmo al que se someten los amantes para salvar y vivir su amor. Revela la experiencia del amor que busca sacrificarse y que hace del dolor su principal concepto. Todos los demás conceptos que lo integran se vuelven periféricos de la noción central: el amor como sufrimiento y destrucción. Los románticos aceptan el sufrimiento como una condición ideal y por eso asocian las ideas del gozo y del sufrimiento en una nueva entidad, en una nueva asociación, que no había existido antes en el amor profano.

Pero el amor romántico no sólo es expresión sensible de un dolor ideal; de un sufrimiento glorificado por el sacrificio de la ausencia. El amor romántico posee un sentido optimista al hacer hincapié en el sentido gozoso del amor cortesano que glorifica la sexualidad como una forma de felicidad en la tierra. Significa también el logro de una felicidad erótica que es, a la vez, un estado armónico de la relación del hombre y la mujer. El cuerpo se convierte, de esa manera, en un emblema de la felicidad. En sus ideas del dolor y el gozo, el romanticismo se aleja de la concepción del amor cristiano donde el estado de trascendencia es inmanente al ser humano.

En la tradición cultural de Occidente, determinada a lo largo de la antigüedad y la modernidad por expresiones ideológicas que se convierten en cánones o esquemas de valores morales que determinan las formas de vida de las comunidades de los seres humanos, el pensamiento del marqués de Sade constituye la mejor expresión antípoda del pensamiento canónico al representar la forma perversa de la experiencia comunicativa del hombre. Sus principios de la vida se rigen por las pasiones y no por la ley. Su concepto de moral se funda sobre el hecho de la soledad absoluta, no sobre códigos determinados de relación social. El único principio de vida se funda en la conciencia de la libertad individual que actúa por encima de la libertad ajena. El dolor de los demás cuenta menos que el placer propio, aunque éste sea consecuencia de la maldad ejercida sobre el otro. La moral del placer de Sade se erige sobre el dolor y el sufrimiento ajenos. Por eso el sentido de la reciprocidad existe en tanto el dolor y el sufrimiento se comparten. La sexualidad no conduce al goce mutuo, al intercambio del placer. Éstos provienen de un acto de sumisión compartido. Un hombre y una mujer no comparten intereses, pasiones, fluidos; comparten la extrañeza que resulta de la distancia y la visión del cuerpo ajeno, poseído y manipulado o del propio cuerpo que se ve a sí mismo ultrajado por el libertino. En la acción de los cuerpos no hay unión, sino separación o bien, es una unión basada en la idea de la enajenación. La voluptuosidad se expresa precisamente en la conciencia de la diferencia; en la conciencia de que los cuerpos son diferentes y no buscan la comunión, sino la distancia y la negación de ellos mismos.

La sexualidad compartida expresa la diferencia que hay entre los seres. La voluptuosidad no comunica, sino divide. El éxtasis y el estado orgásmico resultan de la conciencia de que entre los amantes hay grandes diferencias y de la propia mirada puesta sobre el cuerpo ajeno. El cuerpo, visto en la distancia, excita y provoca al deseo. El desconocimiento que resulta de la distancia invita al deseo del conocimiento. La ley de la intimidad amorosa se funda en el principio de la distancia, de la separación. La desnudez no acerca a los cuerpos, sino los consagra. En el acto sexual, los seres se viven como seres discontinuos pero la discontinuidad no anima a la fusión. Los cuerpos se unen, pero son ajenos; los cuerpos se tocan pero no se funden, no se comunican. En la incomunicación reside su fuerza. Amar es eliminar al otro; vivir desde la distancia y hacerlo ajeno. De aquí surge la fuerza de la perversidad porque sólo es perverso en la conciencia de la distancia y de lo ajeno. El placer surge de esta dimensión opuesta; de esta negación de un cuerpo por otro.

Al negar la verdad de la identidad personal, se niega toda organización social, puesto que el movimiento de la vida, en esta perspectiva del sujeto solitario, incluye el dolor, la maldad, la injusticia, la presencia de la muerte. La perversidad es atea al negar la personalidad como reflejo de la conciencia de lo absoluto que le daría la inmortalidad. Para Sade no hay alma individual e inmortal. Sólo hay vida asentada en la naturaleza. Al estar desprovista de identidad y de eternidad, el alma está desprovista del rigor de la justicia. Para Sade, el alma es libre y la única realidad de la vida es la injusticia, es decir, la falta de identidad, y la muerte. Por eso el perverso afirma su derecho a la perversidad, que concluye en el sacrificio de la muerte, porque en ella reside la realidad de su vida.

El libertino se excita no por lo que ve, no por el cuerpo obturado ante su mirada, no por la violencia que ejerce sobre el cuerpo ajeno; no por el hecho consumado, sino por el que está por consumarse. La maldad es una embriaguez para el libertino de Sade: en la medida en que actúa con violencia sobre el cuerpo ajeno, su deseo aumenta. La degradación es constante y sólo la muerte la concluye. Para Sade, el principio del mal es el principio de la vida. En su carácter eterno, increado, imperecedero, el mal sustituye a Dios y al desaparecer la razón de Dios, desaparece el principio de la identidad y así, el yo está moral y



físicamente anulado. Por eso en Sade se puede hablar, ante la falta de identidad y de principios morales y normativos, de una prostitución universal de los seres que forma parte, a su vez, de la monstruosidad del mundo que se rebela ante las funciones de la vida y que forma parte de un caos carente de toda normatividad.

Sólo en el espacio del caos la perversión puede actuar libremente. El cuerpo se convierte en objeto de la perversión y su posesión es parte de un rito sacrificial. El orden sagrado para Sade se halla en el cuerpo sacrificado y es un orden que se diversifica en la propia destrucción que no cesa; que se sitúa en múltiples niveles. Para la perversión, es necesaria la dinámica de la permanente destrucción; sólo ella conduce al estado superior. En su proceso destructivo, el perverso o libertino pasa del ultraje de los cuerpos al ultraje de las almas, el último grado de perversión, equivalente al estado sagrado. En la medida que se produce la aniquilación del cuerpo y del alma; en la medida que se llega al último grado de destrucción, la acción destructora del perverso recomienza. El ciclo es infinito. Sólo esa discontinuidad, la acción de un cuerpo destruido que se repite en otro cuerpo, conduce a la continuidad, la permanente presencia del cuerpo sacrificado donde reside el ámbito del placer. Este ámbito es irracional, pues no permite códigos y normas comunes, y en él opera la transgresión permanente, el rito sacrificial que da forma a la continuidad.

La continuidad tiene una aceptación en la vida: la destrucción de un cuerpo que conduce a la destrucción de otro y en una aceptación de la muerte: la prolongación de la destrucción más allá de la vida. De cualquier forma, la irracionalidad es necesaria para el ejercicio de la destrucción. Los principios mortales y religiosos impiden ese sentido de la libertad donde el hombre encuentra la felicidad. Por eso la irracionalidad, el ámbito de la destrucción perversiva y del sacrificio del ser y del cuerpo visto en su dimensión solitaria y ajena, es la expresión de vida para la moral del perverso de Sade.

Ludwig Feuerbach,<sup>13</sup> por su parte, cree en la necesidad de la naturaleza de amarse a sí misma. Cuestiona al cristianismo al proponer una divinidad extrahumana como fuente y receptáculo del amor. El amor debe dirigirse a la especie humana. Para el filósofo, el

---

<sup>13</sup> *La esencia del cristianismo*, 1998, p. 57.

dogma cristiano constituye un freno para el amor al limitar el amor para aquellos que creen en él. Al dejar de ser Cristo un símbolo del amor, Feuerbach puede enunciar un sentido del amor del hombre por el hombre mismo. El amor sólo lo es cuando es dirigido inmediatamente al otro; cuando no hay un tercero que determine su esencia.

El pensamiento de Nietzsche sobre el amor se deriva precisamente de esta tradición humanista, y en cierto modo romántica. En *El ocaso de los ídolos*<sup>14</sup> se opone al intento del cristianismo de eliminar las pasiones. Más aún, desea, armonizar las pasiones con la vida. Habla de un tiempo en que las pasiones destruyen, son pura fatalidad al arrastrar a sus víctimas con su desatino; pero habla principalmente de un tiempo posterior en que las pasiones se espiritualizan. Para el pensador alemán, se trata de la espiritualización de la sensibilidad, de tal forma que insiste en una perspectiva naturalista al relacionar el amor humano con las necesidades físicas y biológicas. Su idea del amor es que se origina en la sexualidad y se reduce a ella. El autor cuestiona al cristianismo como religión falsa, puesto que tiende a negar las fuerzas naturales y porque es hostil a la vida y acepta, además, el sentido destructivo de la naturaleza porque aún en la propia destrucción hay una fuerza vital.

Nietzsche ataca a la tradición idealista en general. Para él, el amor es el mejor ejemplo de egoísmo y de la universal voluntad de poder. Concibe la posesión sexual como una forma de dominio. A diferencia de Arthur Schopenhauer que reconoce la alegría y la vitalidad y optimismo de la sexualidad, así como la amargura y el odio que pueden devenir de ella, Nietzsche cree en la violencia como una condición necesaria de la sexualidad y observa diferencias sustanciales en la idea que los hombres y las mujeres tienen del amor. Para el hombre es posesión, para la mujer sumisión. Por esta falta de armonía, el amor es áspero, terrible, pero, a la vez, es complementario. La armonía de los excesos radica en esta diferente forma de percibirlo. El matrimonio es concebido por el autor como una degradación moral, como una cuestión social, burguesa y aristocrática. La elección de la pareja matrimonial estaría sujeta solamente a la idea de crear hombres sabios y fuertes.

---

<sup>14</sup> *El ocaso de los ídolos*, 1983, p. 163.

Al superar el estado pasional; al convertir la sexualidad en un estado sublime sin destruir las pasiones, es posible que el hombre esté logrando un estado humanitario, una forma de poder armónico entre los hombres. Quizás este concepto se acerca a la idea del amor divino. Su idea del amor esclavo se refiere a la pasión sensual, a la manera en que la sexualidad ejercida sobre el cuerpo femenino sometido y dominado, se mantiene en el ámbito de la “sensualidad espiritualizada”. Esta condición, la del esclavo, la de la víctima y la del victimario, es decir, la de los cuerpos sometidos a la violencia de la sexualidad, es la que mayor mayormente corresponde a la condición humana. La de la condición divina pertenece a un ámbito diferente, a una especie de trascendencia derivada del poder.

La sumisión femenina a la que se refiere Nietzsche no es resultado de una imposición arbitraria. Hay en el sujeto femenino un deseo de sumisión. Ambos, mujer y hombre, reconocen en la voluntad sumisa y violenta de ambos, una condición humana, una necesidad de actuación que responde al equilibrio de una naturaleza desprovista de fuerzas ajenas a ella misma. Los comportamientos de ambos responden a una condición natural.

#### **4. La filosofía desde la literatura: Freud, Proust, Lawrence, Sartre.**

En el siglo XX, la literatura proporciona a la historia de la filosofía, como en la antigüedad grecorromana y en la Edad Media, nuevas explicaciones sobre el comportamiento afectivo del cuerpo. En general, los novelistas que abordan en sus obras de manera particular el tema del erotismo coinciden en ciertas líneas esenciales: la importancia significativa que conceden a la percepción sensorial; la reiterada perspectiva interior de la experiencia erótica y la búsqueda de la degradación y la violentación del cuerpo.

Para Sigmund Freud, el organismo humano es motivado por dos instintos: el “instinto del yo” y el “instinto sexual”. El primero impulsa al hombre a la autoconservación; el

segundo, a la conservación de la especie. Para el pensador, ambos constituyen una unidad que él denomina *eros* o “instinto de la vida”, contrario al “instinto de la muerte”. Ambos instintos le permiten al hombre lograr su equilibrio vital. Más aún, para Freud la sexualidad cobra una gran importancia en todas las actividades humanas.<sup>15</sup> Como Shopenhauer lo explicó en su momento, las obras y los afanes de los hombres son movidos por aspiraciones e impulsos sexuales. En *Psicología de las masas y análisis del yo*,<sup>16</sup> Freud explica que la palabra *eros* es una traducción de la palabra alemana *liebe*, término ordinario que define el amor de cualquier clase. La palabra alemana le sirve a Freud para unificar las diversas nociones que el interpreta sobre el amor. Así, le otorga cuatro sentidos a la palabra *liebe*: 1) Amor como la fusión de la sexualidad con la ternura, 2) Amor como energía libidinal, 3) Amor como *eros* o instinto e impulso e vida que unifica a a la humanidad, 4) Amor como la mezcla y fusión íntima y dinámica de *eros* con el natural instinto agresivo del hombre, o instinto de la muerte. Ambos, el de la vida y el de la muerte, son inseparables.

Para Freud, en el segundo sentido de la *liebe*, la adecuada relación en el primer sentido, entre la ternura y la sexualidad, es una condición necesaria para que exista la felicidad. Para el autor, la sexualidad es un fenómeno de los sentidos. Por eso, para que la libido alcance su plenitud, se requiere su gratificación. La libido actúa plenamente cuando hay en ella la ternura. La infelicidad o la derrota del amor se producen cuando la sexualidad y la ternura se separan.

Para Freud, todo acto de verdadero amor conduce a la sexualidad. Si la sexualidad es reprimida, destruye el equilibrio interno del ser humano a menos que sea canalizada a otras acciones. La salida de la libido contenida se produce gracias a la sublimación. Y así el autor afirma que los logros de la civilización son resultado de la energía sexual sublimada. Una de las particulares aportaciones de Freud a la explicación de los fenómenos de la sexualidad es que se manifiesta y actúa desde la infancia. El impulso sexual, que no corresponde a un deseo consciente de tipo genital, se presenta desde la etapa temprana de la vida del hombre. Sin un conciencia plena sobre la sexualidad, el infante centra su vida sexual en el placer

---

<sup>15</sup> *Tres ensayos de teoría sexual*, en *Obras completas*, t. VII, p. 121.

<sup>16</sup> *OC*, t. VIII, p. 87.

derivado de todo lo que tiene que ver con su organismo. Freud se da cuenta que la sexualidad tiene que ver con el cuerpo, no necesariamente con los órganos sexuales. Por eso encuentra que toda parte del cuerpo tiene una sensibilidad. Como las actividades que no son sexuales son calificadas de perversiones y como los niños no son capaces de una sexualidad genital, Freud concluye que la sexualidad de los adultos no es del todo diferente a la de los pervertidos. La sexualidad normal y la pervertida tienen su origen en la niñez. En la vida del hombre ambas sexualidades, la normal y la pervertida, no pueden ser separadas totalmente. Los seres humanos suelen practicarlas indistintamente. La diferencia que hay entre ambas reside en su grado de exclusividad: los pervertidos se dedican a intereses que los seres humanos normales han superado ya o que han conducido a un comportamiento meramente genital o coital. La perversidad, por sus orígenes libidinales en la infancia, dura toda la vida.

El tercer sentido de *liebe*, amor como eros, amor como instinto de vida, amplía lo expresado anteriormente por Freud. En *Más allá del principio del placer*,<sup>17</sup> el autor desarrolla un nuevo concepto de la libido que además de proyectarse hacia el interior humano, también se proyecta hacia el exterior. Establece ahora una oposición entre los “instintos del yo” y los “instintos del objeto”. Este concepto ampliado es lo que Freud llama eros como “instinto de vida”. Inicialmente Freud había definido la libido como un mero impulso físico que unía a un hombre y a una mujer en el coito. Ahora, la libido, como “instinto de vida”, es un factor que une o cohesionan todo lo viviente.

El cuarto sentido de la concepción freudiana del amor asocia el eros y la destructividad. En este sentido los sentimientos negativos como el odio son componentes del amor. Al observar el amor y el odio como integrales el uno para el otro, Freud se relaciona con los pensadores pesimistas del siglo XIX como Schopenhauer. El eros freudiano, como principio universal de vida, es similar al sentido de la vida de Schopenhauer. Para ambos, la muerte es el propósito de la vida y el instinto sexual es la voluntad de vivir. Al buscar en el amado una forma de evasión del destino de la muerte, una forma también de eludir la maldad y fealdad del mundo, el amante se encuentra con el

---

<sup>17</sup> OC, t. VIII, p 41.

odio y la hostilidad que son parte de la intimidad amorosa. El sexo genital y el amor conllevan a la destructividad del odio. Los instintos del yo se transforman en violencia en la experiencia de la sexualidad. Es precisamente en el instinto de muerte donde Freud observa una experiencia mística.<sup>18</sup> Freud explica la confrontación del odio y del amor a partir de la confrontación del eros y del instinto de muerte. La posibilidad de la pérdida del sujeto amado debido al instinto de la muerte conduce a una práctica erótica donde el amor y el odio necesariamente se unen. De esa unión surge la violencia que caracteriza toda experiencia amorosa. Este conflicto entre el amor y el odio se consume en el plano de eros, es decir, en la práctica del instinto de vida que deviene del cuerpo. La principal explicación que ofrece Freud a la práctica de la sexualidad es que ésta -como eros o instinto de vida, no en un sentido meramente reproductivo, sino en el sentido de una sexualidad afectiva- permite lograr un equilibrio entre las dos experiencias irreductibles que forman parte del hombre: la vida y la muerte.

Para Marcel Proust,<sup>19</sup> como autor romántico tardío, el instinto sexual no constituye la categoría fundamental de amor. No es una causa o un principio. Si para Freud el amor es un intento humano de satisfacer impulsos corporales, para Proust es una necesidad que, aunque posee rasgos fisiológicos, no se localiza en el cuerpo. Proust, a diferencia de Freud, no reduce el amor al sexo. El amor no es un problema de sexualidad, sino de una necesidad de “sentir”. A diferencia de los románticos que pensaban que el amor satisfacía una necesidad de sentir, para Proust el amor no puede satisfacerla, excepto como algo temporal e insatisfactorio. Lo que Proust hereda de los románticos y de la tradición idealista en general es que se debe hallar un medio de conocer la realidad. Un conocimiento que conduce a una armonía entre los sentimientos humanos y el ser de las personas, de las cosas y del mundo. Para los románticos, la armonía se establece a partir de la fusión metafísica de dos personas. Para Proust es un problema de experiencia sensible. El conocimiento del mundo y de las personas surge del contacto íntimo e intuitivo del yo con la realidad. La intuición se define en Freud a partir de los conceptos de la intuición que expresa Henri Bergson en *Introducción a la metafísica*<sup>20</sup> como un sentimiento que pone en contacto con la realidad

---

<sup>18</sup> *Más allá del principio del placer*, OC, t. XVIII, p. 3.7

<sup>19</sup> Los conceptos sobre el amor los expresa Marcel Proust en la novela *La búsqueda del tiempo perdido*.

<sup>20</sup> *Introducción a la metafísica*, 1979, p. 78.

pero, además, como una especie de simpatía intelectual mediante la cual el sujeto se coloca dentro de un objeto para experimentarlo y conocerlo. En esta relación, el sujeto realiza una operación mental que reduce el objeto a sus elementos esenciales, los relaciona con los que ya conoce y les asigna una categoría. El sujeto se relaciona con el objeto no sólo por simpatías o empatías; se relaciona por medio de procesos cognitivos que le permiten colocar la realidad con la que interioriza en un sistema inacabable de representaciones simbólicas. Es precisamente el conocimiento simbólico de la realidad la que le permite sentirla y conocerla. Por tanto, el conocimiento de esa realidad no es científico, ni objetivo; se trata de una percepción simbólica que surge de la asociación de los elementos comunes que hay entre los objetos que forman parte de la realidad.

La realidad en Proust no se conoce a partir de un todo, sino a partir de la selección que intuitivamente se hace de los elementos significativos, o que son representativamente simbólicos de esa realidad. Aunque Proust analiza en sus obras el amor en función del sentimiento que los objetos provocan en quien actúa intuitivamente sobre ellos, también hace hincapié en la estrecha relación que hay entre el amor y el sexo. El amor sexual proporciona un bien del que se carece en el amor platónico, pues la intimidad contribuye a que se realice el amor. El cuerpo, como objeto, proporciona elementos de su realidad que, elevados al rango simbólico, operan activamente y afectivamente sobre la memoria. Corresponde al amante, en su acto de intuición, establecer los rasgos que contribuyen a la representación abstracta de su propia realidad. La vida del hombre para Proust está determinada a partir de estos permanentes procesos de representación de la realidad. El interés sexual surge de los rasgos corporales seleccionados por el amante, aún cuando se trate de rasgos que estén relacionados con otras manifestaciones como son la crueldad. Es precisamente el sexo el que permite que la crueldad y la bondad formen parte del amor. El discernimiento intuitivo es un problema de moral. El bien y el mal son seleccionados por igual al actuar intuitivamente el sujeto sobre la realidad.

En la noción de amor de Proust, la experiencia es importante porque a partir de ella desencadena el sentimiento. La experiencia del cuerpo adquiere un rango fundamental en el proceso de selección simbólica de la memoria. El sujeto de amor fija la memoria en el

espacio y en el acto corporales recordados. A partir de la memoria se activan el placer y el dolor. El concepto y el sentimiento de la vida para Marcel Proust surgen de la experiencia parcial recordada del objeto. El sujeto selecciona aquellos aspectos de la realidad que le permiten conducirla al ámbito de la simbolización. Sin estos retazos o fragmentos del objeto en que el sujeto ha interiorizado no puede establecer su particular sentido de la vida. Más aún, para él, el tema de la vida o de su perdurabilidad, resulta de la capacidad que tiene de recordar los fragmentos de la experiencia que ha compartido con el cuerpo, en tanto es una expresión física y concreta del otro sujeto que se ama; resulta de la manera en que la realidad del mundo natural se asocia con el cuerpo en la experiencia que el sujeto enamorado recuerda o discierne.

En *El amante de Lady Chatterly*, D.H. Lawrence expresa un sentido de la sexualidad que en la Inglaterra de principios del siglo XX provoca reacciones adversas. Para entender el pensamiento del autor inglés, es conveniente situarlo en la línea del pensamiento puritano que concibe como un estado de fusión la unión de un hombre con una mujer. En el pensamiento de Lutero se desarrolla un concepto de *ágape* donde la unión absoluta entre el hombre y la mujer no son posibles por su estado de imperfección. La verdadera unión sólo es posible con Dios. Sólo su amor o la unión con él, hace posible la verdadera unión de la pareja. Este concepto es contrario al de Lawrence que niega la unicidad verdadera y defiende la libertad sexual. En sus ideas sobre el amor, Lawrence ataca el amor romántico; rechaza toda relación sumisa entre los amantes; el amor abnegado que destruye la individualidad y toda búsqueda de fusión total. Lawrence trata de armonizar un concepto de amor que se reafirma a sí mismo y un concepto de amor de fusión que no se concibe en la idea de la totalidad.

En Lawrence, no es la divinidad la que une a los individuos; es su propio deseo que surge de sus respectivas individualidades heterosexuales. Por eso, el amor que recomienda no es absoluto ni perfecto, puesto que el fusión de los amates tampoco lo es. Lo que surge de ellos son fuerzas vitales. El amor se define como un el deseo que va de una persona a otra. Cuando la corriente deja de fluir, el amor se acaba. La corriente a la que se refiere Lawrence es incontrolable. El amor entre un hombre y una mujer surge cuando sus



respectivas corrientes del deseo se mezclan. Las demás propiedades de sus individualidades son independientes de esta corriente que fluye en los dos sentidos. Cada corriente del deseo es independiente y no se funde, circunstancia que permite que los amantes puedan romper sus vínculos e iniciar otros. El concepto de Lawrence va más una simple connotación sexual, es afirmación del yo y de un deseo de existir que surge de la conciencia de una naturaleza corporal fortalecida. El potencial natural es un impulso de vida. La fortaleza del sexo que resulta de la fortaleza natural se convierte en vitalidad existencial. La cultura ha sido un factor adverso del deseo, pues inhibe su potencial instintivo, su fuerza primigenia, su fortaleza corporal. No obstante, Lawrence establece dos nociones de experiencia sexual: la egoísta y la que busca la afirmación de uno mismo. La segunda permite una comunión, un estado de equilibrio con el mundo. En su relación mutua, cada amante logra una experiencia cósmica de autoafirmación. Es ésta la expresión más elevada del sexo. El sexo instintivo y bestial es contrario al deseo donde el deseo expresa un impulso de vida, una fortaleza de la existencia. El instinto es animal y el deseo es eminentemente humano y en él defiende la bondad del sexo. Percibe en esta modalidad una simpatía entre hombres y mujeres que resulta de la armonía de sus propios sexos. No obstante, en esta idea vitalista de la sexualidad se trata siempre de una relación oculta y discreta de la pareja. Toda relación corporal es una relación secreta que se revela a los demás como un estado armónico de la pareja. Por encima del matrimonio y de la moral religiosa, hay que observar en Lawrence una concepción vitalista, una fuerza natural, que permite la unión y el equilibrio existencial de los amantes a partir de la armonía de sus sexos.

## 5. Erich Fromm y la universalidad del amor

En *El arte de amar* que Erich Fromm publica a principios de los sesenta, se vislumbran ciertas tendencias innovadoras pero reduccionistas, a la vez que psiquiátricas, de la concepción del amor. Para el autor, el amor es una actitud de la persona hacia el mundo. El amor no se dirige a un individuo en particular porque el amor a una persona es el amor a toda las personas. El amor es un anhelo de fusión universal. La fusión entre los amantes es apenas el punto de partida de una unión del hombre con la humanidad. No hay unión o fusión con una persona si no hay amor por la humanidad y a todo lo que tiene vida. El concepto de amor de Fromm es idealista en tanto pierde el sentido de todo vitalismo corporal, de toda sexualidad o de todo erotismo sublimado. En la propia línea del idealismo, Fromm glorifica el sentido de la fusión como lo glorifican los platónicos o los teóricos del cristianismo. El objeto único del amor es cierta noción de lo absoluto.

En otras perspectivas también reduccionistas de carácter feminista, Shulamith Firestone en *Dialéctica del sexo*<sup>21</sup> y Elizabeth Rapaport en “Sobre el futuro del amor: Rousseau y las feministas radicales”<sup>22</sup> afirman que el amor entre los seres humanos no puede existir en condiciones de desigualdad sexual. El amor es posible en condiciones de igualdad y de armonía entre los amantes.

El idealismo de Erich Fromm y el sentido feminista de Firestone y Rapaport expresan concepciones del amor -en una cultura de la transgresión como lo es en Occidente la de la década de los sesenta y setenta donde se hallan en auge las ideas de Bataille- ajenas a la experiencia del cuerpo enamorado. Los partidarios de una sociedad utópica, sin diferencias de clases y de sexos, sin enemigos y sin egoísmos, posiblemente encuentran en esas concepciones, a lo largo de esas décadas, respuestas a las interrogantes sobre la afectividad.

---

<sup>21</sup> *Dialéctica del sexo*, 1976.

<sup>22</sup> Ensayo citado por en I. Singer en *La naturaleza del amor*, 1992.

No obstante, el impacto de las nociones corporales del amor son aún mayores, como lo han sido en las culturas del pasado.

## **6. El hedonismo de Michel Onfray : una reciente perspectiva del cuerpo**

La ausencia de toda moral sexual caracteriza al pensamiento de Michel Onfray. Su teoría de los fluidos corporales es equivalente al sentido del placer libre, sin inhibiciones. El placer de la vida resulta de ese ejercicio, pleno y libre de la sexualidad. A mayor libertad en la fluidez de los líquidos corporales, mayor fluidez y mayor experiencia del placer sexual. Onfray propone, de esa forma, un hedonismo pleno donde cada quien toma el cuerpo que le place y deposita en él, o recibe de él, el líquido eyaculatorio. Se trata de una utopía del placer que lo es por la ausencia de moral. Pero ¿cómo explicar la ausencia de moral, o la ausencia de temores o de inhibiciones en las conductas homosexuales o poligámicas de los personajes de las novelas de Juan García Ponce? La teoría hedonista de Michel Onfray es sólo un aspecto, entre muchos otros, que caracterizan la afectividad que comparten los personajes del autor en sus novelas. Los personajes no parecen ser víctimas de una moralidad al ir a la búsqueda del placer corporal; parecieran ir a la búsqueda de un estado opuesto: la vivencia plena, y quizás a la vez perversa, del cuerpo. Al margen de otras consideraciones, hay en los novelas de García Ponce una teoría de los fluidos, es decir, una teoría de la permanente búsqueda del placer del cuerpo.

La crisis moral de los años sesenta caracterizada por la negación de los viejos conceptos del amor, del matrimonio y de la familia, muestra a partir de entonces una tendencia cada vez mayor a diversas prácticas sociales de la libertad: la unión libre, las experiencias sexuales comunitarias, una vasta mercadotecnia del sexo, la negación del matrimonio y de la dependencia familiar y paterna, la libertad sexual. Onfray expresa, en su teoría reciente de la sexualidad, uno de los rasgos singulares de la nueva libertad social, concretada a partir

de los sesentas: la experiencia amoral, y por ello plenamente hedonista, de la sexualidad. Se ha expresado de antemano que la novelística de Juan García Ponce muestra, entre otras vertientes ideológicas de la sexualidad, un ejercicio recurrente del sexo, al margen de los ritos sociales, como forma plena del placer.

En los conceptos expresados por Onfray, no hay esposos o novios o amantes, o adulterios, homosexualismos, lesbianismos, sino cuerpos que se buscan y entregan. De alguna forma, el autor crea una utopía de la amoralidad sexual o del hedonismo sexual que encuentra en las prácticas de la sociedad contemporánea de Occidente, principalmente en las culturas más avanzadas, algunas de sus realizaciones como son los intercambios de parejas, las orgías, las experiencias poligámicas. De la misma manera, la generalidad de los argumentos novelísticos de Juan García Ponce expresa un similar sentido de la amoralidad y del hedonismo.

**TERCERA PARTE**

**EL HECHO LITERARIO DESDE EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO: LA  
POETICA DEL EROTISMO**

## Capítulo quinto

### UNA INTERPRETACIÓN DESDE LA VINCULACIÓN DE LOS TEXTOS

#### I TEXTO LITERARIO Y TEXTO FILOSÓFICO

A lo largo de este trabajo se ha expresado la conveniencia, por la naturaleza de la obra novelística de Juan García Ponce, de considerar a la filosofía, más aún a las diversas filosofías que se formulado desde la antigüedad hasta el presente sobre el tema del amor, como un fundamento principal. La filosofía, en su acepción más amplia, formula explicaciones sistemáticas sobre los fenómenos del hombre y el núcleo temático central de todo hecho literario, al margen de todas las posibles consideraciones de carácter lingüístico y estructural, es la condición humana. La perspectiva filosófica de un hecho literario, independientemente del género al que pertenece, apenas constituye un enfoque posible, pero válido, sobre su naturaleza estética. El enfoque es más válido aún si el autor de una obra interpretada desde la filosofía, refiere autores filosóficos que disertan sobre los temas de sus obras o el mismo autor escribe y traduce ensayos que colaboran al mismo núcleo discursivo.

García Ponce en su vasta obra ensayística remite constantemente, para reinterpretarlos o explicarlos, a los pensadores que han teorizado sobre el tema de la afectividad presente en toda su obra narrativa: Marqués de Sade, Nietzsche, Klossovski. Ha sido el propio Juan García Ponce el que ha proporcionado la pauta a seguir en la interpretación crítica de sus novelas al mostrar las coordenadas existentes entre la filosofía y la literatura, como también las existentes entre la propia literatura y los signos del arte visual, de tal forma que las expresiones del arte y del pensamiento sistemático de la filosofía permiten la interpretación del código lingüístico-literario.

Si la mayoría de las novelas de Juan García Ponce tiene como núcleo temático principal la historia de amantes; su proceso de acercamiento, de alejamiento; sus escenas de seducción, de perversión, de copulación, evidentemente sus acciones son interpretadas desde las nociones de la filosofía en tanto el tema del amor, como fenómeno de explicación, le corresponde. El propio autor explica el sentido de su arte invocando dos discursos: el de la filosofía del amor y el de pintura simbólica. Más aún, en muchos argumentos se desarrolla el tema del artista que pinta o toma fotografías de los cuerpos y se plantea, desde la conciencia del personaje que posa o que observa el modelo, el tema de la imagen como signo artístico. Un tema recurrente de las novelas del autor es el de expresión visual -como lo es, sin duda, para todo el fenómeno del arte- que se conforma, desde el modelo, para ser observada como signo, como emblema de la significación que se conforma en la experiencia de la observación. El tema de la imagen adquiere denominación precisa en el acto recíproco del voyeur: no sólo lo es quien observa, sino quien observa que es observado.

Los amantes de las novelas de Juan García Ponce tienen una obsesión por la mirada - mirar y ser mirado en los rasgos más humanos de la intimidad- del cuerpo. Cuando éste actúa interviene la filosofía con su análisis y su razonamiento. Cuando el personaje exhibe el cuerpo, principal objeto del amor, interviene la dimensión exploratoria del arte. Por esos motivos, en la previa consideración de que existe una poética del erotismo en las acciones novelescas y que aquí se desea explicar, son imprescindibles las aportaciones de ambas disciplinas: la filosofía y el arte. En alguna parte de sus ensayos Juan García Ponce explicará que el verdadero sentido de la vida, particularmente el sentido de la afectividad, se obtiene al elevarla a la categoría de representación simbólica, como lo es toda expresión del arte. Interpretar la dimensión simbólica de la vida es también tarea de la filosofía.

## II LAS COORDENADAS DE LA VINCULACIÓN: PERSONAJE, HECHO LITERARIO Y VISIÓN DE MUNDO

Para realizar en este trabajo el análisis interpretativo de la obra narrativa de Juan García Ponce,<sup>1</sup> se establece la relación entre hecho literario y hecho filosófico a partir de los comportamientos y acciones de los personajes; además de la visión de mundo que se determina de las acciones mismas y de lo que expresan las voces de los propios personajes. Las acciones de las novelas y de los libros de cuentos de Juan García Ponce se definen como desplazamientos de los personajes en lugares singulares: en espacios cerrados como autos, departamentos, casas de descanso, salas de exposiciones de arte, aulas y en espacios abiertos como playas, parques, calles de ciudades y pueblos, patios y jardines. Las acciones centrales, las que son el principal objeto del análisis e interpretación de este trabajo, se refieren a los comportamientos corporales. Son estos y las palabras que expresan los personajes sobre los comportamientos mismos -ambos, comportamientos y palabras, expresan sentidos sobre la afectividad- los que permiten hacer inferencias que, a su vez, proporcionan un marco conceptual suficiente de la poética afectiva que se propone aquí para la obra del autor. De antemano, la poética de la afectividad conduce a una poética del erotismo. Los personajes anteponen la actuación de sus cuerpos en toda comunicación humana. Ellos expresan, en sus miradas, en lo mirado en el cuerpo del otro, en sus expresiones táctiles, una dimensión sublimada o sensibilizada del cuerpo. Las palabras, a su vez, complementan la acción del cuerpo. En ambos, en el cuerpo y en el lenguaje del cuerpo, se cierra la poética del erotismo. O bien, la perspectiva filosófica sobre la afectividad. No obstante, la dimensión visual de los argumentos novelescos -las imágenes reiterativas de los cuerpos de los amantes en diversas actitudes seductoras, voluptuosas, perversivas, copulatorias- encuentra un plano equivalente en la imagen de la pintura. Los signos de la interpretación de *Diana saliendo del baño* de Francois Boucher o los desnudos adolescentes de Balthus son equivalentes a los signos interpretativos de las imágenes de

---

<sup>1</sup> A partir principalmente de *De Anima, Crónica de la intervención, Inmaculada o los placeres de la inocencia*.



Paloma saliendo desnuda del baño ante las miradas inmóviles de Gilberto y Mario Guerra. En ambos casos, los signos están presentes en la dimensión voluptuosa del cuerpo exhibido. Los objetos que forman parte del campo visual del sujeto de la novela o del sujeto que observa las pinturas son objetos humanos que conforman códigos o signos explicativos que interpreta la filosofía. En la definición de la poética de la afectividad, o del erotismo, en García Ponce la interrelación de estas disciplinas, arte, filosofía y literatura, ha sido necesaria.

## Capítulo sexto

### LA POÉTICA DEL EROTISMO EN LA NOVELÍSTICA DE JUAN GARCÍA PONCE

#### I TEORÍA DEL CUERPO Y DEL LIBERTINAJE EN LA NOVELA

En principio, todo erotismo en Juan García Ponce conforma una teoría donde el cuerpo es su principal fundamento. Por tanto, más que referirse en este trabajo a una teoría del erotismo como expresión sublimada de la sexualidad, habría que referirse principalmente a una teoría del cuerpo. ¿Cómo deslindar una teoría de lo erótico de una teoría de lo meramente corporal? ¿Dónde se hallan los fundamentos de esta teoría? Un punto necesario de partida pareciera ser, casi necesariamente, el ensayo del propio García Ponce sobre Klossowski. En *Teología y pornografía*, el autor concede una importancia primordial a la acción del pensamiento. El acto del pensar, sin embargo, no sigue el proceso habitual donde los hechos sobre los que se piensa son ajenos al interior del individuo. El acto de pensar depende de una dinámica interior, no de una dinámica racional y secuencial. Ese estado de razonamiento interior es un estado teológico donde el pensamiento se desborda y obedece a los dictados de una transgresión interior o de una perversión que se convierte como acto teológico en un estado de divinidad, en un estado ritual y es esa deidad la que “[...] anula la capacidad normativa del uso de la razón [...]”<sup>1</sup> y es ahí donde “[...] la razón saca de la trascendencia el centro, lo trae al mundo y lo coloca en el hombre [...] en su forma extrema, como monstruosidad integral, la destrucción se instituye como regla: la norma es ausencia de norma, el sentido se encuentra en el sin sentido”.<sup>2</sup> Es aquí, en esta cosmovisión interior que responde a los dictados de una permanente ilogicidad donde se halla la fundamentación propia del sentido teológico del pensamiento de Klossowski. Las estructuras mentales que

---

<sup>1</sup> García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 136.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 137.

responden a esquemas de ilogicidad; que responden, más aún, a las fuerzas que se hayan latentes y dispuestas a actuar desde el interior humano y, por tanto, más propuestas a una actuación desprovista de toda racionalidad, corresponden a la cosmovisión de una especie de teología de la destrucción o, en términos de Juan García Ponce, de una teología de la perversión. ¿Pero cuáles son los fundamentos de esta perversión? La teología de la que se habla debe dar origen al signo que es la literatura. Pero el signo tiene, además, un soporte propio que es el cuerpo. Expresa García Ponce: “En última instancia, Klossowski nos hacer ver así que ésta es la acción del espíritu, quien se sirve del cuerpo para hacer surgir la palabra en la que él se encuentra y que lo afirma; pero también [...] tenemos que advertir que el espíritu usa su aplicación para afirmar, a su vez, en el cuerpo, la verdad de la vida”.<sup>3</sup> Es decir que:

El espíritu , actuando sobre la carne, la hace hablar, rompe su silencio y lo convierte en voz. Tal es la función tanto de la teología, que afirma la << resurrección de la carne >>, su vida eterna en el campo del espíritu, como la de su aparente opuesto, la pornografía , en la que el lenguaje de los cuerpos encuentra su voz como historia de su propia prostitución y se transforma en espíritu.<sup>4</sup>

En el acto de la perversión, en la interpretación que Juan García Ponce hace de Roberte, el personaje de Klossowski, la carne -o el cuerpo- provocada por el espíritu, se traiciona a sí misma y encuentra en la propia carne su sustancia. El espíritu, según la interpretación de García Ponce, en su acción corrupta, es la búsqueda, en la corrupción o en la perversión, del lenguaje de los signos. El lenguaje del espíritu, en su acción destructora del cuerpo, es la acción de la teología.

Expresa García Ponce, a propósito de Klossowski:

La voz del espíritu, presencia de la eternidad inmaterial de los signos, trae la muerte a la carne y hace que, traicionándose a sí misma, la carne la exprese, mostrando a la muerte contenida en ella: la vida del espíritu [...] Sin la separación que la vida permite, no hay muerte, hay una pura vacuidad: el espíritu debe encontrarse a sí mismo en el cuerpo y, dándole vida al cuerpo, afirmar la vida.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 91.

La lucha permanente del espíritu con el cuerpo -una lucha teológica- reafirma en el acto de la lucha, llamada destrucción o perversión, el sentido de la vida para el propio cuerpo. Sin embargo, es precisamente la voz del espíritu -o la acción del espíritu- la que trae la muerte. El cuerpo vive en su permanente discurrir y actuar con el cuerpo, pero al hacerlo se destruye. Y es aquí, en la acción del espíritu y en la acción del cuerpo, donde se funden la teología y la pornografía. En la acción del cuerpo hay una acción del deseo. Éste debe manifestarse en la vida y en el mundo y al manifestarse, como un acto divino, la necesidad de absoluto se hace perversa. Es aquí donde opera un movimiento sin fin que es el movimiento del lenguaje, la creación espiritual que se concretiza en la acción de los cuerpos y es así como “Usando el cuerpo como su objeto, el lenguaje trae el espíritu al mundo”.<sup>6</sup> Ese lenguaje del cuerpo motivado por el espíritu, es el lenguaje del arte. Y en este se halla el sentido de la propia vida.

La búsqueda del cuerpo en las novelas de García Ponce, desde la perspectiva de Klossowski, es la búsqueda de la vida. Es una búsqueda pervertida porque el espíritu, en su actuar sobre el cuerpo, actúa irracionalmente; actúa respondiendo a una dinámica interior, a una lógica de hechos propios que no pueden responder a la lógica de los hechos externos, más propios de los procesos formales del conocimiento.

Klossowski observa en la acción del cuerpo -el cuerpo tocado, manipulado, pervertido, en la expresión práctica del deseo- un sentido vital. Georges Bataille concede a la misma acción un sentido similar que especifica en forma más precisa la teoría corporal de Klossowski. Bataille agrega a la actuación, el acto de manipular el cuerpo, el acto de mirar.<sup>7</sup> La acción del voyeurista -el que mira la desnudez corporal en su plenitud; en su actuación del deseo, en su propio éxtasis teológico de la destrucción- constituye un acto perversivo necesario en la experiencia mística de la carne; experiencia necesaria en la acción humana del diario vivir. ¿Qué significa la mirada en Bataille, en la acción de mirar un cuerpo que es constantemente transgredido por el solo hecho de ser mirado? ¿Se asiste en la acción de la mirada al espectáculo de una corporalidad develada, expuesta, en su

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>7</sup> Bataille, Georges, *El erotismo*, 2002, p. 21.

actuación del deseo, que muere por el hecho de ser observada? ¿Es el espectáculo de la destrucción de la carne? ¿El acto de mirar y actuar perversamente, es el espectáculo del deseo y, por tanto, el espectáculo de la vida? Acaso los personajes de la generalidad de las novelas Juan García Ponce no se hallan permanentemente en una actitud de mirada sobre el cuerpo ajeno: el cuerpo en el acto del desnudamiento; el cuerpo expuesto a la mirada del deseo; el cuerpo que se desprende de la ropa; el cuerpo despojado de la ropa; el cuerpo a contraluz; el cuerpo en actitud voluptuosa extendido sobre divanes, lechos, alfombras, similar a los cuerpos recostados de los cuadros de Courbert o de Ticiano; el cuerpo visto en el acto de ser tocado o copulado. Hay en el acto de la exposición del cuerpo el testimonio de su propia consumación. Pareciera que en Bataille, al hacer del cuerpo un centro dimensional del que parte todo sentido de la vida, fuera necesaria la observación permanente de su destrucción y su muerte en el acto de amor, en la experiencia del deseo. Pareciera que en la experiencia de la sexualidad, concebida como acto de amor, operara una poética del deseo que se opusiera a toda poética racionalista. Pareciera que el hombre oscilara entre la acción del deseo y la acción racional. La primera, como acto de transgresión, es testimonio y memoria de la muerte; la segunda, en lugar de liberar al hombre, lo conduce a una especie de cautiverio que le niega toda posibilidad de existencia. Para Bataille, el objeto de conocimiento epistemológico es el deseo sustentado en la idea del cuerpo:

La existencia discontinua de los cuerpos vestidos, es horadada por la desnudez que de manera obscena desordena el estado de los cuerpos comunicados, revelando los senderos hacia la continuidad posible de la piel ya desposeída de una individualidad duradera y firme. Y es que la muerte y el deseo erótico nos desnudan, nos conducen de vuelta a la verdad de la piel macerada por los elementos de la naturaleza y por el frotamiento de los genitales. Muerte en vida, vida de la muerte, muerte viviente, vida que muere, muriendo en vida, vivir de la muerte, son algunas expresiones posibles que en sus distintas combinaciones nos evidencian la cópula del lenguaje y la verdad del erotismo.<sup>8</sup>

Para Bataille, hablar del amor es hablar de la muerte. El lenguaje del amor, el de la pasión, está impregnado de los olores del sepulcro.<sup>9</sup> El cuerpo del amor es la carne del sepulcro. La

---

<sup>8</sup> Braulio González Vidaña. "Georges Bataille y la transgresión de la mirada".

<sup>9</sup> *Idem.*

experiencia del cuerpo amado, deseado, mirado en su éxtasis, es la experiencia de la carne muerta y sepulcral.

En el proceso amoroso, donde la constatación de la consumación corporal es evidente, es importante la presencia del signo como componente del lenguaje. La experiencia culmina cuando es nombrada o constatada por medio de la objetividad del lenguaje y cuando se convierte en materia plástica o literaria. Nada podría expresar mejor el sentido del *eros*, del cuerpo transgredido por medio de la mirada y la manipulación, que el signo del lenguaje. Su dimensión simbólica explica la naturaleza propia del amor. Es como si el lenguaje de la novela, la novela escrita por un autor conforme los cánones del género, develara por fin el lenguaje de los cuerpos que viven, en su propia perversión, la experiencia del amor. Es decir, no existiría la existencia y la vida de un ser humano que es personaje, sin la dimensión que le otorga el lenguaje de la novela. Hay, entonces, en este fenómeno, la necesaria conjunción, para Klossowski o para García Ponce, de la vida y el arte. Este adquiere, como signo del lenguaje, una dimensión humana que es la misma que subyace en la anécdota novelesca.

En diversos textos de Juan García Ponce<sup>10</sup> aparece reiteradamente la palabra “libertinaje” como expresión que define un conjunto de actitudes del enamorado hacia su pareja. Considera el autor que la experiencia erótica, además de una experiencia mística, es también una experiencia libertina. En su definición de tal experiencia, Rosa Pereda afirma que:

Se trata de la propuesta de una moral “desde sí mismo” [...] Esa nueva moral “sadiana” se contrapone voluntariamente a la noción de virtud, probablemente tanto como a la de “vicio”. La libertad propuesta es la de la soberanía individual, una soberanía que necesita más de la disciplina que del capricho. Y es ese doble juego de la elaboración de un código de conducta dirigido a la afirmación del “yo” como sujeto único de libertad; de la puesta en prueba de la libertad justo en la dominación de los otros, es decir en la libertad como poder sobre los otros; en la consiguiente ruptura de los límites impuestos por lo colectivo- sea el poder exterior, sea la moral interior o

---

<sup>10</sup> García Ponce, Juan, “ Algunos apuntes sobre la costumbre conocida como libertinaje” en *Letra Internacional*, no. 79, 2003.

interiorizada-, incluso por la noción de igualdad o libertad del otro, la que vuelve definitivamente contradictoria la propuesta sadiana.<sup>11</sup>

Hay una evidente, pero aceptable contradicción en la definición. El libertinaje es la búsqueda de una afirmación de la libertad del “yo” sobre la libertad del otro. La realización del deseo propio en el cuerpo ajeno es un rasgo de afirmación del “yo” y de su propia libertad -porque la acción del libertinaje se realiza en el cuerpo visto, tocado o manipulado del otro que, a su vez, se deja ver, tocar o manipular-. Esa acción recíproca se convierte en un principio del placer, pero también en un principio del dolor. Al respecto, Rosa Pereda afirma que “[...] esa presencia, digo, del dolor no consentido, esa no separación del placer y violación, que esencial en su afirmación de la libertad, es la que, en una sociedad como la nuestra, dividida entre el puritanismo y el hedonismo, debería plantearse a discusión” .<sup>12</sup>

La búsqueda libertina del placer en García Ponce podría plantearse también como una búsqueda de la libertad, que también una autoafirmación. Las constantes historias de fracasos y rupturas, de abandonos y olvidos, de ausencias y distancias, en la obra de García Ponce revela una necesaria, y a veces desesperada, búsqueda del libertinaje como una necesidad de pervertir, violar en su acepción más amplia la intimidad, la libertad propia, el espacio reservado para uno mismo y penetrar el cuerpo ajeno. El egoísmo -en el hombre que se busca a sí mismo en la transgresión del otro- no parece hacer mella en el sujeto empeñado en sus constantes prácticas “libertinas”. No hay hedonismo pleno en la práctica del libertinaje; hay una convicción en el sujeto novelesco o en el sujeto humano de que todo acto de placer es también un acto de dolor. Sin embargo, en esta paradoja de las ideas, el placer mismo, el gozo pleno como tal, la ausencia de un principio de culpa o de negación también parece regir las acciones y los hechos que se vuelven, en el contexto de los relatos, experiencias del amor. Por ello, se hace necesaria la búsqueda de una teoría o de una noción que permitan explicar la naturaleza contradictoria de las acciones de los personajes de Juan García Ponce.

---

<sup>11</sup> Rosa Pereda. “Un pimiento verde o las contradicciones del libertinaje” en revista citada, nota anterior, p. 36.

<sup>12</sup> *Idem.*

Michel Onfray en su teoría libertina del amor propone cuatro perspectivas sobre la idea del cuerpo como centro de las acciones humanas. En su primera proposición afirma:

Lo real es atómico, mecánico y deudor de una exclusiva justificación materialista [...] Consecuencias: el deseo en las antípodas de la falta que se tiene que colmar, procede del deseo que pide desbordarse; el ejercicio del placer, lejos de generar una tiranía perjudicial, procura la expansión consustancial a los peligros conjurados; el amor, separado de la obsesión fusionista de la pareja, permite la purgación de las pulsiones individuales; la carne y el cuerpo, limpios y disculpados de las condenas judeocristianas, pueden proyectarse de una manera erótica, al fin serena.<sup>13</sup>

En la segunda proposición considera que hay un signo vital en el cuerpo, es decir, que hay en el cuerpo una energía que busca necesariamente una manifestación:

[...] *el vitalismo es necesario*, imperativo y procede de una radical estética de la energía. Consecuencias: la ineluctabilidad de la entropía, de la muerte y de la degeneración de lo divino, iniciada desde su primer estremecimiento, obliga a la elaboración de un hedonismo voluntarista y lúdico; el ideal ascético cristiano del consentimiento y la aceleración de las potencias negadoras de la vida deja paso al ideal pagano epicúreo de una existencia consagrada al culto permanente de las fuerzas que resisten a la muerte; toda fijación, toda rigidez de los sentimientos coagulados en la inmovilidad de las formas socialmente establecidas se conjura mediante la movilidad perpetua de las emociones en mutuas disposiciones caprichosas; la pulsión de muerte encausada desde hace veinte siglos para triunfar excluyentemente deja lugar a la pulsión de vida ingeniosamente modulada para sí y para otro.<sup>14</sup>

En una evidente contradicción, Bataille ve en el acto erótico una búsqueda de la muerte liberadora de la vida y Onfray ve en el mismo acto una negación de la muerte misma. Sin embargo, ambas visiones no parecen ser excluyentes porque para uno el amor libera al hombre de su posición terrena y fatalista y para el otro, al negar la fatalidad, le ofrece como acto de liberación fatalista, la experiencia lúdica y hedonista del cuerpo.

---

<sup>13</sup> Michel Onfray, op. cit., nota 98, p. 227.

<sup>14</sup> *Idem.* p. 227.



La experiencia lúdica o la experiencia fatalista son, en un afán de definir el libertinaje desde su óptica particular aquí expresada, una misma experiencia libertina que el hombre requiere en su permanente vida con los otros. Los personajes femeninos y masculinos de García Ponce se buscan permanentemente para realizar un rito erótico que les permita contrarrestar su soledad, su dolor de sentirse incomunicados. Ese rito es un rito místico -un rito de creación verbal, además, según Bataille- que los aleja del mundo precisamente para negar su condición fatal. La opresión libertina del otro sujeto -en su cuerpo pervertido o violado- es necesaria en esa urgencia mística de alejarse, por vía del deseo, de la aterradora insensibilidad del mundo y de la vida, sujetos a la moral y a la enajenación impuestas por los grupos de poder que impiden toda acto de liberación -o de libertinaje- entre los seres humanos. El amor, en sus hechos trágicos y placenteros, es posible observarlo, desde esta perspectiva teórica, o desde los hechos argumentales del autor, como un acto de liberación en un mundo poco liberador. El sadismo, el libertinaje, la perversión, el cuerpo violado y enajenado una u otra vez, la infidelidad o la negación como expresiones de un "yo" que se autorrealiza, son conceptos que definen la naturaleza del yo humano en donde el cuerpo, como objeto tangencial, es necesario, pues se convierte en un puente entre el ser humano y su libertad.

En su tercera proposición, Onfray considera que "[...] el placer es realizable, necesario y urgente, y no tiene ninguna relación con las fuerzas sombrías, las partes malditas y las pulsiones nocturnas, contrariamente a lo que dejan entrever los lugares comunes de los paladines del odio de sí".<sup>15</sup>

Por ello, el autor propone evitar comprometer la confianza del hombre en proyectos comunes, útiles a lo colectivo, a lo tribal, a lo social, al Estado, porque son perjudiciales a los individuos. La familia, como institución, en su sentido ascético, niega la autonomía más elemental y evita cualquier "[...] contrato libertario y hedonista, voluptuoso y afirmador de las alegrías esenciales".<sup>16</sup> Además, las lógicas naturales del instinto y las pulsiones desenfrenadas, culturizadas, sólo conducen a fórmulas culturizadas del gozo. Es

---

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> *Idem.*

decir, Onfray propone una cultura del gozo no culturizado, no mediatizado por ninguna institución social; propone una especie de gozo pleno, más propio de un ejercicio libre e inmediato del instinto, que se produce en una especie de lucha interhumana que conduce a los extremos de la mutua degradación o posesión, es decir, a la imposición o penetración en el ejercicio del otro sujeto con el que se vive la experiencia amorosa.

Su cuarta proposición promueve las virtudes que empequeñecen “[...] los valores tanatológicos y las invitaciones convulsivas a destruir, romper, destrozarse, embrutecer y desacreditar”.<sup>17</sup> En su concepción particular, lo negativo corresponde a los ámbitos del odio y niega cualquier ideología que rechace la intersubjetividad sexual. Promueve, en cambio, contra cualquier dogma, el ejercicio de las acciones libertinas, violentas o no, que resultan del pleno ejercicio de la libertad individual que se relaciona con otras libertades.

Cuando el ser humano practica un libertinaje semejante a las prácticas perversivas de sodomismo, ultraje, bestialismo, homosexualismo, del Marqués de Sade<sup>18</sup> se fortalece el “yo” y se ejercita una noción de libertad, denominada también libertinaje, que le permite considerarse a sí mismo como sujeto, aún cuando esta consideración sea consecuencia de la “posesión” que ejerce sobre el otro sujeto, femenino casi siempre, que es sodomizado, violado, bestializado o, simplemente, poseído. En el ejercicio de ese “libertinaje” subyace el pleno goce corporal, la experiencia lúdica del cuerpo que es gozado por la plenitud de los sentidos. Este hedonismo, no regulado por ninguna moralidad y producto de esa necesidad “individual” de poseer el cuerpo ajeno -una posesión que deberá darse en forma recíproca- y que corresponde a un libertinaje hedonista, constituye, en esta concepción filosófica de la afectividad, una condición casi necesaria de los amantes de las novelas de Juan García Ponce que les permite a ellos mismos, en términos del erotismo expuesto por Bataille en su tratado principal sobre el tema, la búsqueda o la obtención de un estado místico que los trasciende más allá de la inmediatez o que les permite contrarrestar ese influjo de muerte en que se convierte la misma vida. El ejercicio del amor es, entonces, una experiencia plenamente gozosa y al serlo no sólo es una experiencia de libertad, es la expresión misma

---

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Cfr.* García Ponce, Juan, artículo en revista citada, nota 123, p. 40.

de los cuerpos que se acompañan o que encuentran en la experiencia compartida, el sentido pleno de la existencia.

De acuerdo a lo anterior, los amantes de Juan García Ponce se hallan en una permanente búsqueda de ese estado de plenitud y misticismo en que paulatinamente se va convirtiendo la experiencia amorosa; una búsqueda que es, en otros términos de interpretación, una búsqueda de la vida.

En la conformación de una teoría que permita explicar el sentido vivencial de los personajes de Juan García Ponce, es decir, de sus acciones en el contexto general de los relatos, hay considerar la significación que tiene el cuerpo. No puede existir una noción de afectividad, sin la presencia fundamental del cuerpo amado o del cuerpo enamorado. En la concepción filosófica de Bataille o de Onfray, el cuerpo amado es visto, desnudado, tocado, penetrado, pervertido. Su “posesión” es condición, para el ser humano que lo desea, de vida; es acto de existir. No es un único cuerpo el que se ama como lo es el que veneran los amantes románticos; es un cuerpo permanentemente renovado o suplantado. Esa pareciera ser la principal tragedia de esta idea del cuerpo enamorado: no puede el hombre poseer, degradándolos y sometiéndolos, todos los cuerpos y hallarse condenado a perderlos y a sustituirlos -en una permanente búsqueda del cuerpo como objeto atemperador de la soledad y del vacío humanos- por otros cuerpos nuevos que pronto serán también sustituidos. Sin embargo, en esa búsqueda permanente del cuerpo como alimento y como experiencia mística de la muerte; del cuerpo sádicamente penetrado en una búsqueda desesperada de la compañía; del cuerpo gozado más allá de los límites de cualquier moralidad o norma cultural; del cuerpo observado en la cópula sexual, se halla el sentido de la existencia no sólo de los personajes novelescos, sino también, en la concepción erótica de Bataille, de Onfray o de Klossowski, la de la propia condición humana. Hedonista o sodomizado; espiritualizado o materializado, el cuerpo rige la vida de los amantes; rige los hechos que regulan, a su vez, sus propias vidas.

La posesión del cuerpo es la posesión de la belleza del hombre; posesión que es también la posesión de una Belleza suprema.<sup>19</sup> El cuerpo se convierte así en un eje medular de la vida de los hombres que aspiran al conocimiento y posesión de la Belleza. La concepción religiosa de Marcilio Ficino no difiere, en este parámetro de comparación, de la belleza a la que aspira el ser humano que ansía, como en un acto desesperado, la posesión - que es propiedad o arrebato de pertenencia, penetración violenta o tierna- del cuerpo ajeno como en un acto de posesión de la Belleza.

En esa constante búsqueda de la Belleza por medio del cuerpo, el ser humano acude a todos los estratagemas posibles. Sabe de antemano que la posesión de la belleza del cuerpo, ya de por sí bello por su sola condición de ser humano y de estar vivo, es resultado de un proceso violento. Sabe que la Belleza no se otorga por sí misma, sino por medio de ella y por eso hace de la perversión y del libertinaje sus principales instrumentos. Al ejercerlos o al hacer uso de ellos, asegura la experiencia del placer que es la experiencia de la Belleza.

El erotismo, en la búsqueda de otros ámbitos, es también un asunto religioso. No es un fin en sí mismo: es un fin ajeno; una realización que se produce después de un largo proceso indagatorio. Octavio Paz llama a ese ámbito la *otredad* y el erotismo es la necesidad o la sed de ese ámbito. Considera él mismo que las religiones históricas han engendrado movimientos, grupos y ritos en los que “[...] la carne y el sexo son caminos hacia la divinidad”.<sup>20</sup> Los factores sexuales y los líquidos corporales como la saliva, el semen, el sudor, la sangre menstrual, son ingredientes rituales de las sectas religiosas que buscan, en el rito corporal, las vías de la trascendencia. Las prácticas erótico-religiosas no buscan la reproducción sino su negación. Los poderes del sexo son puestos al servicio de la espiritualidad.

El mismo Octavio Paz proporciona una definición amplia sobre la noción de libertinaje. En su concepto, el erotismo encarna en dos figuras emblemáticas: el religioso solitario y el

---

<sup>19</sup> Marcilio Ficino expresa en su tratado sobre el amor cómo la experiencia de la belleza corporal es una experiencia de la divinidad. Quizás estos conceptos correspondan, en cierto modo, a los de Bataille para quien la posesión del cuerpo mistificado permite al hombre una experiencia de belleza, un distanciamiento de lo superfluo y trivial de la vida

<sup>20</sup> Paz, Octavio, op. cit., nota 91, p.20.

libertino. Para él “[...] ambos niegan a la reproducción y son tentativas de salvación o de liberación personal frente a un mundo caído, perverso, incoherente, irreal [...]”.<sup>21</sup> En ambos casos el erotismo no desaparece. El religioso parte del cuerpo para buscar un estado trascendente. En algún momento se alejará el alma del cuerpo hasta despojarse de ella completamente. En el caso del libertino, según Paz:

No hay unión entre religión y erotismo; al contrario, hay oposición neta y clara: el libertino afirma el placer como único fin frente a cualquier otro valor [...] se opone con pasión a los valores y a las creencias religiosas o éticas que postulan la subordinación del cuerpo a un fin trascendente. El libertinaje colinda, en uno de sus extremos, con la crítica y se transforma en una filosofía; en el otro, con la blasfemia, el sacrilegio, la profanación, formas inversas de devoción religiosa [...] El libertino niega al mundo sobrenatural con tal vehemencia que sus ataques son un homenaje y, a veces, una consagración [...] el libertino requiere, para realizarse, del concurso de un cómplice o la presencia de una víctima. El libertino necesita siempre al otro y en esto consiste su condenación; depende de su objeto y es el esclavo de su víctima[...].<sup>22</sup>

Si en un principio la denominación de libertino tuvo un acepción *disoluta y licenciosa*, más tarde tuvo un carácter ideológico, a la vez de un sentido crítico. En la filosofía libertina, y Sade es uno de sus primeros teorizadores, ejerce un poder ilimitado sobre el “objeto erótico” y éste una complacencia, una disponibilidad absoluta, ante su dueño.

En el libertinaje de Sade hay un victimario y una víctima. A ésta, en su condición de “sometida”, se le exige obediencia. Más aún, el libertino, al satisfacer su deseo en la víctima, desea que ésta, o que el cuerpo de ésta, sufra. Pero en su condición de víctima debe existir cierta autonomía, pues a partir de ella se logra la sensación del dolor o más aún, la sensación placentera del dolor. Al respecto, Paz también afirma que:

[...] el sadomasoquismo, centro y corona del libertinaje, es asimismo una negación. En efecto, la sensación niega, por un lado, la soberanía del libertino, lo hace depender de la << sensibilidad del objeto; por el otro, niega también la pasividad de la víctima [...] el libertinaje es contradictorio: busca simultáneamente la destrucción del otro y su resurrección. El castigo es que el otro no resucita como cuerpo sino como sombra. Todo lo que ve y toca el libertino pierde realidad. Su realidad depende de la de su víctima: sólo ella es real y ella sólo es un grito, un gesto que se disipa. El libertino vuelve

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 24.

fantasma todo lo que toca y él mismo se vuelve sombra entre las sombras [...].<sup>23</sup>

En la condición del libertino hay cierta atemporalidad e inasibilidad del sujeto pervertido o sometido. El libertino va a la búsqueda del cuerpo de la víctima como una fuente de placer, pero ésta se deriva, a su vez, de la sensación que causa el cuerpo flagelado y en la “destrucción” de éste es fundamental la manipulación y la penetración. Hay en esta acción una contradictoria mezcla de una sensación grata que proporciona el cuerpo desnudo y una sensación dolorosa, la del cuerpo flagelado de la víctima que se duele y que por ello mismo hace gozar al victimario y que goza, además, en su propia condición “sometida”.

La presencia de la víctima es temporal para el libertino. Su permanente estado de insaciedad lo conduce a la búsqueda de nuevas víctimas. Hay en este fenómeno una condición solitaria tan similar a la de víctima abandonada después de la posesión. La imagen del cuerpo abandonado después de la pulsión sexual es igualmente desgarradora pero finalmente, es esta la condición religiosa del libertino: la de abandonar a sus víctimas y recrearse en su propio placer solitario que le deja el “banquete” corporal. Después del rito del cuerpo, el libertino cree haber asistido a una ceremonia espiritual. En cierto modo, todo rito religioso es un acto de renovación y de purificación. La liturgia católica es concebida como un acto de renovación en la fe de Cristo. Es también la celebración de la transubstanciación divina, es decir, la conversión del cuerpo de Cristo, mediante el sacrificio, en alimento de vida. El rito católico es, además, un rito de celebración de la muerte. El cuerpo de Cristo sacrificado representa la unidad de los hombres.

La experiencia erótica para el libertino constituye un ritual de renovación de la vida. El cuerpo, como objeto de amor, es sacrificado, es decir, es inmolado mediante un rito perverso. El estado místico de Sade corresponde al de una experiencia gozosa similar al gozo que experimenta el “alma” humana en el conocimiento y amor divinos. La experiencia de la “muerte” en ambos significa una forma de realización de la vida. De ambos cuerpos, el de Cristo sacrificado y el de la mujer inmolada, deviene el conocimiento de los estados supremos del mundo. Esta última afirmación corresponde, sin duda, a las pretensiones de

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 26.

las vertientes filosóficas neoplatónicas. Para el libertino, el sacrificio del cuerpo es también conocimiento del mundo. Sin embargo, la dimensión del cuerpo para el neoplatonismo se explica en un sentido diferente. Lo que asemeja al libertino y al místico es la ansiada búsqueda y encuentro de un estado supremo, de un conocimiento superior. Platón y sus seguidores exaltan el alma y menosprecian el cuerpo. Octavio Paz considera que en un sentido inverso nuestra sociedad exalta el cuerpo y niega al alma,<sup>24</sup> lo que significa una negación de la persona. La búsqueda del estado superior al que ha aspirado el hombre desde la antigüedad, se encuentra ahora en la búsqueda demencial o libertina del cuerpo. El deterioro de la noción de persona es más evidente al privilegiar la dimensión y la potencialidad física del cuerpo y no el alma contenida en él. En este sentido, Octavio expresa:

La persona es un ser compuesto de un alma y un cuerpo. Aquí aparece otra y gran paradoja del amor, tal vez la central, su nudo trágico: amamos simultáneamente un cuerpo mortal, sujeto al tiempo y sus accidentes, y un alma inmortal. El amante ama por igual al cuerpo y al alma [...] Para el amante el cuerpo deseado es alma; por esto le habla en un lenguaje más allá del lenguaje pero que es perfectamente comprensible, no con la razón, sino con el cuerpo, con la piel. A su vez el alma es palpable: la podemos tocar y su soplo refresca o calienta nuestra nuca [...].<sup>25</sup>

Al observar en el cuerpo los atributos del alma se incurre en una herejía. Pero justamente la denominación principal del amor en la tradición cultural de Occidente, desde la tradición del amor cortés medieval, ha sido precisamente su carácter herético. Se trata sencillamente de una trasposición: la búsqueda del estado superior no en una dimensión ajena al cuerpo, sino en el cuerpo mismo. La atención desmedida que se concede en la sociedad contemporánea a la idea del cuerpo expresa una búsqueda de las “verdades” en la dimensión del cuerpo. Sade cree que en el sacrificio del cuerpo hay un rito de conocimiento de lo absoluto.

---

<sup>24</sup> Paz, Octavio, *op.cit.*, nota 91, p. 129.

<sup>25</sup> *Idem.*

## II LA INDAGACIÓN DE LA TEORÍA FILOSÓFICA EN LA NOVELA DE JUAN GARCÍA PONCE

### 1. La acción de destruir el cuerpo ajeno

En la concepción de Occidente, la experiencia amorosa se realiza entre dos personas. Más aún, se concretiza en la naturaleza específica de sus propios cuerpos. Sin embargo, en esta acción compartida uno de los cuerpos, el que corresponde al “yo”, mantiene una distancia o una conciencia distante del cuerpo ajeno. El sujeto puede tener conocimiento y conciencia de la dimensión de su propio cuerpo; puede conocer, siempre en el ámbito afectivo, sus posibilidades expresivas, sus necesidades, su percepción sensorial; pero desconoce, en tanto no haya un proceso de conocimiento, el cuerpo ajeno, es decir el otro, que forma parte de la experiencia amorosa. El proceso de conocimiento, que es proceso de afectividad, le permite al sujeto interiorizar en la dimensión afectiva del otro cuerpo y así puede saber cómo las manifestaciones corporales de su afectividad alteran la condición particular del otro. Más aún, al ofrecerse éste como objeto de conocimiento, le permite conocer su afectividad reflejada en el otro y la afectividad que el otro expresa hacia él. Pero en el proceso de conocimiento, en esa búsqueda empeñada de la interioridad, Según Klossowski y Bataille, se realiza un proceso permanente de perversión, o de destrucción, porque sólo éstas le permite a los amantes conocer la dimensión verdadera de sus afectos. El conocimiento de la afectividad, que es conocimiento corporal, es perversión y ésta es destrucción. Es decir, el sujeto de amor realiza un acto de “destrucción” del otro cuerpo porque sólo así puede conocer la dimensión de su amor y también la dimensión del amor del otro. Más aún, la destrucción en ambos casos, es causa de un intenso placer que es inherente a la propia experiencia amorosa. Esta destrucción, que es como una experiencia de muerte, es paradójicamente una experiencia, quizás la única, de vida.

Al indagar en la novelística de García Ponce este sentido de la afectividad, esta noción de destrucción a la que incita el cuerpo que se ama, que a la vez ama al cuerpo del otro de



la misma manera, se encuentran las siguientes particularidades: el cuerpo es visto como un objeto amado ajeno al “yo”. Es decir, el sentido de la reciprocidad, entendida ésta como acuerdo mutuo, no existe. Hay como una dimensión masculina, la del “yo”, que hace del cuerpo femenino un objeto amado. Hay como una visión permanente de las reacciones y acciones del “otro” cuerpo. Hay como una conciencia permanente de que el sujeto que ama, como personaje de novela, está actuando al seducir y pervertir al otro cuerpo, como si un vacío se tendería entre ambos protagonistas y requiriera de la perversión para llenarlo. El cuerpo femenino, en su inmovilidad o en su dinamismo voluptuoso, sólo incita, provoca para que el otro cuerpo, el cuerpo masculino actúe sobre él. La posición del protagonista femenino es pasiva y la del masculino es activa.

En *De Anima* hay una imagen reiterada por el lenguaje de la novela: la imagen de Paloma siempre pervertida o vejada por la acción de los hombres. Gilberto escribe en su diario:

La visión que persigo, que he perseguido siempre, me ha llevado a muchos extremos, pero al fin he encontrado en Paloma el cuerpo que absorbe todas las perversidades y a través de su absoluto poder muestra su verdadero carácter como indispensable elemento mediante el que, desprovista de todos sus disfraces, la realidad se abre y avanza hacia nosotros vestida de todo su esplendor y su inocencia [...] Paloma aparece primero desnuda sobre el antiguo sofá de terciopelo que estaba allí y luego el sofá desaparece [...] entraban unos cargadores, las ponen de pie y acarician su cuerpo. Ella no parece advertir nada, no está viva ni despierta, no está viva ni muerta. Sólo está presente a través de su cuerpo [...] La tocan sin tocarla [...] Es la vida que se ofrece a sí misma en espectáculo con todo el inagotable esplendor de la visibilidad, siempre palpable y sin embargo, cerrada en su silencio. La verdad de la Presencia.<sup>26</sup>

En García Ponce todo acto de perversión es un rito, un acto ceremonial que concluye en la posesión festiva del cuerpo “amado”. La singularidad del acto amoroso se halla en su carácter compartido. Mariana, como personaje de *Crónica de la intervención*, se exhibe, en el rito del desnudamiento y del cuerpo poseído, a los demás y se ofrece también, como

---

<sup>26</sup> García Ponce, Juan, *De Anima*, p. 230.

cuerpo, como objeto, a la mirada y a la manipulación de quienes participan del rito perversivo.

En el rito de posesión sexual que se realiza, en la novela *Crónica de la intervención*, en casa de Mariana, los espectadores que observan la posesión de la mujer, Anselmo y Esteban, se integran como actores en el escenario:

Era ya sólo un silencio. Todo su cuerpo estaba callado. La distancia entre las clavículas, la suave curva apenas perceptible que remata los hombros antes de que desciendan a la independencia de los brazos, los tendones que rompen la alta limpieza del cuello y los pechos tan separados, con esos pezones perfectos y salientes que veía por primera vez, distancia que se repite más interminable aún hacia abajo para mostrar la dulce forma de las costillas y luego la plana e inabarcable superficie del vientre con ese ombligo para el que parece abrir un nicho para que señale un centro que no lo es y cuyo punto yo no podía conocer todavía porque el breve calzón, tan ajeno a ella, me ocultaba su negro resplandor. Tenía los labios cerrados, pero una sonrisa vagaba por ellos, una sonrisa sin lugar, que la cubría por entero: la ropa de su desnudez.

Se dejó caer, se deslizó hacia el piso enseguida. Nadie hubiera podido permanecer mucho tiempo así, tan expuesta. Anselmo se acostó a su lado. No. Luego. Eso después. Primero se sentó junto a ella, que estaba acostada [...] Verlos fue perturbador [...] Anselmo acariciándole la espalda [...] Y Mariana lo estaba esperando, esperaba a alguien, unas manos, la cámara [...] Era perfecto estar aparte, mirando. Las manos de Anselmo recorriendo la espalda y Mariana recibiendo [...] Sólo quería dejarse, que hicieran con ella lo que quisieran [...] La boca de él en el pecho de ella, rodeando el pezón [...] Abrió la boca y se estremeció, pero luego también abrió los ojos y se estremeció, pero luego también abrió los ojos y me vio [...] Era ser tres otra vez, sin nadie en el centro [...] Una pura relación sin centro [...] No dudó un instante. Se dirigió directamente hacia mí y me tendió el brazo. ¡Qué bella es! Supe que iba a tenerla pegada a mi cuerpo, me dio tiempo de pensarlo y saberlo en ese mismo momento, mientras me ponía de pie [...].<sup>27</sup>

En la escena de la novela, Mariana expone su cuerpo para ser fotografiado por Esteban. Mientras tanto, Anselmo la desnuda y la besa. Más tarde, Esteban se integra a la escena y ambos “poseen” a Mariana.

---

<sup>27</sup> García Ponce, Juan, *Crónica de la intervención*, p. 20.

En la acción perversa sobre el cuerpo de Mariana, hay un proceso ritual que inicia con la mirada sobre el cuerpo vestido de Mariana que deja entrever los muslos. En el rito, Mariana baila con Anselmo mientras Esteban actúa como espectador. En la acción del baile, en el acto de ser mirada, desnudada y poseída, hay un rito progresivo que implica la experiencia del deseo, es decir, Mariana gusta de ser mirada y encuentra un intenso placer al ser desvestida, tocada y penetrada por los amigos. Ellos, por su parte, gozan en el acto de la perversión, es decir, en el acto de desprender las prendas que la cubren y morder sus pezones; en el acto de oír su voz que reacciona ante los estímulos de sus manos y ante su propia acción progresiva que culmina en la simultánea penetración del cuerpo. Ella misma pide ser poseída, pide ser ultrajada. La acción perversiva es una acción incitadora del deseo y la cópula sexuales. No es la perversión una acción agresiva; es una acción permisiva y, a la vez, una acción degradante. El cuerpo femenino se ofrece al hombre o los hombres que la acompañan, en un rito orgiástico y orgásmico provocado precisamente por el deseo de poseer el cuerpo ajeno.

Hay en la acción perversiva una actitud provocadora también, en Mariana o en Paloma de *De ánima*, que consiste en una actitud de desprendimiento del propio cuerpo como si éste perdiera el sentido de la posesión, es decir, el sentido de pertenecer a alguien como Mariana y Paloma, y se entregara, en el acto de la exhibición, del desnudamiento o la posesión, para ser gozado, tocado, manipulado, es decir pervertido, por el amante o los amantes en turno y la sola posesión significara que el cuerpo propio es del otro, es decir, que ha pasado a formar parte de la propiedad del otro.

En el acto de la perversión, ¿que significan la mirada del hombre, Esteban o Gilberto, sobre la falda entreabierto de la mujer? ¿la mirada de Esteban sobre el pezón de Mariana que es besado por Anselmo? ¿Qué significa la reciprocidad de un cuerpo que desea penetrar al otro o que éste, a su vez, desea ser penetrado? ¿Qué significa esa necesidad, observable en todas las circunstancias afectivas, de conducir la relación de la pareja a la cópula sexual, al rito de perversión, donde evidentemente hay una acción física, la del cuerpo que es mirado, tocado, poseído y una conciencia lúcida en el cuerpo que se une al otro cuerpo. La

significación de los ritos amorosos, que en García Ponce son ritos corporales, se refiere a un mero acto de comunicación afectiva. Es decir, en las relaciones de pareja de las novelas de García Ponce, la afectividad se sustenta en una plena relación corporal.

Toda afectividad en García Ponce es experiencia corporal. Las circunstancias, familiares, anecdóticas, espaciales, temporales, forman parte del conjunto general del escenario donde los cuerpos se unen.

En *Crónica de la intervención*, la ritualización de lo perverso se manifiesta en forma significativa en la escena orgiástica en casa de Bernardo Tapia. A la cita, o a la celebración del rito de posesión de María Inés, acuden Fray Alberto, dos mujeres y un hombre. Ambos participan en el rito como oficiantes:

Pasamos a un salón totalmente enjabelgado, sin ningún adorno en las paredes y con las cortinas de manta blanca también cerradas sobre las ventanas. Había unas cuantas sillas pegadas a la pared, una pequeña mesa con bebidas y vasos y en el centro de la habitación otra gran mesa alargada a la que algo colocado sobre ella hacía un poco más alta de lo normal y que estaba cubierta con un fino mantel de lino blanco cuyos pliegues llegaban hasta el piso alfombrado de gris. Todo era de una blanca albura en la habitación, menos una alta figura de pie contra una de las paredes [...] cubierta hasta el piso, como la mesa, por una capa negra y con una cinta de terciopelo igualmente negro tapándole los ojos y atada por detrás sobre su corto cabello castaño [...] Era María Inés [...] Fue Bernardo el que se dirigió hacia ella. Le tomó la mano, haciendo que la capa se abriera ligeramente...«Esta es Mariana»- dijo - . «Algunos de ustedes ya la conocen . Está aquí para servirnos y de acuerdo con ello» [...] En ese instante, idéntico a la eternidad, todos estaban atentos. Nosotros los fieles y un oficiante que en ese momento no era yo. Bernardo [...] despojó a la alta figura de la capa y se quedó con ella [...] María Inés. Mariana apareció ante nosotros totalmente desnuda [...] Bernardo Tapia volvió a tomarle la mano y muy suavemente la llevó hasta la mesa, a la que la ayudó a subirse y sobre la que se acostó boca arriba con los brazos extendidos a lo largo de su cuerpo, igual que cuando estaba de pie, y totalmente inmóvil. Bernardo Tapia nos invitó a acercarnos, y sin decir nada, con un mero gesto, y dejó la capa sobre una de las sillas [...] Estábamos ya alrededor de la mesa cuando uno de sus brazos se movió apenas y la yema de sus dedos tocó por un instante sus muslo [...] El marido de la mujer vestida de negro fue el primero en poner la mano sobre ese cuerpo, muy cerca del lugar en que ella misma se había tocado con la suya en el muslo[...] Vi esa mano extraña recorrer con una extraña delicadeza el muslo y subir cada vez más firmemente por

él hasta detenerse justo antes de los pechos [...] la otra mujer, mi antigua conocida, tomó con sus manos cada uno de los tobillos de María Inés y le abrió un poco más las piernas. Luego, sus manos se subieron y se quedaron acariciando los muslos de ella por su cara interior [...] Había ya seis manos sobre el cuerpo de María Inés cuando una de las mías se adelantó hasta sus pechos y puse la palma en medio de ellos. Estiré los dedos y pude tocar los dos pechos al mismo tiempo [...].<sup>28</sup>

Los participantes en el rito realizan diversas prácticas sexuales con el cuerpo expuesto en la mesa: cópula anal, felación, lesbianismo. María Inés ha quedado inerte, ante la mirada de los participantes en el rito; ha permanecido casi inmóvil en la posesión sexual de la que es víctima. Ella ha participado no sólo concediendo su cuerpo a la lujuria de los presentes; ella misma ha colaborado con sus manos, con su gesto de excitación, con sus reacciones orgásmicas, a la acción perversiva de los demás. En esta escena de la novela, la acción de los manos ha sido fundamental. El narrador fija la descripción en los dedos de los personajes que se posan sobre los muslos, que penetran la vagina de María Inés; que acarician sus pechos. La participación colectiva de los participantes otorga a su acción un sentido transgresor y perverso. Hay, en la actuación colectiva, un acto compartido del cuerpo, poseído, mirado y acariciado por los amigos de María Inés.

El sentido de la perversión que merece una atención particular es el que se refiere al acto femenino de la perversión. En un principio, María Inés se convierte en un personaje pasivo que es mirado, desvestido, acariciado o manipulado por quienes la rodean, sin embargo, en el acto de la perversión -como acción degradante o destructora que opera sobre un cuerpo, que lo convierte en objeto sexual, en objeto de deseo o profanación- también interviene la mujer puesto que incita a los amigos a mirarla mientras baila desnudándose o mientras permite que la desnuden, la acaricien y, públicamente, alguno de ellos la posea. Circunstancias similares se producen en escenas de otras novelas como la escena en *Inmaculada o los placeres de la inocencia* en que la protagonista incita a Arnulfo, el ayudante del Dr. Miguel Ballester en la clínica de enfermos mentales :

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 306.

[...] ...se sabía vestida con la falda verde olivo con las amplias aberturas, con la transparente blusa verde, a través de la cual se revelaba su torso y se señalaban sus pechos, la aureola y los pezones y mientras fingía mirar con naturalidad hacia el frente sin ver nada y pretendía no darle ninguna importancia a la cercanía de Arnulfo, él representaba a la clínica y le hacía sentir con una inesperada intensidad su cuerpo.<sup>29</sup>

La misma Inmaculada permite en varias ocasiones que los enfermos la observen mientras Arnulfo la desnuda y la besa en una de las salas de la clínica: “[...] una mañana, cuando Inmaculada ya estaba desnuda sobre la cama y Arnulfo la lamía antes de desnudarse él mismo, Inmaculada vio que las cortinas del fondo estaban abiertas y, con las manos puestas en los barrotes, uno de los enfermos los veía”.<sup>30</sup>

Se puede observar que en el acto de la perversión no sólo opera la acción “degradadora” del hombre sobre el cuerpo de la mujer, sino también la acción pervertidora de la mujer sobre el hombre que lo incita, a la vez, a pervertir. No obstante ser ella la que incita al hombre, su cuerpo siempre es el objeto de la manipulación.

## **2. El cuerpo ajeno y la mirada interior**

El “yo” existe y se autoconforma o se realiza como entidad vital gracias a que encuentra en el cuerpo ajeno, el cuerpo masculino o femenino, según la perspectiva desde la que sea observado, un objeto depositario, un fundamento o fortaleza, de sus fuerzas físicas y espirituales. En García Ponce la inexistencia de un cuerpo, como objeto amoroso, desrealiza la existencia del “yo”. Este no puede existir y realizarse como sujeto vital sin la plena conciencia de que el cuerpo ajeno, el cuerpo amado, el cuerpo femenino, generalmente y en ocasiones el masculino, existe y es, en virtud de la cercanía que

---

<sup>29</sup> *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, p. 290

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.295.

mantiene permanentemente con el “yo “, constantemente manipulado y observado. El acto de observación corresponde a un acto de voyeurismo, en su sentido perverso, donde el sujeto busca la imagen visual del cuerpo que se ofrece, como un acto de contemplación también, para ser mirado. El acto de observación es también un acto de transgresión: el cuerpo es observado contra la voluntad del sujeto a quien pertenece; es visto total o parcialmente en su desnudez sin desear ser visto; es agredido en su intimidad sorprendida por la mirada lasciva, y por ello pernicioso y perversivo, del otro sujeto; es también cómplice de la perversión al desear ser visto también, al desnudarse, en un acto ritual<sup>31</sup> o espontáneo, ante el sujeto que observa pasivamente antes de actuar, es decir, antes de manipular el cuerpo ajeno.

La conciencia “autónoma del “yo” no existe. Éste lo es en función de la mirada y la manipulación que ejerce sobre el otro cuerpo. Por eso toda acción del personaje evoluciona desde la acción de mirar hasta la acción de manipular. En ambas acciones opera un acto transgresor: el cuerpo es “violado” en su intimidad visual o es sometido a un acto manual de perversión. En su plena pasividad, el cuerpo que es visto en su desnudez o es manipulado, sufre las consecuencias del acto de la visión o de la manipulación: el cuerpo es visto como el oficiante de un rito donde el desnudamiento, la caricia, el beso y la penetración forman parte del mismo rito.

La conciencia del “yo” que carece de la visión y manipulación del cuerpo ajeno, sufre. La búsqueda visual y tangible del cuerpo ajeno atempera la noción del sufrimiento. Al atemperarla, se realiza. Sin embargo, en su propia paradoja, la presencia visual y manipulada del cuerpo ajeno también es sufrimiento que hace presa, al sujeto que observa y manipula y también al sujeto que es observado y manipulado, de la soledad y el sufrimiento. En la acción de mirar y de manipular, como actos perversivos, hay sufrimiento. Primero, la acción de mirar es una acción incompleta en tanto carece del acto

---

<sup>31</sup> El rito presupone, en mi concepto, la realización de una ceremonia conforme un canon ya interiorizado por un grupo social. Por ejemplo, son ritos de exhibición corporal las prácticas de baile de desnudamiento: el “streak tease”, el “table dance”, y otras prácticas similares donde el cuerpo es exhibido a un público que lo aplaude. Es posible que se produzcan entre las parejas diversas modalidades rituales de exhibición, así como de prácticas de sexualidad. Las formas rituales también se hallan sugeridas o descritas en los tratados de sexualidad desde la antigüedad.

concreto de tocar y poseer con las manos. Segundo, la acción de tocar también es una acción incompleta en tanto el cuerpo sólo se posee en su inmediatez táctil. La inexorabilidad de la pérdida, debido a la ausencia o a la muerte, hace tomar conciencia de que la posesión en la acción de tocar o manipular es incompleta. El dolor al que se refiere Bataille -la conciencia del acto de amor como acto doloroso y como acto de la muerte- se refiere a la plena conciencia de pérdida inexorable del cuerpo ajeno que se requiere para completar o para conformar la existencia el “yo”. Esta conciencia del dolor, que es también conciencia de la pérdida, hace que el “yo” se vuelque sobre el cuerpo ajeno, observándolo y manipulándolo. Estas acciones atemperan la conciencia del dolor que padece el “yo” como sujeto. No obstante, en el rito del dolor que es a la vez el rito del cuerpo -el rito temporal del cuerpo que se consume, se desvanece y no le pertenece al cuerpo que lo posee; el rito del cuerpo en su brevedad que se consume y porque se consume se goza en su brevedad fatal, en su instantánea dimensión del placer, en su inexorable dolor de ausencia- libera al “yo” y lo autoafirma. La experiencia del cuerpo, en su dolor o en su gozo, es una experiencia del dolor pero, a la vez y por eso mismo, una experiencia de libertad. Esa experiencia es resultado de la acción de la perversión y del libertinaje.

En una de las múltiples escenas eróticas de *Inmaculada*, el personaje femenino queda a merced del amante:

[...] Lo que iba a mostrarle era la ropa que a él le gustaba, era mostrar que vestía como el deseaba, afirmaba su voluntad de seguirlo y eso le daba más vergüenza, la hacía reconocerse como otra persona, no la que llegara a buscar trabajo y se había convertido en la amante de Miguel.

Miguel se acercó. Vio la parte superior de la falda en la que, sin ningún botón, se plegaba sobre sí misma y la despegó. La blusa tapaba el principio del liguero, pero Inmaculada estaba detrás de él con los breves calzones, sus largas piernas, las ligas saliendo de los calzones y uniéndose a las medias dejando ver una parte de sus muslos. Sin hablarle, Miguel desabrochó el resto de la blusa y se la quitó. No se fijó en los pechos de Inmaculada. La tomó por los hombros y la acostó boca abajo en el sofá [...] Ella sentía a Miguel pero no sabía dónde estaba. Luego la mano de él recorría la espalda de Inmaculada hasta llegar al principio del liguero. Miguel besó a Inmaculada desde el lugar donde terminaba el liguero alrededor de su cintura hasta las nalgas que dejaban descubiertas en gran parte los calzones; sus manos acariciaron la



parte desnuda de los muslos de Inmaculada pasando sobre las ligas. Inmaculada no se movió, sólo se dejaba hacer. Miguel le dio la vuelta poniéndola de frente, pero siguió ignorando su torso, sus pechos, su cara con los ojos cerrados y la boca apenas entreabierta [...] Miguel acarició el sexo de Inmaculada por encima de los calzones; se los quitó bajándolos muy despacio hasta que estuvieron fuera de su cuerpo [...].<sup>32</sup>

Inmaculada, en la escena anterior, es evidentemente alevosamente tomada por Miguel. Aún cuando ella contribuye al hecho, Miguel actúa en forma libre sobre el cuerpo de Inmaculada y, al hacerlo en forma perversa, actúa sobre su cuerpo ejerciendo cierto dominio o cierto grado de posesión que impide en ella cualquier movimiento libre. El sometimiento del que es víctima, a pesar de que ella contribuye a él, necesariamente parece mostrar una escena dolorosa donde Inmaculada, sin perder su identidad, es libremente manipulada por Miguel. Es como si ella perdiera, en la acción de las manos del amante, su identidad y le entregara su cuerpo y a la vez su espíritu, como un objeto de libre posesión, al amante. El dolor se halla, además, en la falta de una identidad propia del personaje femenino. Su identidad, que es el cuerpo, queda en las manos del hombre que la posee. Más aún, el personaje, en su trayectoria vital, o bien, en su trayectoria narrativa, reconoce que su particular identidad se halla en la imagen del cuerpo. Su principal recurso de comunicación y de interacción es el cuerpo mismo. Más que compartir un lenguaje referencial, un código lingüístico, los personajes femeninos hacen de su cuerpo su principal lenguaje. La condición humana se halla, entonces, expensa de las posibilidades expresivas del cuerpo. Poseerlo es reconocer en él un lenguaje simbólico; en tanto, el personaje femenino, mediante el cuerpo, logra expresar su particular visión del mundo al codificar, en sus diferentes miembros, su afectividad, sus necesidades, sus deseos, el placer y el dolor. Hay en el cuerpo, particularmente en el del personaje femenino, un amplio sentido expresivo que, como parte de la condición humana, se desea compartir. La experiencia sexual, se convierte en un rito de la expresión compartida. Los miembros, como son manos, piernas, pechos, rostros, cuellos, cinturas, pies, son los recursos de la transmisión o los canales de la expresión que participan en el rito comunicativo. En el rito corporal, donde la mirada y las manos se apropian del cuerpo ajeno mediante la acción posesiva de los sentidos, se produce un acto de posesión que auto conforma la naturaleza humana de los amantes. Un cuerpo

---

<sup>32</sup> García Ponce, Juan, *Inmaculada...*, pp. 223 y 224.

adquiere su particular sentido humano en tanto se une o se funde al otro. La unión, desde esta perspectiva, es posesión -y como tal es perversión, destrucción, violación, “desintimidad “- de la ajena condición humana.

La acción “destructora” del cuerpo ajeno es mayormente observable en *Crónica de la intervención*, en *De Anima* y en *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, las últimas novelas del autor. En *De Anima*, un domingo por la mañana cuando Gilberto y Paloma están en la cama todavía, llega Mario Guerra quien llama a Gilberto desde la calle. Éste le explica que está con Paloma y que no puede recibirlo. Paloma le dice que no importa, que lo deje entrar. Mientras Gilberto se viste, Paloma continúa en la cama sin moverse. La acción permisiva de Paloma supone la entrada de Mario en el recinto de la intimidad de Paloma y de Gilberto. Al llegar Mario, saluda a Paloma quien sólo cubre su cuerpo con unas sábanas. Se produce enseguida, entre los personajes, un rito cómplice donde el centro es el cuerpo de Paloma:

La intrusión de Mario en nuestra intimidad tenía un peso inesperado. Pero él rompió de inmediato esa barrera. << ¿ Estás desnuda? >>, preguntó. << Sí >> contesté. << Es bueno oírtelo decir; pero tus hombros ya lo anuncian >>, dijo él [...] Gilberto se sentó en la orilla de la cama y mientras Mario hablaba él se inclinó varias veces a besarme en la mejilla y los hombros y en tanto, sin que aparentemente pusiera atención en lo que hacía, su mano bajaba cada vez más las mantas con las que yo había intentado cubrirme [...] Con él sentado a mi lado, sin que su mano dejara de acariciarme y de bajar las mantas, lo escuché hablar con Mario y al tiempo que oía los comentarios de éste descubría la atención con la que seguía los movimientos mediante los que Gilberto dejaba ver cada vez más mi desnudez [...] Dejándome utilizar por Gilberto utilizaba a Gilberto, pero éramos los dos quienes encontrábamos una sola y misma satisfacción: él al exhibirme y yo al dejarme exhibir [...] Las mantas descubrían ya casi por entero mis pechos. Al terminar de hablar las subí instintivamente. <<No, déjalas así >> dijo Gilberto y volvió a bajarlas descubriéndome esta vez por entero los pechos. Mario me miró en silencio [...] Gilberto pasó un instante el dorso de su mano por uno de mis pezones [...] Gilberto se inclinó y me besó un instante el pezón [...] Se habían apropiado de mi cuerpo, pero sólo para entregármelo de nuevo más vivo, dueño del poder que yo quería que tuviera [...] Expuesta de tal modo sólo contaba mi disponibilidad para dejarme exponer [...] Gilberto dijo entonces que si esperaba que nos bañáramos y vistiéramos, Mario podría invitarnos a comer. Él aceptó la sugerencia sin suponer que nada en ella debería llevarlo a moverse de su lugar. Volví a

taparme con las mantas antes de hablarle. <<tengo que salir de la cama entonces >>, dije. <<hazlo>> contestó Mario. Me dirigí a Gilberto: <<Estoy desnuda y me da vergüenza >>. Él tomó una de las mantas, se puso de pie y la extendió abriendo los brazos para interponerla entre la visión de Mario y yo. Me levanté y él me cubrió con la manta [...] Mi ropa estaba en el cuarto. Salí del baño envuelta en una toalla [...] Me desprendí de la toalla quedándome desnuda como si él no estuviera allí [...].<sup>33</sup>

En la escena anterior, Paloma ha quedado a Merced de Mario y de Gilberto. Éste la manipula y Mario observa cómo es manipulada; más aún, observa el cuerpo desnudo de Paloma que se le ofrece para ser mirado por él. La acción de mirar y la acción de tocar, en Mario y en Gilberto, son acciones de apropiación de la desnudez cuerpo ajena. Las acciones corresponden a un rito de apropiación que es, a la vez, un rito de comunión. Mario y Gilberto, y Paloma también, comparten un cuerpo, observado y manipulado, que establece entre ellos no sólo un vínculo afectivo, puesto que ambos gozan de la presencia desnuda de Paloma, sino también una vinculación con su propia identidad que encuentra en Paloma una forma de experiencia de realización plena, es decir, reconocen en ellos, gracias al cuerpo de Paloma, su identidad o su “yo” masculino, en tanto ella también reconoce, en sus formas desnudas ofrecidas a Mario y a Gilberto, su identidad femenina. En las acciones anteriormente citadas y descritas, el cuerpo de Paloma, que es mirado y tocado simultáneamente por los dos amigos, pierde su sentido íntimo y oculto. Es un “objeto” compartido con una identidad también compartida, sometido a un rito comunitario que “gratifica” a quien participa de él. Su identidad “secreta” es, por la acción de mirar y por la acción de tocar, una identidad “pública”. El cuerpo no es un objeto monógamo, sino polígamo, que se convierte en el centro del rito festivo y erótico que, como una experiencia, es necesaria para el ser humano. Sin su presencia, la condición misma del ser humano, se debilita. Requiere, entonces, del cuerpo ajeno para fortalecerse. Toda experiencia corporal comporta una experiencia ritual donde la carne “debe” ser pervertida para que el rito se convierta, a la vez, en una experiencia festiva. La cultura de Occidente, plenamente “mediatizada” por las ortodoxias religiosas del cristianismo, del protestantismo y del judaísmo, ha negado reiteradamente sus “posibilidades” rituales. Existe una enorme paradoja entre la “sexualidad culturizada” y las posibilidades lúdicas del cuerpo. Como

---

<sup>33</sup> *De Anima*, p.168.

expresión ritual, *De Anima* muestra, en la figura particular de Paloma, diversos ejemplos de la “ sexualidad “ritualizada” que se opone a la “ sexualidad culturizada”. La primera es proporcional a la dimensión de lo erótico, a sus posibilidades y necesidades de ritualización. La perversión, como acto de placer, desde la perspectiva de Bataille o de García Ponce, es necesaria para el ser humano . Escribe García Ponce en *De Anima*:

[...] la perversión de la carne hace aparecer al espíritu sin que tenga que manifestarse en ningún otro lado más que en propio gozo de la carne. Del mismo modo, la reiterada descripción del acto carnal le otorga a través de esa descripción, que convierte su silencio en el rumor de las palabras, otro sentido [...] Un cuerpo es un signo y en relación con él todo comienza y termina en la mirada que lo solicita y lo lleva a mostrarse. Es imposible decidir en qué momento, más allá de toda regla, de toda convención, por encima del respeto a sí mismo y de la propia integridad, sólo importa lo que se puede ver, desde un radical desprendimiento, a través de ese cuerpo [...].<sup>34</sup>

En el acto corporal importa no sólo lo que se puede ver sino también lo que se puede sentir, según la perspectiva ideológica del sentido de la perversión. Pervertir es no sólo mirar, sino también “sentir”, en su acepción sensorial o afectiva.

Los personajes de García Ponce hacen de rito del cuerpo, del cuerpo mirado o sentido, el sentido mismo, el sentido vital, de la existencia. Paloma, Mario Guerra y Gilberto, como personajes de *De Anima*, muestran mayormente el sentido ritual arriba expresado:

Vi a Mario Guerra acostarse en el diván detrás de Paloma, a hacer a un lado el saco con el que ella se cubría y revelar su cuerpo desnudo [...] Mario Guerra se pegó por completo a ella y sus manos recorrieron en todas direcciones el cuerpo de Paloma sin que ella abriera los ojos. Luego Mario hizo que se pusiera de frente, le abrió las piernas de modo que pude ver perfectamente su sexo y metió dos dedos en él [...] Paloma empezó a mover ligeramente las caderas, abrió los ojos y su mano acarició el pecho de Mario Guerra. Esa misma mano fue bajando por el cuerpo de Mario finalmente cerró los dedos alrededor de su sexo. Murmuró algo y Mario le contestó con un murmullo también. Paloma [...] desnuda en el diván, consciente sólo de Mario Guerra y de su propio placer entraba ahora a otra dimensión desde la que se anulaba por completo la distancia de la contemplación. No se podía mirarlos sin reconocer la

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 192.

descarnada impersonalidad de la pura búsqueda del placer [...] lo que se mira es la independencia de los cuerpos en el momento en que, desprendidos de sus supuestos propietarios, resplandecientes en su descarnada calidad de meros instrumentos, abandonan toda responsabilidad para entrar en esa zona del puro placer en la que el mismo placer conduce a los que lo experimentan a convertir lo exterior en interior, a crear la realidad de lo invisible. Esa categoría no es estética ni sentimental, no responde a ningún valor, es pura y descarnada [...] Mario Guerra entró a Paloma manteniéndose aún detrás de ella, poniéndola de nuevo de perfil y haciéndole abrir mucho las piernas. Ella guió el sexo de él a su interior [...].<sup>35</sup>

La posesión del cuerpo, como acto de manipulación que afirma, o autoafirma, la existencia del yo, es experiencia gozosa plena. En esa experiencia, Onfray encuentra la justificación de su teoría del placer puro. Sin embargo, los personajes no viven la experiencia corporal como un mero rito del deseo por el deseo mismo. El sentido “perverso” de la sexualidad es una negación, y a la vez una aceptación, de la muerte. En ambos casos, el estado orgásmico es una experiencia mística en tanto es una experiencia de la muerte; pero es también una forma tangencial, es decir, un estado latente de negación de la fatalidad de la vida. La sola experiencia del cuerpo refleja su doble condición: el gozo extremo de la vida, donde el “yo” requiere de la condición total, de ahí la importancia y el significado de la desnudez, del cuerpo ajeno y es también, a la vez, una experiencia evasiva del destino solitario y mortal del ser hombre. La experiencia corporal es también, en el mismo sentido, una experiencia del desencanto. Por eso afirma Gilberto en su diario a propósito de Paloma:

Pero las manos de Paloma unidas en la espalda de Mario eran sus manos, largas, delicadas, dueñas de una absoluta expresividad y yo conocí el momento en que se despeñaba desde la cima de su propio placer hacia ese inevitable y doloroso abandono que implica también su término. Mario se separó de ella y se acostó otra vez a un lado de su cuerpo. Paloma extendió un brazo hacia el piso, recogió el saco y volvió a cubrirse a medias con él [...].<sup>36</sup>

Cuando el deseo es colmado, es decir, cuando concluye el proceso orgásmico y los amantes se hallan y se ven a sí mismos desnudos, pero quietos, en la soledad del lecho; cuando han

---

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem.*

concluido la manipulación, la sodomía, la penetración, las caricias de los muslos, los pechos, las cinturas, sobreviene el inevitable silencio, preludio de la sensación dolorosa de la inminente despedida y, por tanto, del inevitable aislamiento. Para Bataille, la perversión es gozo y como tal, paradójicamente, es experiencia evocadora de la muerte; es también condición necesaria para que el cuerpo, como cuerpo implícito en la condición de otro cuerpo, viva. El sentido existencial del cuerpo se halla en las experiencias degradantes de la manipulación, de la posesión, de la penetración que son, a la vez, experiencias gratificantes. Es posible referir ciertas escenas de “posesión” del cuerpo ajeno donde se manifiesta este contrasentido de la sexualidad gratificada, es decir, esta idea del placer, en su acepción perversa, que se convierte en la experiencia de los personajes en la negación misma del placer:

El desconocido se levantó y caminó hasta quedar no enfrente sino al lado de ella, de perfil en relación con el cuerpo desnudo de Mariana. Lugo su mano empezó a recorrer ese cuerpo mientras Mariana se quedaba inmóvil. El desconocido pasó la yema de sus dedos por la boca de ella y luego la mano entera por sus hombros, sus pechos, su estómago, sin tratar de romper la ligera distancia que los separaba. Después, dos de sus dedos entraron en el sexo de Mariana. Su otra mano empezó a recorrer su espalda, bajó hasta sus nalgas y finalmente otro de sus dedos entró también al culo de ella. Casi contra su voluntad, Mariana entreabrió ligeramente las piernas, su cuerpo empezó a moverse y de pronto dejó escapar un quejido de placer, se volvió hacia el desconocido y le pasó los brazos por el cuello al tiempo que lo obligaba a besarla en la boca [...] Luego, ella lo tomó también por la muñeca y lo guió hacia el interior del cuarto [...] Cuando terminó de desvestirse, el falo erecto del desconocido sobresalía agresivamente en su delgado cuerpo de caderas estrechas y amplios hombros. Se dirigió a la cama donde estaba Mariana, se tendió a su lado y la besó en la boca. Ella bajó el brazo y le tomó la verga con la mano. Esteban se sentó en la cama de junto. Mariana abrió las piernas y las encogió levantando las rodillas. Desde su lugar, Esteban vio cómo guiaba el falo del desconocido a su sexo y lo hacía entrar [...] Ahora Mariana, con las manos extendidas en la espalda del desconocido, la boca entreabierta y los ojos cerrados parecía haberse olvidado de todo lo que no fuese ese cuerpo sobre ella que le proporcionaba un placer tan intenso.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *Crónica de la intervención*, p. 626.

Al respecto, en *Las huellas de la voz* García Ponce expresa en “Lo femenino y el feminismo”<sup>38</sup> el sentido “existencial” del cuerpo:

La máxima calidad a la que puede aspirar la mujer es convertirse en objeto. Como objeto no se pertenece siquiera a sí misma y, simultáneamente, está abierta al uso y la contemplación. Perdida toda identidad, transformada en un cuerpo sin dueño que se desplaza por la vida, entra en el campo de lo sagrado y permite la aparición de lo divino: aquello que se puede percibir, que es susceptible de sentirse, pero nadie es capaz de poseer [...] Sólo como objeto la mujer está en el centro de la vida y la existencia, ese centro que, convertido en inevitable punto de referencia, nos permite reconocer la vida, contemplarla y entrar en ella.

La sola experiencia del cuerpo del que se sabe su existencia, se posee, se acompaña, se comparte -conductas inherentes a las relaciones corporales y afectivas de los personajes de García Ponce<sup>39</sup>- otorga el sentido vital al cuerpo mismo y a quien lo posee y, por añadidura, a quien participa de él. Su carencia o su ausencia, se convierte en su contraparte: la negación de la vida, es decir, en la muerte. El sentido divino se halla en la propia condición festiva del cuerpo; su ausencia, es también la negación de la divinidad.

---

<sup>38</sup> Citado por Juan José Reyes en “una obra en busca de sí misma ( Catálogo razonado)” e incluido por Armando Pereira en *La escritura cómplice*, p. 107.

<sup>39</sup> Cfr. Las escenas de *De Anima* y *Crónica de la intervención* citadas arriba.

### 3. Cuerpo y libertinaje

#### A. El libertinaje como concepto

El libertinaje, como concepto y desde la perspectiva ideológica de Juan García Ponce,<sup>40</sup> expresa un ejercicio desmedido de la libertad. Ésta se ejerce conforme los patrones sociales y morales que determinan sus formas de ejercicio. En el ejercicio del libertinaje no hay patrones de uso. El libertino actúa conforme una volición no sujeta a ninguna determinación y, en todo caso, es su propia subjetividad la que determina las prácticas y las acciones libertinas. Sin embargo, la acción emprendida por el libertino debe manifestar ciertos rasgos, y también, ciertos propósitos particulares. Es, primeramente,<sup>41</sup> una acción hedonista que busca, ante todo, colmar un deseo o experimentar ciertos estados placenteros también libres de factores condicionantes y ajenos a fuerzas sombrías o a estados de conciencia dolorosos o pesimistas. El libertinaje expresa una búsqueda del placer por el placer mismo; aspira a liberar toda forma de deseo contenido. No corresponde a ningún afán o proyecto de grupo; es una experiencia meramente subjetiva que se realiza con la presencia del otro sujeto corporal. Como condición, el libertinaje es intersubjetivo, es decir, consiste en la acción emprendida por el sujeto sobre el cuerpo de otro.

La acción libertina de los personajes de Juan García Ponce corresponde a la misma definición que considera la acción como un acto libre de cualquier condicionamiento moral o social. Los personajes actúan libremente obedeciendo solamente a un mero impulso de deseo sexual o de búsqueda de placer. El cuerpo ajeno es tomado en la medida en que responde a los impulsos del cuerpo propio y se halla a merced de la acción perversiva o transgresora del sujeto. Más aún, el libertinaje se define también por las prácticas anormales que realiza: formas de sodomía, de bestialismo, de sadismo, de voyeurismo, así

---

<sup>40</sup> Cfr., artículo citado en nota 123 de Juan García Ponce sobre el libertinaje.

<sup>41</sup> Al respecto, Onfray escribe en su *Teoría del cuerpo enamorado...*: “[...] El libertinaje invita a descubrir el puro goce de existir, de estar en el mundo, de vivir, de sentirse energía en movimiento, fuerza dinámica [...]”, p. 148.



como por las condiciones sociales en que se manifiesta: adulterio, incesto, bigamia, poligamia, homosexualismo. Las dos patologías, la psíquica y la social, se manifiestan en las conductas de los personajes de Juan García Ponce. Ambas corresponden, a su vez, a la expresión de libertinaje que es, además, expresión del sentido lúdico de la sexualidad. Este sentido, en la línea ideológica de Juan García Ponce, se conforma de dos perspectivas particulares: la que asocia la experiencia corporal con un mero goce instintivo o bestial, idea que corresponde a la perspectiva filosófica clásica de Lucrecio en donde el cuerpo actúa respondiendo a un impulso, a una pulsión, es decir, a un instinto fisiológico,<sup>42</sup> y la que se refiere a la experiencia corporal como un acto de transgresión libertina que es a la vez posesión, ultraje del cuerpo y del sujeto amado; es decir, que es a la vez rito de perversión, en la acepción más amplia de Bataille.

En García Ponce, el tema del libertinaje es un tema de realización humana. Los actos vitales del ser humano, los verdaderos actos vitales, son ante todo actos libertinos desprovistos de condicionamientos sociales.<sup>43</sup> El gran problema de la experiencia vital es que la existencia de la moral es, a la vez, la incapacidad de la experiencia de lo vital. La literatura, como objeto, como anécdota o circunstancia, distancia y aleja al ser humano de la moral y lo aleja, además, de toda noción “inmediata” de realidad, es decir, de todo acto desprovisto de esencia o de profundidad existencial.<sup>44</sup> La experiencia del libertinaje es una experiencia “distante” de la realidad. Se realiza en los actos de la vida, en la acción del libertino, en los actos de infidelidad, en las experiencias de lesbianismo, de sodomía; en los actos de perversión psíquica y corporal y también en los actos de la novela, que son también actos humanos.

---

<sup>42</sup> Irving Singer, al citar a Lucrecio en el vol. 1 de *La naturaleza del amor* expresa: “A Lucrecio le resulta fácil reducir el amor humano a la mecánica del impulso sexual. En el libro IV de *De rerum natura*, describe todo amor como efecto de la sensación [...]”, p. 158.

<sup>43</sup> García Ponce observará en la conducta libertina, una especie de “conducta literaria”. El arte es la concreción o la sublimación de lo vital, es decir, en el hecho literario, en su espacio imaginario, lo vital (el cúmulo de necesidades experienciales del hombre) se realiza, se vuelve “hecho verdadero”.

<sup>44</sup> Carlos Bousoño, al referirse al lenguaje poético diserta en *Teoría de la expresión poética* y en el prólogo a *Selección de mis versos* en el concepto de “verdadera realidad”. La verdadera realidad para el autor es la del símbolo y no la referencial, es decir, no lo que es la realidad en sí, sino lo que expresan de ella los objetos simbólicos como son los objetos artísticos.

Los hechos “anormales” de los comportamientos afectivos, las circunstancias de la amoralidad y de las patologías del sexo, como son la perversión y el libertinaje, se convierten en hechos “normales” de la novela gracias a la capacidad expresiva del lenguaje. La singularidad de los hechos novelescos es producto de la singularización del lenguaje realizada por el escritor en el momento de la escritura de la novela. El lenguaje literario realiza, en el contexto de la novela, un acto de “normalización” de las patologías humanas de tal forma que en las novelas de García Ponce la perversión y el libertinaje son hechos cotidianos de las vidas de los personajes. La moral social pierde, en el lenguaje novelesco, su dimensión restrictiva y adquiere, en cambio, una dimensión “normal”. Rafael Humberto Moreno-Durán respecto a Inmaculada, como personaje de la novela del mismo nombre, afirma:

[...] este personaje se asume como un *corpo d'amore* plenamente libre y auténtico. No hay ninguna diferencia entre los años de su infancia, siempre vestida de blanco, hasta los de su madurez, ornada también con los blancos tules de su fiesta nupcial. Fiel a lo que su nombre significa, la ausencia de valoración moral hace que la muchacha viva un limbo admirable en el que toda actividad sexual es lícita y reincidente.<sup>45</sup>

En la noción de “libertinaje” confluyen dos nociones: el libertinaje como noción de libertad<sup>46</sup> y el libertinaje como expresión de goce pleno.<sup>47</sup> El libertinaje es una práctica donde el hombre ejerce su libertad, de seducción o de perversión, además de ejercerla como experiencia hedonista. El problema es que el hedonismo, y por tanto el de la libertad como libertinaje, lleva en su experiencia el sentido de la destrucción de los amantes que, en su condición solitaria, buscan la destrucción; la que se asemeja a la muerte y a su experiencia mística. Y es que en su soledad -la que buscan resolver por medio de la experiencia corporal del amor- y en su aislamiento, ya están destruidos de antemano. El cuerpo se convierte, así, en un instrumento necesario para vivir y para gozar, aunque ambas experiencias conlleven la experiencia de la muerte.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p 180.

<sup>46</sup> Cfr., artículo de Juan García Ponce citado en nota 123, p. 40.

<sup>47</sup> Cfr. Michel Onfray, “Lógica del placer” en *Teoría del cuerpo enamorado...*, p 103.

## **B. La imposibilidad de la integración**

El libertinaje posee esa doble condición: es gozoso en su acepción de libertad, pero a la vez es doloroso, pues no resuelve la necesidad que tiene el ser de humano de no ser él mismo, sino ser o estar en los otros. El ser humano sabe de antemano que la experiencia de la muerte es inexorable. Para García Ponce todo acto de amor es una experiencia de la muerte y toda experiencia de amor es dolorosa, en su condición mortal, en su imposibilidad de integrarse en la conciencia del otro sujeto y es destructora, puesto que sólo en la destrucción, la destrucción del sujeto de amor, se encuentra el requerido acto de comunión afectiva. En la imposibilidad de integrarse en la conciencia del otro hay una imposibilidad de reciprocidad. La perversión no espera del otro sujeto una respuesta afectiva, una reciprocidad que hace sentirse amado al perverso. Alberto Constante, al referirse a la perversión de Sade, afirma:

Si bien es cierto que cada sexualidad arrastra a la otra, jamás existe reversibilidad entre dos que intercambian el sexo y menos todavía paso alternado del goce de un cuerpo a otro. Lo que el hombre y la mujer comparten no es una comunidad de intereses, de placeres, de pasiones o fluidos, sino el gusto por la extrañeza recíproca, una mutua ignorancia insuperable [...] La *acmé* voluptuosa no es el instante de la unión total entre los amantes, es, por el contrario, el punto de separación. Lo que Sade descubrió entre nosotros fue el hecho de que no hay posibilidad de una actitud soberana si ésta no se afirma con una inmensa negación, que la intimidad es percepción aguda de una distancia infranqueable, restablecimiento de una desviación, de una desnivelación profunda entre las personas; llevar a cabo el acto sexual equivale, entonces, de manera invariable, a separar y llevar a su máxima agudeza las mayores diferencias entre los seres. Para Sade, para el divino Marqués no existiría relación carnal sin esa inadecuación fundamental, esa impenetrabilidad absoluta en la que dos seres parten cada uno por su lado con sus inconfundibles pequeños goces. La emoción voluptuosa que nos enseña el libertino es percepción de una rasgadura que no abre nada, no permite comunicar, sino que se afirma para siempre jamás como división, desgarrón, catástrofe, y esa catástrofe hace que nos deseemos, que entre nosotros sólo existan

disparidades, ninguna similitud [...].<sup>48</sup>

La disparidad y la inadecuación son condiciones, para Sade, de la relación de la pareja. Más aún, esa disparidad supone un acto libertino. No puede haber en la acción amorosa una complementariedad porque en cuanto ésta se produce, principalmente en la acción orgásmica, se produce la ruptura. En la acción libertina del perverso seductor hay una acción dispar, una inadecuación en el conocimiento mutuo. Esta acción se convierte en la experiencia solitaria que es, a la vez, experiencia de abandono, de ausencia, de individualidad dolorosa.

En los amantes de las novelas de García Ponce no hay complementariedad o reciprocidad afectiva, sino desconocimiento. Los personajes son ajenos a ellos mismos. Cada uno asiste a la sexualidad, a la compartición de su propio cuerpo, como un sujeto desconocido. Así, el amante perverso y el amante pervertido requieren de esa condición para “poseer” al otro en su propio estado solitario. No hay gozo sin desconocimiento del sujeto poseído porque el conocimiento del otro lo anula. La distancia se produce al observar en el otro las propiedades del cuerpo en una desnudez que no es la propia sino la ajena, la que se “toma”, la que se “manipula”, la que se “goza” para producir el gozo propio, porque en la acción corporal no importa el gozo ajeno, sino el gozo propio derivado precisamente de la acción libertina o de la acción perversa. Por eso en las novelas de García Ponce abundan las escenas voyeuristas donde el cuerpo del otro, que es a la vez el propio, es observado cuando es poseído por un cuerpo ajeno. En García Ponce el sujeto “propio” poseído por un cuerpo ajeno es un acto de erotismo. No hay reciprocidad en los cuerpos, sino disparidad, y eso justifica, como en muchas otras circunstancias, que el cuerpo “propio”, visto en la posesión por “otro”, cauce placer a quien lo ve. La acción voyeurista es parte de la relación y es parte, además, de una afectividad siempre observada desde la ruptura, desde la soledad que los personajes viven en su permanente alejamiento de los “otros”, vistos o poseídos o “manipulados”, sin los cuales no habría afectividad, erotismo o convivencia humana. El cuerpo del otro, desnudo y poseído por el propio sujeto o por otro “ajeno”, se convierte en elemento de comunicación afectiva. El placer buscado se encuentra

---

<sup>48</sup> “Sade, el cuerpo obturado” en *Acta Poética*, UNAM, No. 23, 2002, p. 55.

en esa incomunicación o en esa inadecuación porque el placer, como el deseo del que deriva, es destrucción y no hay experiencia libertina, o experiencia afectiva, sin destrucción. Al interpretar a Sade, afirma Alberto Constante :

Una y otra vez, el deseo destruye al objeto del deseo, se reencuentra como deseo y reinicia su acción destructiva. Por ello, la posesión absoluta del objeto de un deseo absoluto es imposible sin un ultraje absoluto del objeto que trae consigo su destrucción. El personaje libertino busca desesperadamente por la repetición de sus actos, alcanzar ese absoluto, de ahí que Sade pueda pasar de su ceremonial del ultraje de los cuerpos al ceremonial del ultraje de las almas [...].<sup>49</sup>

#### **4. Destrucción y rito religioso**

La acción del deseo es una acción destructora que es, a la vez, una acción libertina. En sentido opuesto, toda acción destructora del cuerpo es una acción del deseo que conduce, en el acto de la destrucción, a la acción del placer. En sus posiciones discontinuas o no complementarias, los amantes hacen de su sexualidad ultrajada -es decir, en cómo sus cuerpos son penetrados o cómo son vistos en el acto de la penetración, o cómo es vista por el amante o los amigos su intimidad develada y expuesta, sus vientres, pechos, sus muslos- su condición de vida. Ambos, el libertino y la víctima, gozan en el acto mismo de pervertir o ser pervertidos, pero sin lograr la ansiada comunión del espíritu desde la comunión de los cuerpos.

Más aún, la comunión del espíritu se halla en el acto mismo de la destrucción. Si se toma como fundamento el sentido de la destrucción de Sade, hay en él un sentido “divino” similar al de las antiguas ceremonias religiosas donde la destrucción se convierte en una condición necesaria. En el rito primitivo, el cuerpo es un objeto de inmolación divina, un objeto “destruido” que se ofrece a los dioses como gratificación o expiación de culpas o

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 64.

como experiencia de purificación espiritual; el cuerpo es mutilado, desangrado, quemado y en algunas culturas consumido como alimento. La sola destrucción conforma una experiencia religiosa. A partir del sentido divino de la destrucción que Sade interpreta de los actos religiosos, considera a la sexualidad como una experiencia de religiosidad. Por eso la acción “destructora” sobre el amante es parte de la experiencia sexual concebida como rito religioso. La “destrucción” como condición del libertinaje, al menos en la acepción que aquí expresa, se convierte en la experiencia afectiva como hecho literario, en el propio Sade, en Klossowski, en García Ponce, en una permanente acción violenta sobre el cuerpo que se ama o que participa en la experiencia corporal. Como se ha expresado con anterioridad, el cuerpo femenino se convierte en el principal actor ritual y como actor padece la acción “destructora” del amante, aunque como actor también incita a la “violencia”, pues no sólo pervierte el sujeto masculino, sino también el femenino. En el acto de la perversión, el uso de escotes, los vestidos femeninos semiabiertos, los cuerpos desnudos y semidesnudos que se exhiben y que se miran; los efectos sensoriales provocados por el ver, el tocar las ropas y los cuerpos; el gustar de la piel exhibida y tocada, forman parte de esa incitación.

El cuerpo es como el objeto sagrado que logra su sacralidad al ser pervertido, al ser destruido, al operar sobre él la acción del libertino. En su estado puro, el cuerpo es bello, es perfecto; su intimidad es develada y su sensualidad es reconocida y por eso es sagrado. El sujeto que lo ama desea poseer ese “estado sagrado”, ese “estado perfecto” y al poseerlo no lo hace como una materia inerte o etérea; como lo que es: fluidos, forma perfecta o imperfecta, miembros, color, textura, aroma. Esa acción significa también un acto de “desmenuzamiento” de la propia materia, haciéndola sangrar, sudar; haciéndola moverse o gritar o llorar o reír.

La acción destructora de tocar, oler, mirar, es también una acción de reconocimiento no sólo del exterior del cuerpo, sino también del interior al penetrarlo en muchas formas posibles, además de mirarlo, tocarlo y olerlo. De ahí la importancia que tienen para el amante libertino los líquidos del cuerpo: la sangre, los fluidos lubricantes, la saliva, el semen. Por eso, es posible concebir toda experiencia sexual como un acto de mutilación. Es

precisamente en la violencia donde se produce, para Bataille, el estado místico, el verdadero sentido del erotismo.

La acción destructora no concluye en la separación de los cuerpos; se prolonga en la separación de los amantes. La permanente soledad en que viven, derivada precisamente de la constante “destrucción” que experimentan en cada experiencia corporal, es parte de la misma destrucción, como lo son el abandono, el aislamiento, la ruptura.

En casa de Tomás Ibarrola, en *Inmaculada*, el personaje muestra un estado de sumisión, pero a la vez de sometimiento, a la acción libertina de Miguel y de Ernesto Mercado. La escena muestra cómo la sumisión de Inmaculada es consecuencia de la acción pervertida de sus acompañantes:

[...] Las manos de Ernesto seguían tocándola por todas partes [...] Inmaculada no retiraba la boca de la de Miguel sino que concentraba en su forma de besarlo toda su excitación [...] En ese momento la mano de Ernesto Mercado tomaba entre sus rudos y gruesos dedos los vivos pezones de Inmaculada y la otra, recorriendo su espalda, bajaba hasta su sexo y dos de los dedos entraban en él [...] – Tiene el clítoris enorme y muy parado- murmuró con voz ronca- ¿ Puedo metérsela por detrás ? [...] Miguel cerró y abrió los ojos para Ernesto haciendo al mismo tiempo un gesto afirmativo con la cabeza. – Le va a doler. Es muy grande – advirtió Ernesto Mercado sin que Inmaculada mostrase haberlo escuchado.<sup>50</sup>

El sentido de la “destrucción” no puede dissociarse de otras expresiones que le son propias: la “transgresión”, la “crueldad”. No se puede “destruir” un cuerpo ajeno, el cuerpo amado, penetrado, sodomizado, sin transgredir o sin actuar “cruelmente” sobre él. Toda transgresión es la violación de una prohibición y Bataille observa en el erotismo un juego alternativo entre ambas.<sup>51</sup> La violencia que opera en todo acto de transgresión es deliberada, no instintiva, pues resulta de un acto intelectual. Violentar la prohibición significa transgredir por medio de estrategias o acciones “pensadas” por el transgresor. En el acto de erotismo opera la violencia para transgredir una prohibición. El cuerpo, como objeto social, es “controlado” por diversas normas. Es decir, que sobre el cuerpo operan

---

<sup>50</sup> *Inmaculada...*, p. 239.

<sup>51</sup> Bataille George, *op. cit.*, nota 120, p. 75.

actos prohibitivos que el amante transgrede. La transgresión no opera sobre el hecho “regulado” sino sobre el cuerpo cuyo uso en la experiencia sexual es regulado por diversas normas de carácter, social, político o religioso. En la “transgresión erótica” no se violenta solamente un hecho social, como son el adulterio, el incesto, la sodomía, la poligamia; se violenta un cuerpo que queda a merced de la violencia de quien opera sobre él, tocándolo, penetrándolo, “enajenándolo”.<sup>52</sup> Bataille afirma:

[...] Al igual que la crueldad, el erotismo es algo meditado. La crueldad y el erotismo se ordenan en el *espíritu* poseído por la resolución de ir más allá de los límites de lo prohibido. Esta resolución no es general, pero siempre es posible deslizarse de un ámbito a otro; se trata de territorios vecinos, fundados ambos en la ebriedad de escapar resueltamente al poder de la prohibición. La resolución es tanto más eficaz cuanto que se reserva el retorno a la estabilidad sin la cual el juego sería imposible; esto supone que, a la vez que se da el desbordamiento, se prevé la retirada de las aguas. Es admisible el paso de un ámbito al otro en la medida en que no pone en juego los marcos fundamentales [...].<sup>53</sup>

Bataille al referirse al erotismo evoca los grandes ritos sacrificiales primitivos, pero también evoca los ritos que ya forman parte de la cultura de Occidente. En la crucifixión de Cristo hay una transgresión al buscar la muerte en el hecho sangriento. La base ritual e ideológica del cristianismo es un sacrificio corporal, producto de una transgresión. La muerte de Cristo es una acción violenta que le otorga su carácter sagrado, su sentido atemporal e ilimitado. La experiencia erótica, por su parte, es una experiencia de la transgresión y evoca el mismo sentido de los sacrificios religiosos. Afirma Bataille que la acción violenta del sacrificio:

Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser. Pierde con su pudor, esa barrera sólida que, separándola del otro la hacía impenetrable; bruscamente se abre a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde afuera.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> En mi concepto, la sola penetración de un cuerpo ajeno supone un acto de violación de la libertad o del libre albedrío de quien es penetrado o de quien es violentado en el acto amoroso. Enajenar un cuerpo es volverlo ajeno a la voluntad propia; es dejarlo a expensas de quien lo manipula.

<sup>53</sup> Bataille, *op. cit.*, nota 120, p. 84.



En el sacrificio religioso, la muerte del sacrificado, la exposición y ofrecimiento de sus órganos a la deidad, el ofrecimiento del cuerpo, significaba la vida, es decir, el paso de una conciencia finita a una conciencia infinita. La muerte de Cristo es para el cristianismo la experiencia dadora de vida infinita. En el acto erótico de los amantes, como sacrificio corporal, hay una búsqueda parecida de la trascendencia. El cuerpo del Cristo inmolado es alimento espiritual de los hombres. El de la amante, en el regocijo del cuerpo masculino que lo manipula y lo penetra, opera en un sentido similar: La experiencia de la violencia, en el cuerpo manipulado y penetrado, es una experiencia de la trascendencia.

Bataille, en su concepto del erotismo, observa siempre la semejanza del acto de amor y del sacrificio. Ambos actos son una revelación del cuerpo :

Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es *la carne*. El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: libera unos órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes. A esa voluntad reflexiva le suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre. Una violencia, que la razón deja de controlar, anima a esos órganos, los hace tender al estallido y súbitamente estalla la alegría de los corazones al dejarse llevar por el rebasamiento de esa tormenta. El movimiento de *la carne* excede un límite en ausencia de la voluntad. *La carne* es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo; pero si, como creo, existe una prohibición vaga y global que se opone, bajo formas que dependen del tiempo y del lugar, a la libertad sexual, entonces *la carne* es la expresión de un retorno a esa libertad amenazante [...] Si hay prohibición, a mi modo de ver lo es de alguna violencia elemental. Esa violencia se da en *la carne*: en la carne que designa el juego de los órganos reproductores [...].<sup>55</sup>

En la particular concepción del erotismo de Bataille y de Sade, la crueldad con que el amante actúa sobre el cuerpo constituye una regla del “sacrificio” erótico. Al operar violentamente sobre el cuerpo, al destruirlo transgrediendo las diversas prohibiciones de carácter religioso, social o político que operan sobre él, se hace del sacrificio sexual del

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 98.

cuerpo un acto de glorificación. Toda experiencia erótica es una experiencia de glorificación -equivalente al estado orgásmico o la “experiencia mística de la muerte” de Bataille- no exenta de crueldad .

La crueldad es, en la experiencia concreta de la sexualidad, un acto de enajenación del cuerpo amado. El cuerpo, al ser penetrado es “enajenado”; es decir, es posesión de quien lo “enajena”, de quien lo penetra. Más aún, la crueldad se manifiesta en diversos actos de “perversión” o de “libertinaje”: sodomía, bestialismo, voyeurismo, poligamia. Sin embargo, la crueldad encuentra su mejor expresión cuando al cuerpo, en el acto de la penetración o la manipulación, pierde su identidad singular y se halla a merced de la voluntad del cuerpo ajeno, del cuerpo del amante. Aún cuando hay un gozo mutuo -la amante también goza de la “crueldad” con que es tratada-, el cuerpo manipulado o poseído pierde su identidad al no reconocerse en él mismo, sino en la voluntad del otro que hace sentir al cuerpo poseído ajeno a sí mismo. Así, el cuerpo “enajenado” no tiene identidad propia, es decir, carece de individualidad en tanto forma parte de la individualidad gozosa de los fluidos y las texturas de la carne del otro. En el goce se confunden, por eso mismo, la sensualidad y la sexualidad, puesto que ésta -en la conjunción de los cuerpos, el que posee y el que es poseído- no lo es sin los olores, las texturas, los sabores y los sonidos que le proporciona aquélla.

En las novelas de Bataille, de Sade y de García Ponce se narra la “crueldad”, como condición necesaria del erotismo, con que se actúa sobre el cuerpo sacrificado o inmolado. La crueldad como hecho transgresor y violento está presente en la experiencia “erótica” que viven los personajes de las diversas novelas de Juan García Ponce. Sin embargo, la violencia o la acción perversa no llegan a los extremos. Los extremos son la muerte, la deformación del cuerpo o su mutilación y esos no se hallan en la novelística del autor. La violencia culmina en el cuerpo “sometido” del sujeto “amado” y el sometimiento es pérdida de la identidad del propio sujeto al verse a sí mismo poseído, en sus líquidos vitales, en su forma corporal, en su sensibilidad propia, por el otro. La importancia de la violentación del cuerpo, en el acto sexual, radica en la posesión de su esencia corporal y en el conocimiento que de él se tiene al ser poseído. El conocimiento del cuerpo, del cuerpo esencial, parece

ser el fin último de toda experiencia amorosa y la violencia transgresora parece ser también el único mecanismo posible para lograrlo. El cuerpo al ser “conocido” es “enajenado”, es decir, es poseído “plenamente” por el otro.

El desnudamiento, la penetración táctil, la acción anal, la experiencia orgiástica, la exhibición del cuerpo desnudo, el incesto, la “libre” entrega y la “libre” posesión, el cuerpo embriagado y fotografiado o “pintado”, son, entre otras, expresiones de la violencia erótica. Algunas de esas expresiones, como la sodomía y el bestialismo, son más crueles y también forman parte del “sacrificio” erótico. Estas formas de la violencia, o de la crueldad o del “sadismo” en sus múltiples variantes, forman parte del erotismo de la novelística de Juan García Ponce.

Para Bataille, el erotismo como actividad humana es una transgresión o violación de las prohibiciones. El autor considera que en la transgresión hay un fundamento animal; de ahí el sentido bestial o animal que también se le atribuye a la sexualidad humana. Al encontrar semejanzas entre la actividad sexual transgresora de los humanos y la de los animales, hay un retorno a las expresiones primitivas de la naturaleza. Bataille considera que en el erotismo opera también una sexualidad física y que en ella se halla su carácter bestial. El “estado sublimado” del amor de las ideologías idealistas,<sup>56</sup> se halla, paradójicamente, en su carácter violento y transgresor, en su primitivismo animalesco.

La “disparidad de los amantes” a la que se refería Sade,<sup>57</sup> o la necesidad de la disparidad misma como condición del erotismo, también se expresa en el modo “bestial” o perverso con que es observado y manipulado el cuerpo amado. El amante, actúa sobre el cuerpo amado “bestialmente”. En la acción bestial hay una acción “destructora” que culmina cuando el cuerpo, libre ya de la presencia del cuerpo que lo bestializa, se ve a sí

---

<sup>56</sup> Sería innecesario citar los autores y los tratados que desde los orígenes del pensamiento filosófico han conformado una delimitada tendencia “idealista” en la concepción del amor que busca los estados “sublimados”. No obstante, es posible citar, aunque no disertar sobre ellos, algunos de los grandes tratados: el *Symposium* y *La república* de Platón, así como los tratados de amor de Andreas Capellanus, Richard Saint Víctor, Plotino, Marcilio Ficino.

<sup>57</sup> Alberto Constante en su artículo “Sade, el cuerpo obturado”, ya citado, nota 161, expresa, al referirse al escritor francés, el sentido de la disparidad como la imposibilidad de la reciprocidad o de la identidad entre los amantes.

mismo “sacrificado”. De este acto de sacrificio, que es el sacrificio del amor, queda finalmente un cuerpo desnudo y solitario. Sobre él, sobre su piel, quedan las huellas de la “bestia”: la saliva, la sangre, las mordeduras, el sudor, la piel ajada después de una manipulación perversa, la soledad del espacio que rodea al cuerpo sacrificado. En la más cruel de las paradojas, es precisamente en ese sacrificio donde se encuentra el verdadero sentido afectivo del erotismo. Como el personaje de las novelas de Sade o como Klossowski, García Ponce sólo puede encontrar una definición cierta de la afectividad en ese erotismo sacrificado. Es en ese sacrificio donde parece entrarse una paradoja todavía mayor: el hombre, como personaje de novela o como personaje real, requiere de ese sacrificio, de esa inmolación del cuerpo amado, pero también de su propio cuerpo que participa en esa inmolación, para poder vivir. El sentido de la vida se halla precisamente en el sentido del cuerpo como objeto de inmolación y no hay mayor sacrificio que sacrificarse a sí mismo como cuerpo en la carne del otro cuerpo. El bestialismo o las diversas variantes de la “crueldad” forman parte del rito erótico, es decir, del rito sacrificial del cuerpo.

La destrucción no sólo conduce a una experiencia hedonista o sacralizadora de los amantes que logran en la manipulación destructiva del cuerpo ajeno un estado placentero, un estado orgásmico, una experiencia mística de la muerte según Bataille. También conduce, en las diversas experiencias de la crueldad, a un estado “desacralizado” del cuerpo cuando ya ha sido “sacrificado”, es decir, cuando ha vivido el rito erótico y se ve a sí mismo y por los demás, “destruido” y a merced y a expensas del cuerpo que lo ama.

En el ámbito religioso del cristianismo, el estado místico es la negación de la soledad. La búsqueda permanente de Dios y su encuentro resuelven el problema humano de la soledad. El amor de Dios, más aún su encuentro en la experiencia mística, es necesario al hombre. El hombre, que no Dios, ha hecho de la experiencia mística en todas sus variantes religiosas<sup>58</sup> una experiencia de la divinidad. La aspiración del hombre al estado místico es

---

<sup>58</sup> Si se comparan entre sí las diversas formas de mística de los órdenes religiosos, en general todas aspiran a la unión con Dios, por medio de la oración, la fe, la abnegación. Los objetivos y los medios varían. La escuela carmelita de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús buscan la unión íntima con Dios en esta vida; la de los jesuitas la busca en el apostolado; la de los dominicos en el estudio y en la oración. Por su pensamiento teológico, los franciscanos y agustinos son afectivos, los dominicos intelectualistas y los carmelitas y jesuitas, eclécticos.

la aspiración al conocimiento y amor de Dios. La soledad humana sólo se resuelve plenamente en ese encuentro.

El misticismo, como experiencia religiosa, hace del dolor su condición necesaria.<sup>59</sup> Quien aspire al estado místico debe seguir un proceso de unificación<sup>60</sup> que inicia con la *purgación* donde el cuerpo se castiga, el alma se purifica y adquiere conciencia y arrepentimiento del pecado cometido. Sin esta primera condición, la purificación de la conciencia mediante el arrepentimiento y la flagelación y el ayuno el cuerpo, no hay aspiración posible al estado de unión. En la tradición cristiana, la iglesia se atribuye el derecho de “castigar” el cuerpo. Las instituciones inquisitoriales y el uso de mecanismos de tortura del cuerpo -entre ellos los de la tortura de los miembros genitales- son prueba de esa atribución y ha exigido a sus propios feligreses, para fines de purificación, los “ejercicios espirituales” donde no sólo se realiza un acto del espíritu, sino también un acto de tribulación del cuerpo. En la teología del cristianismo, el cuerpo es la negación del alma.<sup>61</sup> Por ello, la teología del cristianismo rechaza permanentemente cualquier sentido de aceptación del cuerpo. Como se afirmó antes, cualquier aspiración del hombre a la experiencia mística inicia con la negación del cuerpo que expresa un acto de “destrucción”. No obstante, el estado de unión mística, de unión amorosa entre el alma como espíritu humano y Dios como espíritu supremo, se describe por los tratadistas místicos como las expresiones verbales y con los elementos del cuerpo. Santa Teresa, al hablar del estado místico, describe la unión con la imagen de una daga caliente que penetra las carnes.<sup>62</sup> Este

---

<sup>59</sup> Irving Singer afirma en *La naturaleza del amor* que para los místicos españoles del siglo XVI, entre ellos San Juan de la Cruz, toda experiencia es una noche oscura del alma. Para ellos, se oscila permanentemente entre regocijo y tristeza. La oscilación aumenta cuando la unión con la divinidad se acerca. Dice Singer: “ A todo día precede la noche. Para renacer pasamos por la muerte. Y hasta la vida ha de ser un continuo morir a nuestros intereses naturales si queremos lograr la perfección “, op. cit., p. 202 y 203.

<sup>60</sup> El neoplatonismo renacentista constituye todo un fenómeno del pensamiento que aspira al conocimiento de las verdades supremas. Entre los pensadores habría que citar a Marcilio Ficino y su *De amore*, Pico della Mirandola y la *Oración sobre la dignidad del hombre*, Castiglione y su *Libro del cortesano* León Hebreo y su *Diálogo de amor*. Como poetas modernos que traducen en su escritura la concepción neoplatónica del amor habría que citar a John Donne, Edmund Spenser, San Juan de la Cruz.

<sup>61</sup> Para John Donne, no se puede producir la separación del cuerpo y el alma como la concibe el cristianismo. En toda fusión hay verdaderamente la fusión del cuerpo como fusión espiritual. Singer cita Donne como un caso de teología de la fusión del cuerpo y el alma. Singer escribe sobre Donne: “ Aunque el cuerpo es nuestro, no es nosotros, y la lujuria no es lo mismo que el amor; pero el alma humana no puede experimentar amor sin las necesidades del cuerpo. “ ( Irving Singer, *La naturaleza...*, vol. 2, p. 228 ).

<sup>62</sup> Expresa Santa Teresa de Jesús en *El libro de la vida* : “ No ponemos nosotros la leña, sino que parece que hecho ya el fuego – de presto nos echan dentro para que nos quememos. No procura el alma que duela esta

grado de concreción tiene que ver con el sentido iconográfico de cristianismo. Las imágenes -entre ellas las imágenes del cuerpo “sacrificado” : la imagen del Cristo en la Cruz; la imagen del hombre en el fuego infernal- desarrollan el discurso ideológico. En el misticismo cristiano, entonces, el cuerpo cumple una doble función: es negación del alma; es alegoría de los espíritus, el humano y el divino, unificados; es materia corruptible, enemiga del espíritu; el segundo, es mera alegoría espiritual. Pero como alegoría es también cuerpo “sacrificado”. La imagen del cuerpo “penetrado” por filos o alterado por el fuego<sup>63</sup> es la imagen de la unión divina.

La idea del amor humano de Bataille es la idea del amor místico- religioso. El estado orgásmico de Bataille, logrado en su propia experiencia de tortura y de “sacrificio”, equivale al estado místico. Para llegar a él, el cuerpo debe ser “destruido”; debe “sufrir” el proceso de perversión -que es a la vez un proceso de inadecuación que sólo evidencia el estado de soledad de los amantes- porque en la perversión del cuerpo, “penetrado”, “manipulado” o enajenado, se halla el goce supremo del estado orgásmico. Esa experiencia tan parecida a la muerte en tanto requiere del dolor para aspirar al goce místico del hombre es similar al goce místico de Dios.

La “destrucción” del cuerpo en el rito erótico supone un acto de conocimiento previo al estado orgásmico. La “manipulación” del cuerpo amado que se produce al sujetarlo, observarlo, tocarlo, penetrarlo, es parte del proceso erótico que culmina en un estado de placer. A semejanza del estado mítico-religioso donde la unión plena con la divinidad encuentra en el cuerpo ciertas formas de concreción, por ejemplo la sensación del fuego que penetra la piel y la carne exaltada, en el estado copulatorio de la pareja, la unión se

---

llaga de la ausencia del Señor, sino hincan ( clavan, fijan, empotran, ensartan), una saeta en lo más vivo de las entrañas y corazón a las veces, que no sabe el alma que ha ( hacer) ni qué quiere. Bien entiende que quiere a Dios “, 29, p. 10. En el mismo libro escribe sobre la imagen del dardo: “[...] veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal [...] veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas; al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba abrasada en amor grande de Dios [...] “, 29, p. 13.

<sup>63</sup> Sobre la imagen del fuego, escribe Santa Teresa en *Las moradas*: “[...] si sería que en este fuego del brasero encendido, que es mi Dios, saltaba alguna centella y daba en el alma, de manera que se dejaba sentir aquel encendido fuego, y como no era aún bastante para quemarla y él es tan deleitoso, queda con aquella pena [...] Porque este dolor sabroso, y no es dolor, no está en su ser; aunque a veces dura gran rato, otras de presto se acaba[...]”, p. 100.

concretiza en la experiencia del cuerpo manipulado. Al punzar la carne mordida o penetrada; al percibir en la piel la saliva de la boca del sujeto amado; al hacer del estado de exaltación sexual una experiencia de sustancias secresivas, se logra, por mediación de la carne pervertida, la experiencia final de proceso erótico, es decir, la experiencia orgásmica, tan similar, según la ideología amorosa de Bataille, al estado místico- religioso.

En ambos casos, en el amor divino y en el amor humano, la función “catalizadora” del cuerpo ha sido fundamental. El cuerpo, al ser fuente de dolor, ambas expresiones, la del rito religioso y la del rito profano, han concluido en la unión deseada.

Los personajes de las novelas de Juan García Ponce, conscientes de la importancia del dolor corporal en el proceso de unificación amorosa, han hecho del dolor del cuerpo pervertido o “sacrificado” la experiencia principal que conduce a los amantes a la vivencia singular del estado de exaltación sexual. Como experiencia principal, el dolor del cuerpo se ha convertido, en el acto de unificación amorosa o estado de trascendencia, en una fuente necesaria de placer como lo es la experiencia del “estado de gracia” que se deriva, en la unión divina, de la “purgación” del cuerpo.

El estado de trascendencia es en el misticismo, como experiencia humana, la experiencia de Dios. En el erotismo es el conocimiento y la “experiencia” de lo humano. Para amar al ser humano en plenitud y trascendencia, se ha debido sacrificarlo. Su sangre, su sudor; las texturas internas y externas de su cuerpo; su develación, su misterio expuesto; su sensibilidad conocida, la reacción que provoca apretarlo, morderlo, sorberlo con violencia, han permitido “conocerlo” y sólo conociéndolo se ha podido amar. No hay amor sin conocimiento pleno y no hay conocimiento pleno sin el conocimiento del cuerpo porque sólo gracias a este, según Bataille y los filósofos neoplatónicos,<sup>64</sup> se puede amar. No se puede amar sin la concreción propia del ser humano que es su propio cuerpo y no se puede concretar, es decir, no se puede conocer si no se interioriza en su singular condición y no

---

<sup>64</sup> Ficino reconoce la importancia que tiene el cuerpo en su idea del amor divino. No existe el amor puramente ideal. La presencia del cuerpo, aún en el más acentuado idealismo, es necesaria. Al referirse al cuerpo de Ficino, Singer expresa: “ La belleza del cuerpo debe ser amada por la belleza divina que irradia a través de ella, en oposición a todo propósito material, pero Ficino insiste que aun el amor religioso es incrementado por un amor espiritual al cuerpo”, ( Singer, *La naturaleza...*, vol. 2, p. 199.

interioriza si no se toca, si no se manipula, si no se hace reaccionar con la violencia de otro cuerpo que surge de la sexualidad que lo caracteriza. De ahí la importancia concedida por Sade, por Bataille y otros teóricos del “sadismo”<sup>65</sup> a la “violencia” del cuerpo en el acto amoroso. La violencia es conocimiento del cuerpo en su dimensión profunda, en tanto dimensión física y espiritual y el conocimiento conduce, como en el proceso místico, al estado erótico, es decir, a la experiencia del amor mismo. En la violencia que forma parte del estado erótico, se halla, en la expresión de Bataille, la experiencia evocadora de la muerte.

En la descripción que Santa Teresa y San Juan de la Cruz hacen del proceso místico,<sup>66</sup> la “violencia” se halla, al margen del sentido literario de sus respectivos tratados,<sup>67</sup> en la fase de purificación, propia de la purgación, que ambos refieren. Este periodo, como primera fase de la unificación divina, corresponde a un estado violento. El cuerpo es atribulado mediante ayunos, abstinencias y flagelaciones. El proceso de purgación también se denomina “proceso ascético” y quizás no difiera de las fases ascéticas de otras religiones.<sup>68</sup> El ascetismo es, entonces, un estado de purgación.

Desde la ideología de Bataille, habría que considerar la “violencia” corporal, es decir, el cuerpo pervertido, “sacrificado” o “inmolado”,<sup>69</sup> como una condición necesaria para “purificar” el cuerpo amado que va a ser “sacrificado”. El cuerpo para ser amado o para formar parte de un rito erótico, de un rito amoroso, debe ser purificado, debe ser violentado. La experiencia de un estado orgásmico es la experiencia de un cuerpo purificado al que se

---

<sup>65</sup> Habría que referir los nombres de otros autores con sus tendencias específicas.

<sup>66</sup> Expresa Santa Teresa en las *Moradas Segundas*: “[...] abrazaos con la cruz que vuestro Esposo llevó sobre sí, y entended que ésta ha de ser vuestra empresa; la que más pudiere padecer, que padezca más por Él, y será la mejor librada [...]”, p. 27.

<sup>67</sup> Los autores han debido prescindir, para sus fines didácticos, del discurso filosófico como tal y aún acudido al discurso literario que en la época no carecía de una intencionalidad didáctica.

<sup>68</sup> Al respecto, hay que considerar las tendencias ascéticas de las religiones orientales o africanas. Además, es conveniente citar otros ritos sacrificiales de carácter religioso: las prácticas del vudú en el Caribe; los sacrificios humanos en los altares prehispánicos; las fiestas heréticas de los aquelarres medievales. Las ceremonias rituales son, además, un culto de la sangre, del grito, del dolor y de la muerte.

<sup>69</sup> La inmolación forma parte de ciertos ritos religiosos orientales y occidentales. Al respecto, “...el sacrificio de la existencia, es decir, el martirio, no tiene valor más que en la medida en que se trata de sacrificar la vida mortal para testimoniar una vida superior en la unidad divina...” Jean Chevalier y Alan Gheerbant, *Diccionario de símbolos*, p. 904.



llega al tener conciencia de que se “posee”, se penetra o se goza, un cuerpo previamente purificado.

Para Bataille, al referirse a los ritos religiosos primitivos en donde los animales sacrificados son ofrecidos a los dioses, la víctima adquiere un carácter divino. El sacrificio consagra a la víctima y la eleva por encima del mundo. La muerte, como la culminación de la violencia<sup>70</sup> no se rige ya por el orden humano; se halla por encima de cualquier orden moral. La muerte, en el rito sangriento, revela la profundidad del ser.

El “ser” sacrificado, a los ojos de los espectadores del rito, revela su sentido “sagrado”.  
Afirma Bataille:

Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la *continuidad* del ser; a la cual se devuelve a la víctima [...] En el plano definido por lo que vengo desarrollando, la continuidad divina está vinculada a la transgresión de la ley que funda el orden de los seres discontinuos. Los seres discontinuos que son los hombres esfuerzan en perseverar en la discontinuidad. Pero la muerte, al menos la contemplación de la muerte, los devuelve a la experiencia de la continuidad [...].<sup>71</sup>

Para Bataille, la continuidad del ser se logra en la muerte, como experiencia culminadora de la violencia. Encuentra, además, en el rito religioso, una concordancia con la animalidad. Y así se producen tres concordancias: la del rito religioso con el rito sexual; la del sexual con la muerte; del hombre con la bestia en la sexualidad. En el rito, que es distinto y a la vez el mismo, se produce la continuidad del ser, no su aniquilación sino su trascendencia. Bataille insiste en que el rito es posible solamente en la transgresión; que el “religioso” o sexual que diviniza al animal, a la vez que diviniza al hombre, conduce a un estado de trascendencia. Hay una evidente equivalencia entre la sexualidad como rito humano y el rito religioso. En éste, al igual que aquél, se busca la trascendencia. La transgresión, en su amplia acepción legal y moral, producida a partir de la comparación del hombre con la

---

<sup>70</sup> *Op. cit.*, nota 120, p. 87.

<sup>71</sup> *Idem.*

bestia, es fundamental. Afirma el autor: “A partir del momento en que los hombres poseen una cierta concordancia con la animalidad, entramos en el mundo de la transgresión. Al formar, en el mantenimiento de la prohibición la síntesis del animal con el hombre, entramos en el mundo *divino*( el mundo *sagrado* )[...]”.<sup>72</sup>

En la misma consideración, la muerte es el final de la violencia y la muerte es divinización y la muerte se produce gracias al rito del sacrificio que tiene como fin divinizar o trascender al animal o al hombre. En su búsqueda de la trascendencia, el hombre se bestializa porque de esa manera, al actuar como animal, transgrede y al hacerlo logra la ansiada continuidad.

En la dimensión o perspectiva ideológica anterior, el hombre violenta la acción sexual para vivir una forma de muerte que es el estado divino. La violencia se produce en el mundo de las normas morales y éticas al ser transgredidas como códigos legales y, particularmente, en la violencia que opera en la esfera del cuerpo. En la violentación del cuerpo, a la vez, se produce una doble transgresión: la social, la que condiciona legalmente el uso social del cuerpo, la que me impide “atacarlo”; la que regula su “uso” matrimonial o “uso solteril” y la “inmanente”, la que se refiere a la acción violenta que el “amante” ejerce sobre el cuerpo amado. Esta acción violenta es equiparable al “sacrificio” primitivo de los animales en los ritos ancestrales. Esta acción violenta, transgresora en una amplia dimensión, es la que establece el estado orgásmico como estado místico y, por tanto, como experiencia de la muerte y como tal, como experiencia de la divinidad.

En la transgresión “inmanente”, en la medida en que la violencia aumenta, se produce una mayor liberación y una mayor continuidad del ser.

La ideología de Bataille se refiere a la acción o a la violencia inmanente en un sentido sacrificial. En ambos ritos, en el religioso primitivo y en el rito amoroso moderno: la bestia y la amante son divinizados. De esa forma la esencia de su ser continúa. Los amantes hacen del acto sexual un rito religioso que, mediante la violencia que se ejerce en él, se divinizan.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 89.

Más aún, hay en la sexualidad una búsqueda permanente de la divinidad donde toda búsqueda es como una negación del mundo. El dolor del rito de la divinidad sustituye al dolor de la condición del hombre que se ve a sí mismo existiendo y existiendo conforme a las normas sociales, religiosas y morales que le son impuestas. El hombre prefiere, entonces, experimentar la violencia que lo conducirá a la “experiencia” de lo divino y esa experiencia sólo se logra gracias a la transgresión, en tanto ésta es liberación. El hombre ha hecho, entonces, de la sexualidad un rito religioso que, mediante la violencia, lo conduce como en el rito religioso primitivo, a la experiencia de la divinidad. La violencia, en su sentido animalesco, es la transgresión y como tal es perversión o libertinaje. Es una gran paradoja que el hombre vea en el ultraje de su cuerpo, en el suyo y en el del otro, en el ultraje mutuo, en el rito de la sexualidad en sí, una experiencia necesaria, puesto que la ansía en tanto lo libera de la angustia de existir. El “amor transgredido”, o cuerpo transgredido, es “amor divinizado”.

Los personajes de García Ponce reconocen en el ultraje de sus cuerpos una liberación de sus angustias más elementales como son la de existir, de ser y de estar vivos. Por ello acuden a las formas de la “perversión”: el sadismo, el sodomismo, el voyeurismo, el lesbianismo, el sadomasoquismo. La búsqueda de su alma, similar a la búsqueda de la esencia divina, requiere del ejercicio de la perversión que permite encontrarla. El encuentro, como estado místico u orgásmico, sólo se da en la experiencia de la muerte que viene después de la necesaria violencia. Más aún, no se llega al conocimiento del “amor verdadero”, de la “erótica verdadera”, sin la “muerte” misma.

En el rito de la sexualidad, en su sentido perverso y libertino, hay que observar dos formas de ritualización violenta: la que se realiza en el exterior del cuerpo amado al actuar sobre él observándolo, desnudándolo, acariciándolo, besándolo y la que se realiza en el acto de la penetración. Es este rito, el rito del cuerpo penetrado -además de observado, acariciado y besado mientras se penetra- el que conduce al estado divino. El cuerpo, el que penetra y el que es penetrado, es sacralizado en el acto de la penetración. La experiencia de lo sagrado equivale en el estado orgásmico al estado erótico y, en su expresión mística, al

conocimiento del ser <sup>73</sup> que, por la experiencia del amor en su dimensión “perversa” o libertina, conduce al ser mismo a su propia continuidad. Debido a la acción sacrificial, la acción del cuerpo que participa del rito de la sexualidad, el conocimiento de la esencia del ser “continuo”, es irreversible. Es decir, nada impide que el misticismo derivado del rito, aleje a los amantes de su esencia compartida. Más aún, el distanciamiento inexorable de los amantes al despedirse, al hacer de la sexualidad una experiencia fortuita y ocasional o al divorciarse y enviudar, conduce en el ámbito de la soledad, a la recuperación de la memoria del rito sacrificial y la sola recuperación de ella hace de la experiencia recobrada no sólo un nuevo sacrificio, sino también una nueva experiencia del dolor, puesto que el amante de la memoria, el amante que recuerda el hecho del sacrificio, reconoce de antemano el sentido “ilusorio” del hecho sacrificial recordado. Nada permite, entonces, en los amantes, que la “esencia” compartida, la “esencia conocida”, el “hecho divino” que resulta de la muerte como experiencia final de la violencia, se pierda. La pérdida, de la memoria particularmente, significa la pérdida del ser.

El rito amoroso de la sexualidad permite una doble trascendencia: la del hecho real que se manifiesta en un presente equivalente al estado místico y la de la memoria que se realiza más allá del presente.

Por su naturaleza, el rito violento conduce al conocimiento del “alma” del conocimiento del otro. El rito se realiza en el acto de “mirar” y en el acto de “hacer”. Al referirse al rito como forma de conocimiento, Juan Antonio Rosado expresa, a propósito de Paloma, en *De Anima* : “[...] Paloma se convierte en la hostia, es decir, representa la *víctima del sacrificio*: todos comulgan con ella porque la divinidad es para todos y está expuesta a la contemplación. Allí la multiplicidad llega a la unidad y con ésta llega también la comprensión extrema del *otro* [...]”.<sup>74</sup>

El cuerpo se convierte así, en la vía del conocimiento del otro. Pero ese cuerpo debe ser “pervertido”, es decir, debe ser ritualizado. Afirma el mismo Antonio Rosado: “El alma

---

<sup>73</sup> Utilizo la expresión con minúscula para referirme aun concepto de ser metafísico. La expresión con mayúscula tendrá una acepción más religiosa. El Ser es equiparable a la deidad suprema.

<sup>74</sup> “Misticismo y existencialismo: una aproximación a *De Anima*” en *La escritura cómplice...*, p. 207.

múltiple y contradictoria, los sucesivos avatares de Paloma en su mismo cuerpo, sus diversas posibilidades no son sino las manifestaciones del alma [...].<sup>75</sup> El fin último de todo proceso amoroso, ritual y pervertido, ha sido el conocimiento “absoluto” del otro. No se llega a él sino por vía del ultraje y la contemplación. Paloma, como personaje de *De Anima*, es el emblema de la ritualización conducida, en su mismo proceso, a la experiencia “mística” que es, a la vez, experiencia del conocimiento:

En *De Anima*, Paloma se convierte, gracias a la revelación de su amante, en objeto de la *contemplación* de los otros y reconoce que Gilberto encuentra en ella “la revelación del misterio intangible”. También el hombre, que casi desde el principio experimenta una fascinación por Paloma, expresa que al hacer el amor hay “un espacio imposible de situar”, que, “el espíritu se manifiesta en el gozo de la carne” y que la pura búsqueda de placer provoca una “descarnada impersonalidad”, pero Paloma llega a ser para Gilberto una puta que no opone resistencia a la voluntad de los otros, que sólo actúa por el deseo de los demás. Incluso la mujer experimenta un cambio que en la obra no es sino revelación: “Los hombres contribuyen a la revelación de la mujer”, dice casi al inicio de la obra [...].<sup>76</sup>

Sin embargo, la búsqueda y conocimiento del alma -fin último del erotismo “místico”- es sólo momentáneo, nunca infinito. La búsqueda del alma, por tanto, es interminable. El alma humana transita por el mundo en una permanente búsqueda del alma ajena, haciendo del cuerpo una evocación, una experiencia transitoria del conocimiento. Al referirse a la aventura mística, afirma Alberto Ruy Sánchez que: “El alma en su <<inmóvil perfección>> recibe el don del éxtasis, pero su errancia espiritual continúa indefinidamente [...].<sup>77</sup>

García Ponce hace de su concepción del relato, en su actividad continua de contar historias de parejas, una errancia sin fin. Los personajes hacen de la corporalidad, una experiencia mística y gozosa; un estado momentáneo del éxtasis. La memoria del cuerpo se convierte, entonces, en la errancia. El alma busca indefinidamente a la otra alma por medio del cuerpo. Su hallazgo no es definitivo; de ahí la permanente búsqueda, el permanente errar de un cuerpo a otro. La experiencia del cuerpo, como se ha apuntado arriba, no sólo cópula; es acto del “mirar” y del “hacer”. Esa permanente búsqueda

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>77</sup> “Voyeurismo y contemplación en *De Anima*” en *La escritura cómplice...*, p. 197.

“espiritual” justifica el ritual erótico de los amantes. La sola errancia sin fin, la permanente búsqueda de la experiencia del cuerpo, concluye, al hacer del cuerpo una experiencia solitaria y dolorosa, no duradera. Una soledad y un dolor que impelen a una nueva búsqueda. La realización vital del ser humano se halla en el rito corporal; un rito que es, a la vez, gozo y perversión; gozo y dolor.

La errancia sin fin justifica el carácter no duradero de la afectividad de los personajes. El rito amoroso está justificado por la permanente renovación de los cuerpos. La fugacidad es un problema de soledad no saciada. Los personajes de García Ponce están solos y la búsqueda del “otro” y su hallazgo fugaz le otorga sentido a su vida. Es como una negación recurrente de la soledad o como una necesaria experiencia fugaz y recurrente de lo perverso. El gozo, en su dolor, en su traumatismo, es momentáneo. Se trata, finalmente, de un estado místico y erótico, necesario para los amantes. Ellos se dejan pervertir porque la perversión los vitaliza, los “fecundiza”, les otorga una significación existencial. El cuerpo es el núcleo de un rito que inicia, acaba y recomienza con el mismo ritmo que transcurren el tiempo y las vidas. Es finalmente, una condición de existencia. Se vive al margen de la moral. Esta, sencillamente no existe en la consideración erótica de Bataille de Michel Onfray. El existir es un problema corporal, no ético-moral. El cuerpo no se basta a sí mismo ni en la dimensión de otro; se basta en la dimensión del “otro”, es decir, en esa vaciedad no saciada; en esa permanente necesidad de un cuerpo que, en su dimensión violenta, en su pleno erotismo discordante, venga a traer, en su recurrente perversión, el placer y el gozo.

## 5. Hedonismo, plenitud y posesión de la Belleza

El erotismo que caracteriza a las formas de relación de las parejas de las novelas de García Ponce no se refiere únicamente a un estado lúdico, a un hedonismo, a una plenitud y a una saciedad sexual permanentes. Se trata de un erotismo ambivalente y contradictorio que combina expresiones de gozo y de dolor, de placer y sufrimiento. A pesar de que los personajes actúan al margen de las normas morales de la cultura, de que éstas no condicionan su comportamiento afectivo, no viven en un estado edénico puro, compartiendo un placer inacabable. No obstante, los personajes experimentan también situaciones hedonistas al margen de la fatalidad, la perversión y la violencia y esas situaciones encuentran su definición en el concepto de sexualidad hedonista de Michel Onfray que parcialmente define la experiencia afectiva de los personajes de García Ponce. Es difícil entender esta ambivalencia paradójica: un estado perverso y violento en un estado hedonista. Es como afirmar que el personaje, en su condición corporal sometida, en su ultraje, vive la plenitud y el gozo existenciales en su propio cuerpo; es la paradoja conjunta del gozo y el dolor; del sacrificio y la alabanza; del rito del cuerpo sacrificado y el alma purificada. Sin embargo, es justamente la paradoja la que define el erotismo del autor, aunque la paradoja proviene, como se puede observar en la historia de la afectividad, de las tradiciones de la maldad y la perversión.

El hedonismo en García Ponce es también, y sobre todo, una cuestión de deseo y de sexualidad exaltados. De ahí surge el sentido de su temporalidad. Al referirse a Sade, Alberto Constante insiste en esta denominación afectiva: “Una y otra vez, el deseo destruye al objeto del deseo, se reencuentra como deseo y reinicia su acción destructiva. Por ello, la posesión absoluta del objeto de un deseo absoluto es imposible sin un ultraje absoluto del objeto que trae consigo su destrucción [...]”.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Constante, artículo citado, nota 161, p. 64.

La denominación del deseo en García Ponce no corresponde a la pulsión, es decir, a la acto fisiológico del orgasmo; corresponde, una vez más, a la actividad destructora del cuerpo donde la sola destrucción es el motivo del deseo.

El hedonismo en García Ponce no es un estado placentero puro; es una experiencia placentera de la perversión donde la destrucción anima, o impulsa, toda actividad afectiva. La “destrucción” del cuerpo no sólo forma parte de un rito casi religioso: el cuerpo venerado que se dispone a la orgía y a la copulación; es la condición del placer mismo, es decir, el cuerpo que encuentra el gozo en la manera como es “manipulado” por el otro cuerpo.

En la novelística de Juan García Ponce no sólo se asiste al rito libertino de la penetración del cuerpo bajo la mirada voyeurista de un espectador. Se asiste a un rito donde la perversión es una condición necesaria del placer como acción ritual o ceremonia corporal del ver y del tocar. La erótica de la amoralidad se convierte en la erótica de una ritualidad desfallecida por la acción del deseo que se recrea a sí mismo en su propio hedonismo. ¿Y dónde se encuentra la condición trágica del erotismo? La condición trágica del erotismo está en la condición temporal del rito. La afectividad culmina en la separación de los cuerpos y en la nostalgia que padecen por su ausencia recíproca.

El erotismo que Onfray propone es completamente materialista.<sup>79</sup> En él se busca no la completud, sino el desbordamiento. El cuerpo que ama es semejante al cuerpo que lo ama en la medida en que su placer es recíproco. La realización afectiva radica en la presencia ritual. La nostalgia no existe como memoria de la imagen, sino como necesidad de la presencia del cuerpo. La autonomía del afecto es resultado de su propio fenómeno solipsista. La afectividad nace, precisamente de la dimensión afectiva del cuerpo; de sus sustancia, de su esencia física, de su capacidad para motivar al otro cuerpo. Su materialidad nace de su condición física.

---

<sup>79</sup> Onfray, Michel, *op. cit.*, nota 98, p. 93.



Con las ideas anteriormente expresadas, se pensaría en una concepción materialista de la afectividad en los personajes de las diversas novelas de Juan García Ponce. Pero el “materialismo” es apenas una noción que define las circunstancias afectivas de los personajes. El problema radica en que la experiencia material del deseo -la sexualidad materializada en acciones concretas como el ver, el tocar, el penetrar, el oler- se convierte en una experiencia espiritual. La dimensión del gozo no concluye en la acción del cuerpo, sino en su dimensión sensorial. En el fondo de la materialidad manifiesta en las acciones de los personajes hay una espiritualidad que nace, paradójicamente, de la misma dimensión material del cuerpo. Esa espiritualidad nacida del cuerpo, que es perversión, libertinaje y deseo supremo, corresponde al estado místico que para García Ponce es una experiencia totalizante: la experiencia de la muerte en la experiencia de la vida. Identificar esta concepción hedonista, desde Bataille y desde Michel Onfray, en la novelística de Juan García Ponce, es el propósito inmediato. Al final, se observará que se trata también de un hedonismo del sacrificio y del dolor.

Michel Onfray en su *Teoría del cuerpo enamorado*, al formular su noción de “materialismo hedonista”, reconsidera la idea de que la afectividad, en la historia de las ideas, ha sido percibida desde las dos posiciones contrarias: la vertiente idealista y la materialista. Más aún, al concebir su noción de la afectividad como una noción del “deseo”, afirma que esta experiencia ha estado asociada, en la misma historia de las ideas, a la espiritualidad y a una especie de “materialidad pura”. Es decir, es una noción que se refiere a una experiencia del cuerpo como experiencia del espíritu. Por ello, Demócrito y Platón, quien cuestiona a aquél por su idea fisiológica de la experiencia amorosa, constituyen, en la historia antigua de las ideas sobre la afectividad, las dos expresiones antípodas. En el fondo se trata de la cuestión espiritual y la cuestión corporal. Para Onfray, en su reconsideración de Demócrito, “[...] el deseo ya no encuentra su origen en una fuerza cósmica o en una hipotética teología capaz de legitimar las atracciones entre los fragmentos del gran todo [...]”.<sup>80</sup> El deseo es una fuerza que procede del cuerpo mismo, en una carne “excitada” no por las fuerzas de lo divino, sino por la vida y el movimiento del propio cuerpo.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 73.

El deseo, para el propio Onfray, es fuerza calculable; es energía concreta. Su estudio se realiza desde la ciencia experimental, desde las nociones de la biología. La fantasmagoría religiosa o mitológica no pueden explicar el deseo. Éste se explica desde su particular fuerza; desde su estado concreto:

En materia de libido, las figuras tutelares del materialismo hedonista apelan menos a las potencias angélicas y celestes que a los emblemas encarnados y terrestres. El placer abordado teóricamente por Demócrito evita los disfraces poéticos y líricos para elegir y preferir las iluminaciones mecanicistas. En este caso el frotamiento, inductor eficaz de los movimientos de la materia y de sus consecuencias [...] Demócrito aproxima el deseo y el placer para reducirlos a su proceso atómico: la eyaculación del onanista y la del enamorado perdido se equiparan absolutamente [...].<sup>81</sup>

En el proceso mecánico-corporal que conduce en Demócrito a la experiencia afectiva, los “líquidos” corporales caracterizan dicho proceso, como si la sustancia de la afectividad fuera la sustancia corporal: “[...] el placer necesita de doble emisión confundida de las sustancias -la del macho y la de la hembra-, o que la voluptuosidad no se alcanza más que cuando se reúnen estas dos premisas [...]”.<sup>82</sup>

El hedonismo corporal al que refiere Onfray resulta de la dinámica de los cuerpos recreados en sus propios fluidos. La afectividad es un acto mecánico de compartición de los cuerpos que conduce a la mezcla de las sustancias, es decir, al acto eyaculativo. El placer radica, en palabras del propio autor, en el “antojo de un derrame seminal”, en la “apetencia de un movimiento corporal”. Más aún, el afecto es resultado de la fricción de los cuerpos y de las sustancias que de ellos emanan. El afecto es placer del cuerpo como consecuencia del deseo de la compartición. El sentido de la vida se halla en la expresión de esa dinámica, de ese reconocimiento mutuo de los cuerpos que se entregan a un acto indagatorio, a un acto de reconocimiento de la propia capacidad de actuar en un rito de fricción de miembros y de sustancias expelidas. Las nociones de sentimiento, amor, corazón, han sido suplantadas por deseo, placer, libido. El cuerpo no obedece a ninguna moral, a ninguna fuerza espiritual o

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 75.

divina ajena a él mismo; obedece a sus propias leyes naturales; a su propia capacidad de movimiento.

El afecto es resultado de la necesidad de la pulsión. Satisfacerla “[...] de una manera tan desculpabilizada como hacen los animales en la naturaleza, he aquí la regla: la cultura implica y propone, en una lógica ética, la obediencia máxima a las leyes naturales [...]”.<sup>83</sup>

La ausencia del cuerpo compartido conduce al sentimiento de la soledad, al estado del sufrimiento. La nostalgia del hombre es la nostalgia del cuerpo. En el acto compartitivo de los miembros, en la evidencia tangible o visual de la sustancia derramada, en la sensación de los cuerpos que se tocan y participan de un mismo movimiento compartido, en palabras de Onfray, “el alma permanece en la tranquilidad y se baña en la serenidad”.<sup>84</sup>

Para Lucrecio<sup>85</sup>, en esta vertiente materialista de la afectividad a la pertenecen Ovidio y Demócrito, cada uno en su particularidad ideológica, Venus, como expresión simbólica, y materialista a la vez del amor, es una fuerza de la que emanan o se generan todas las cosas; es una fuerza natural, como la fuerza de la naturaleza aunque más intensa, que posibilita el crecimiento de la vida, su proliferación, su permanencia; es como el deseo violento de exaltar y, por ello mismo, de hacer vivir y hacer reproducirse la naturaleza. No obstante, la reproducción, como condición de la existencia, se refiere a la reproducción de los cuerpos, pero en el marco material de la naturaleza exaltada. Como Venus es una fuerza en un mundo material, el amor humano es posible reducirlo al impulso sexual. El amor para Lucrecio es efecto de la sensación que impele al acto reproductorio. La figura humana evoca la semilla reproductora e impulsa a la reproducción misma. El fin último del amor es la búsqueda de la unión de cuerpo y cuerpo. La imagen erótica resulta de la imposibilidad de la expulsión de la semilla reproductora y esa imposibilidad mantiene al cuerpo, no al espíritu, en un permanente estado apasionado. Así, el amor es resultado del impulso sexual y de la imagería erótica. La semilla reproductora que busca un cuerpo para anidarse no discrimina los cuerpos. Los acepta por igual porque el fin último de la afectividad es

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>84</sup> Cfr. p. 84 del mismo tratado.

<sup>85</sup> Citado por Onfray, *op. cit.*, nota 98, p. 91.

permitir la pervivencia, mediante la pulsión y la expulsión, de la fuerza “telúrica”, es decir, de la fuerza expulsiva del cuerpo. Lucrecio ve en el cuerpo un mero sentido utilitario, de ahí que, sin duda, no pondría ningún reparo a su carácter promiscuo porque precisamente la sola conjunción de los cuerpos asegura el equilibrio de las fuerzas de la vida.<sup>86</sup>

Es observable entre Lucrecio y Onfray un concepto común: el sentido expulsivo del cuerpo, como derivación de la pulsión o fricción corporal, como condición para que permanezca o se restablezca un orden natural, el principal orden, que es el del cuerpo. De tal forma que las fuerzas que luchan en la búsqueda de un orden para las vidas de los seres humanos, son las fuerzas del cuerpo. Las fuerzas del espíritu son las fuerzas naturales de los propios cuerpos.

La pulsión, definida en esta perspectiva teórica como acción conjunta o compartida de los cuerpos, encuentra en la “enajenación” corporal de Bataille, es decir, en su idea del cuerpo sacrificado o inmolado y de esa manera espiritualizado, su paso siguiente. De otra forma, ambas posiciones, la de Bataille o la de Onfray, aparecerían como contradictorias. El hedonismo corporal se halla en la pulsión corporal que podría ser conducida, por la acción de los amantes, al “sacrificio”. Ambas expresiones, la del cuerpo “compartido” y la del cuerpo “sacrificado”, juntas o separadas, definen el sentido afectivo del ser humano.

La experiencia del cuerpo, en su dimensión mecánica según esta línea ideológica, se convierte en una necesidad y por ello la acción del ser humano, en su diario vivir, se rige por esa misma necesidad. No obstante, el rito del sacrificio, según la noción “mística” del cuerpo de Georges Bataille, como ya se observó en los capítulos anteriores, constituye también una paradójica necesidad. El fin último la sexualidad de los cuerpos compartidos es superar las experiencias dolorosas del ser humano. La sexualidad es, para Onfray o para Bataille, en sus propias perspectivas ideológicas, la negación de lo contrario a lo “vital” que experimenta el ser humano. El dolor, la soledad, la muerte, son contrarrestados por el hedonismo o el sacrificio del cuerpo.

---

<sup>86</sup> El orden afectivo en las novelas García Ponce surge, como se observará más adelante, de las fuerzas emanadas de los cuerpos.

En el “estado hedónico” o en el “estado sacrificial” encuentran los libertinos, hombre o mujer, un ámbito donde no hay obstáculos morales a la “actuación recíproca” de sus cuerpos. Su estado solitario -su estado social de la soltería, el divorcio, la viudez- es una condición que facilita la experiencia corporal, hedonista o sacrificial. Además, la naturaleza propia del libertino lo conduce a experiencias no convencionales de la sexualidad y el libertinaje es en sí, un acto de “destrucción y de apropiación” del cuerpo ajeno. El hedonismo y el “sacrificio”, como experiencias de la sexualidad, requieren de la presencia y de la acción del libertino.

La paradoja del hedonismo corporal se halla también en esa necesidad de la presencia del libertino y de sus actos de transgresión. No hay hedonismo puro -aspiración principal de las tendencias del platonismo- pues aún la acción manipuladora del cuerpo corresponde también a una forma exacerbada de violencia que requieren los amantes para encontrar el placer. Pareciera que la sola fricción de los cuerpos, si no son violentados, es insuficiente para encontrar el placer en ellos mismos. Se ha visto en los capítulos anteriores que el sadismo, el bestialismo, el sodomismo, la flagelación, como formas de violencia, forman parte de la afectividad y ésta pareciera ser por ellos mismo, hedonista.

La acción mecánica del cuerpo que observa Onfray en el estado hedonista se convierte en un proceso gradual del placer, aunque en la acción misma se vea conducida a estados violentos, es decir, a estados donde el libertino opera libremente.

A lo largo de este trabajo se ha querido mostrar el sentido de la afectividad en la novelística de Juan García Ponce desde la perspectiva filosófica de Georges Bataille y sus nociones de libertinaje y destrucción y rito sacrificial del cuerpo. El hedonismo, como pulsión del placer corporal, constituye una variante temática de la obra del autor observable desde una vertiente eminentemente materialista. Aunque la perspectiva “mística” que aquí se ha mostrado, en tanto surge también de la experiencia de los cuerpos, no es ajena tampoco a esta concepción. Lo “material” y lo “espiritual” del afecto no necesariamente son dos entidades o dos experiencias ajenas.

Una vez más, la necesidad de remitir a la novela para mostrar el estado lúdico y edénico de las acciones de los amantes, plantea el problema de la elección de títulos de las novelas, así como el de sus secuencias narrativas, que permitan argumentar toda afirmación. Si los amantes de las novelas de Juan García Ponce hacen de la experiencia corporal una experiencia hedonista, entendida desde la perspectiva ideológica de Onfray, ¿en qué frases o en qué escenas es posible identificar dichos rasgos? Una vez más, la atención conduce a las novelas más significativas: *De Anima*, *Crónica de la intervención*, *Inmaculada o los placeres de la inocencia* y *Pasado presente*, la última novela del autor.

Las escenas hedonistas de las novelas muestran no sólo la angustia o los estados pasionales de los amantes que lo son en virtud de las circunstancias que han propiciado el encuentro o el desencuentro en lugares diversos como autos, parques, habitaciones, hoteles; muestran fundamentalmente la actitud displicente de quien ofrece su cuerpo o de quien recibe el cuerpo que se ofrece en el rito de una sexualidad inmediatamente compartida. De manera muy particular, el rito sexual en las novelas Juan García Ponce no considera solamente la fricción de los cuerpos, así como el goce que deviene de ella; considera, además, los “actos preparatorios”, que en sí mismos constituyen un rito previo, donde el “mirar”, el “tocar”, el “ser mirado” en el acto contemplativo del cuerpo, en la fase previa a la copulación, son parte también de la experiencia hedonista. En un capítulo anterior se ha considerado la importancia de la acción voyeurista, así como el acto de desnudamiento, en el proceso de apropiación del cuerpo ajeno que participa en el rito de la sexualidad. La copulación y su fase previa otorgan al acto sexual, en esta línea de pensamiento, su sentido hedonista. Aún cuando Onfray, al referirse al “hedonismo materialista” centra la atención en la acción mecánica, pulsiva y expulsiva, de los cuerpos, el “placer”, en García Ponce es resultado también de la fase previa. Al hablar del hedonismo como experiencia afectiva en las novelas del autor, hay que considerar todo el proceso comunicativo de los amantes.

El hedonismo, en esta perspectiva teórica, es posible situarlo en las escenas rituales de las diversas novelas: En *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, el Dr. Miguel Ballester pide por primera vez a Inmaculada que se desnude para copular con ella:

[...] Él se levantó, tomó a Inmaculada por la muñeca, la acostó boca abajo en el sofá, hizo que pusiera la cabeza sobre los brazos cruzados y se apartó. Pasó mucho tiempo. Luego, Inmaculada sintió la boca de Miguel recorriendo su espalda, por el centro, por un lado, de arriba abajo. Se estremeció cuando la boca de Miguel se detuvo en el centro de espalda y sintió la lengua de él. Miguel le dio vuelta y volvió a besarla en la boca. Sus manos tocaban los pechos de ella. Ya estaba desnudo también. Entró a Inmaculada y ella extendió las manos sobre su espalda [...].<sup>87</sup>

El proceso ritual no carece, en las conductas propiciatorias de los amantes que ofrecen libremente sus cuerpos para la “celebración” del rito, de los signos singulares de la experiencia hedonista: la fricción y la manipulación de los cuerpos; la visión recíproca de la desnudez; la espontaneidad ritual; la cópula sexual, la compartición de los fluidos corporales.

En *Pasado presente*, una escena similar describe el ritual hedonista. En una acción espontánea, Ricardo Salcedo manipula el cuerpo de Geneviève:

[...] Ricardo la llevó hasta la ancha cama de la habitación. Geneviève no abrió los ojos mientras Ricardo la desvestía. No traía sostén; sólo unos breves calzones negros. Ricardo se los quitó y de pie junto a la cama admiró el cuerpo de Geneviève sin que ella se moviese ni abriese los ojos ni siquiera cuando Ricardo, desnudo ya, se tendió a su lado y empezó a acariciarla y besarla con entera libertad. Cuando entró a ella, Geneviève extendió las manos hasta Ricardo y no encontró su cuerpo. Él, con los brazos estirados y las manos apoyadas en la cama a ambos lados de ella, estaba admirándola [...].<sup>88</sup>

El Hedonismo materialista encuentra su definición concreta en la experiencia corporal. El rito, como se afirmó arriba, no sólo lo conforman la pulsión y expulsión de los líquidos corporales; lo conforma también el rito de la fricción corporal previa al acto de la copulación. Los movimientos de las manos que desnudan y tocan; las bocas que besan; los ojos que abren y cierran, son, entre otros movimientos, los que comportan la actividad corporal hedonista. El placer se halla, entonces, en dos ámbitos de fricción: la fricción exterior, la acción de mirar, tocar y manipular los cuerpos, y la interior donde el

---

<sup>87</sup> *Inmaculada...*, p. 177.

<sup>88</sup> *Pasado presente*, p. 167.

movimiento copular conduce al estado orgásmico en donde los amantes comparten y mezclan, fin último de la afectividad, las sustancias corporales.

En esta perspectiva de la afectividad, el dolor como consecuencia del alejamiento, de la pérdida o de la ausencia de los amantes, no se manifiesta. La experiencia hedonista es una experiencia inmediata que resulta, en la generalidad de los casos, como consecuencia de un acto preparatorio que conduce a los amantes a la “fricción” de sus cuerpos. El acto preparatorio del rito de la sexualidad es un también un rito donde los cuerpos, libre y espontáneamente se “donan” mutuamente para ser manipulados. En este acto de donación reside su sentido propio del placer. El dolor, como se ha afirmado antes, es una experiencia particular de los cuerpos que después de los actos de fricción y manipulación, ante la partida o ausencia del amante, se ven a sí mismos solitarios.

La experiencia del placer inicia en el acto preparatorio con la acción persuasiva o perversiva. Esta experiencia podría definirse, además, como el rito de la seducción donde el libertino que logra, por medio de la acción sensorial del ver, del tocar, del gustar, se “apropia” del cuerpo ajeno. La experiencia del placer culmina en la separación de los cuerpos. Este sentido del hedonismo es posible observarlo en una escena de *De Anima*, en casa de Mario Guerra, adonde asiste Paloma acompañada de Gilberto:

[...] Muy lentamente Mario Guerra atravesó el espacio que lo separaba del sillón donde estaba Paloma. Se puso de rodillas frente a ella y volvió a empezar a desabrocharle el caftán, esta vez por arriba. Paloma lo dejó terminar sin moverse. Mario Guerra acarició primero su vientre y luego sus pechos. Su boca rodeó uno de los pezones de Paloma. Cuando se apartó ella se puso de pie. Antes, mientras Mario la besaba en los pechos, me había mirado y movido en un gesto negativo una de sus manos detrás de la espalda de él. Al ponerse de pie, el caftán abierto dejaba ver por completo su cuerpo cubierto sólo con los mínimos calzones transparentes...Desnuda por completo, Paloma no parecía estar en ningún lado. Era sólo su cuerpo [...] Ahora permitía que Mario Guerra la manipulara a su antojo y las sensaciones que le daba debían convertirse también en las que él despertaba a su vez en ella. Seguir esas sensaciones la llenaba de sí y al mismo tiempo, de pronto, sentía el impulso de huir. Primero le pasó los brazos al cuello mientras Mario Guerra la estrechaba contra sí, le acariciaba la espalda y le bajaba los calzones para poner las manos en sus nalgas [...].<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> *De Anima*, pp.188 Y 189.



La experiencia placentera del cuerpo poseído revela su “fuerza espiritual” que Bataille define como libertinaje, como estado místico, como una experiencia suprema de la Belleza. Las palabras del diario de Gilberto, a propósito de la entrega sumisa de Paloma a Mario Guerra frente a la mirada del propio Gilberto, revelan ese mismo sentido. La acción del voyeur lo conduce a la experiencia misma de la Belleza. La visión de los cuerpos que se preparan para el rito corporal y que lo escenifican ante la mirada del amante, hace que éste, como espectador, también participe de la experiencia del placer. Gilberto la define también como experiencia de la Belleza:

Ningún cuerpo manifiesta sólo lo que deja ver. Paloma es su propia belleza y lo representa su belleza en tanto belleza...Paloma revela a través de su cuerpo algo que está fuera de su cuerpo y que, sin embargo, también le pertenece y define el inagotable encanto y el poder de ese cuerpo [...].<sup>90</sup>

La mirada sobre el aislado cuerpo femenino que deja ver total o parcialmente su desnudez; la mirada recíproca de los amantes cuyos cuerpos se desnudan mutuamente y copulan como parte del rito sexual; la mirada del amante ante el cuerpo que pervierte, que seduce o que penetra o que se ve a sí mismo pervertido, seducido o penetrado, también forman parte de la experiencia del hedonismo. No sólo hay placer en la pulsión de los cuerpos en el rito corporal de la afectividad; la hay también en la mirada del observador que, en muchos casos, es el instigador del rito. El voyeur goza en ver cómo el cuerpo femenino es seducido y copulado. Es, finalmente, una experiencia estética cuyo sentido de la belleza está en su propio sentido espiritual:

[...] Pero Paloma me ha hecho conocer el significado de ese espectáculo de *voyeur* que convierte a su amante en una mujer fácil [...] Pero Ploma me ha hecho conocer el significado de ese espectáculo. Sin la sencillez y el abandono con que se presta a él aceptando su propio gozo podría clasificarse fácilmente entre las perversiones. Sin embargo, la perversión de la carne hace aparecer al espíritu sin que tenga que manifestarse en ningún otro lado más que en propio gozo de la carne. Del mismo modo, la reiterada descripción del acto carnal le otorga a través de esa descripción, que convierte su silencio en el rumor de las palabras, otro sentido. Tal es el poder y el valor de la literatura. Un cuerpo es un signo y en relación con él todo comienza y termina en la mirada que lo solicita y lo lleva a mostrarse. Es imposible decidir en qué momento, más allá

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 191.

de toda regla, de toda convención, por encima del respeto a sí mismo y de la propia integridad, sólo importa lo que se puede ver, desde un radical desprendimiento, a través de ese cuerpo. Es semejante a lo que algunas veces, desde su distancia y su ignorancia de nosotros mismos, nos permiten ciertas obras de arte [...].<sup>91</sup>

En su interpretación, el estado contemplativo del arte -en la imagen de una fotografía, en una escena fílmica o en la imagen de un cuadro pictórico- es similar a la imagen de dos cuerpos que se seducen y copulan. El placer del arte es equivalente al placer sexual de los cuerpos. García Ponce utiliza la figura del artista para convertirlo en personaje amante de sus novelas. En los argumentos novelescos se funden ambas estéticas: la del amante y la del artista. Ambas conducen a la afectividad que es la búsqueda, en el artista que pinta o en el amante que observa y manipula, de la “espiritualidad”, entendida ésta como una experiencia suprema de la Belleza.

En el estado placentero, en el arte o en la acción de los amantes, la contemplación queda anulada por el placer mismo porque éste suprime la distancia que hay entre el objeto o cuerpo observado -entre la imagen pictórica y quien la observa- y el observador. Éste se convierte en un personaje o en un elemento más del rito corporal, así como el observador de la obra de arte se convierte, por la acción de la mirada, en parte de la obra misma. Si en la mirada del objeto artístico hay una experiencia estética, es decir, una experiencia del placer, también la hay en la contemplación de un cuerpo desnudo que se conduce, por sí mismo o por la acción del libertino, al rito corporal. En la acción de Mario Guerra con Paloma, vista por Gilberto, el placer funde de la misma manera la acción con la contemplación:

[...] Paloma, que unas horas antes se veía tan bella y distante con su caftán blanco al llegar a la fiesta , desnuda en el diván, consciente sólo de Mario Guerra y de su propio placer entraba ahora a otra dimensión

desde la que se anulaba por completo la distancia de la contemplación. No se podía mirarlos sin reconocer la descarnada impersonalidad de la pura búsqueda del placer. Ningún testigo tiene lugar en esa dimensión y sin embargo, lo que se mira es la independencia de los cuerpos en el momento en que, desprendidos de sus supuestos propietarios, resplandecientes en su descarnada calidad de meros instrumentos, abandonan toda responsabilidad para entrar en esa zona del puro placer en la que el mismo placer conduce a los que lo

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 191 y 192.

experimentan a convertir lo exterior en interior , a crear la realidad de lo invisible [...].<sup>92</sup>

El “amante voyeurista” se convierte después, en la acción de la novela, y principalmente gracias a la acción observada -la amante que participa frente al “voyeurista” en un acto de sexualidad-, en el oficiante que asiste, por medio de la memoria que recobra el hecho observado con anterioridad, en un nuevo rito del placer. Gilberto, después de despedirse Mario Guerra, expresa esa “continuidad” del rito del placer. El proceso de seducción recomienza, aunque ahora el actor es el propio voyeurista:

Imposible expresar la incandescencia que se desprendía de su cuerpo cuando se desnudó en mi casa, junto a mi cama. Su propia negación la afirmaba hasta el deslumbramiento. Hicimos el amor. Hice el amor con Paloma y con la otra Paloma, la que acababa de acostarse con Mario Guerra [...].<sup>93</sup>

En *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, al actuar el personaje femenino como modelo del fotógrafo Ernesto Mercado, en la biblioteca de Miguel Ballester y al observar los tres las páginas de un libro de arte con reproducciones de cuadros mitológicos, las imágenes del libro se convierten para los personajes masculinos en instrumentos de seducción. Inmaculada, como objeto de la mirada de los personajes, ha pasado ha desempeñar, en el proceso de seducción, en el rito hedonista de la sexualidad, la función de voyeurista. Ahora, el placer resulta de la estimulación que el propio oficiante de la ceremonia, es decir Inmaculada, recibe de las imágenes eróticas que observa en el libro de láminas. A la acción de la mirada se suma las acciones manipuladoras de Ernesto Mercado y Miguel Ballester. De cualquier forma, los cambios de funciones -el sujeto de la contemplación que se convierte en voyeurista; el sujeto de la contemplación que actúa como personaje de una imagen pictórica- constituyen un rasgo habitual de la perversión. En la escena novelesca, la mirada del libro que Ernesto regala a Inmaculada forma parte del proceso de perversión, puesto que las escenas del libro y la acción manipuladora de Ernesto y Miguel mientras Inmaculada observa las imágenes erótico-mitológicas, son parte del rito del placer y conducen a los tres una “fricción” corporal orgiástica donde el sodomismo, como experiencia sexual, forma parte del placer mismo. El placer, entonces, no sólo es

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 195.

derivado de una experiencia estética -la visión de Inmaculada de las láminas del libro de arte -, sino también de una experiencia orgiástica.

Un nuevo rasgo caracteriza a los ritos del placer de la novelística de Juan García Ponce: la orgía, donde la mujer, poseída y sodomizada colectivamente, encuentra en la manipulación del amante y de los amigos -o solamente de los amigos del amante que observa la manipulación de que es objeto la mujer- nuevas formas del placer.

El hedonismo, en su sentido puro, conduce a una ambigua reflexión. Es como reconocer, en toda experiencia erótica, una fuerza desprovista de materialidad o de corporalidad, como aceptar la existencia del placer por el placer mismo y como reincidir en el tema de la idealidad o del platonismo. Onfray no propone una concepción del placer desprovista de forma, es decir, desprovista de cuerpo, sino una concepción que tiene su origen, su desarrollo y su final, en el cuerpo mismo; en el vestuario que lo cubre y acaba siendo despojado de él en la ceremonia de la sexualidad; en la visión que el cuerpo ofrece, en su dimensión de forma, de color, de textura, a los amantes; en la sensación que resulta de la fricción, del movimiento de los cuerpos -en la experiencia monogámica o poligámica-, del contacto con los líquidos corporales; en la misma visión que queda del cuerpo después del rito de la sexualidad.

Se ha abordado ya el tema de la orgía como experiencia posible del hedonismo sexual. El placer es resultado, no de la concepción social de la experiencia de la sexualidad, no de la convencionalidad del uso del cuerpo, sino del uso que se hace del cuerpo en la experiencia o en el rito sexual.

La profanación del cuerpo constituye un agregado más a la idea del hedonismo. Pero esta idea proviene, no de Michel Onfray, sino del propio Georges Bataille quien la concibe como rito sacrificial de perversión, de posesión y de enajenación. La idea de la profanación expresa la tentativa del hombre de desbordar límites y romper barreras. Todo acto corporal en cierto modo lo es. Bataille observa en la profanación cierto sentido animalesco que es precisamente el que posibilita la experiencia del placer. No obstante, la visión “animal” del

rito del cuerpo también se asocia a la fealdad. Los cuerpos, según Bataille,<sup>94</sup> en su desnudez, en su experiencia sexual, son feos. El placer deviene no sólo de la belleza<sup>95</sup> del cuerpo, sino también de la presencia de su fealdad, es decir, su parte animalesca. La experiencia corporal de los amantes no es resultado de la conjunción de dos bellezas abstractas, dos conceptos idealizados del cuerpo, sino de dos “realidades”, es decir, dos cuerpos que se friccionan, en su belleza y en su fealdad. Al respecto, afirma Bataille, citando a Leonardo da Vinci:

[...] La belleza humana, en la unión de los cuerpos, introduce la oposición entre la humanidad más pura y la animalidad repelente de los órganos. De esa paradoja de la suciedad que en el erotismo está en oposición a la belleza, los *Cuadernos* de Leonardo da Vinci dan esta expresión sorprendente: << El acto de apareamiento y los miembros de los que se sirve son de una fealdad tal, que si no hubiese la belleza de las caras, los adornos de los participantes y el arrebatado desenfrenado, la naturaleza perdería la especie humana >> .

Leonardo no ve que el atractivo de una cara bella o de un vestido bello actúa en la medida que esa cara bella anuncia lo que el vestido disimula. De lo que se trata es de profanar esa cara, su belleza. De profanarla revelando las partes secretas de una mujer; y luego colocando ahí el órgano viril. Nadie duda de la fealdad del acto sexual. Del mismo modo que la muerte en sacrificio, la fealdad del apareamiento hace entrar en la angustia. Pero cuanto mayor sea la angustia ... más fuerte será la conciencia de estar excediendo los límites, conciencia decidida por un éxtasis de alegría [...].<sup>96</sup>

La profanación de la belleza del cuerpo tiene como propósito la posesión de la verdadera y no de la apariencial o falsa realidad del cuerpo ajeno. El ser humano queda insatisfecho si sólo se posee una parte de la realidad del cuerpo. La posesión absoluta del cuerpo, en su fealdad o en su belleza, permite poseer su verdadera realidad. Hay, en el acto de la posesión o en el acto de la profanación, un deseo de poseer lo absoluto; de ahí la consideración o la aceptación de la realidad absoluta del cuerpo. Más aún, la profanación es

---

<sup>94</sup> *Op. cit.*, nota 120, p. 150.

<sup>95</sup> El concepto de “belleza del cuerpo” como se ha venido observando en este trabajo es un concepto relativo. Se asocia mayormente a la idea de la afectividad o de la experiencia erótica, entendida ésta desde el “misticismo” de Bataille o de la “materialidad hedonista” de Michel Onfray, es decir, se asocia al potencial afectivo del cuerpo, a su capacidad de seducción o de atracción del otro cuerpo. O bien, la belleza corporal también puede ser entendida, en una acepción más general, desde cualquier perspectiva filosófica que a lo largo de la historia de las ideas ha sido abordada desde las dos vertientes antagónicas: la idealista o la materialista. La historia filosófica del amor que desarrolla Irving Singer se desarrolla desde ambas vertientes. No obstante, es conveniente aclarar que la “belleza del cuerpo” no es la “experiencia erótica del cuerpo”. En ésta es fundamental la experiencia compartida de los cuerpos.

<sup>96</sup> *Op. cit.*, nota 120, pp. 150 y 151.

más inherente al sentido animalesco, pues lo animal no tiene sentido de la prohibición. Ésta, por sí sola, anula cualquier intento de experiencia corporal absoluta. En el mismo sentido, afirma enseguida Bataille:

[...] Nada más deprimente, para un hombre para un hombre, que la fealdad de una mujer, sobre la cual la fealdad de los órganos o del acto no se destaca. La belleza es importante en primer lugar por el hecho de que la fealdad no puede ser mancillada, y que la esencia del erotismo es la fealdad. La humanidad significativa de la prohibición es transgredida en el erotismo. Es transgredida, profanada, mancillada. Cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha [...].<sup>97</sup>

En la medida que aumenta el afán por la belleza, aumenta el afán por la fealdad. La posesión del cuerpo supone una posesión de la belleza, pero ésta es absoluta en la medida que la fealdad también es poseída. La profanación es una experiencia de la Belleza, mas no lo es la posesión de una falsa e incompleta belleza. Sin la profanación que permite el conocimiento de la realidad verdadera del cuerpo, la práctica del placer es incompleta.

Las novelas de Juan García Ponce no plantean, en las acciones corporales de los amantes, la cuestión de la belleza y de la fealdad, como si la relación corporal de los amantes no fuera una cuestión de belleza o de fealdad de sus cuerpos. Plantean, según la anterior noción de Bataille, la necesidad de la profanación para conducir a los amantes, aún con la fealdad que presupone la develación de sus órganos, a la experiencia de la belleza, puesto que no basta, en el rito corporal, el conocimiento exterior; es necesario el conocimiento interior y éste, según la cita de Leonardo da Vinci es, por naturaleza, feo. La profanación conduce al conocimiento del cuerpo exterior en su dimensión absoluta y la profanación misma, al transgredir la prohibición, es condición del placer. La experiencia hedonista requiere, entonces, de la participación de la fealdad del cuerpo.

¿Cómo se concretiza la profanación en las acciones corporales de las novelas de Juan García Ponce? La profanación tiene varias denominaciones que pueden explicarse con situaciones concretas, ya teorizadas y ejemplificadas con anterioridad: la mirada voyeurista, accidental o voluntaria, parcial o total, de un cuerpo femenino; el desnudamiento del cuerpo

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, P. 151.

ajeno y su exposición de otros. Por ejemplo, el amante que desviste el cuerpo de Paloma para que pueda ser captado por el fotógrafo; el cuerpo de Inmaculada que es exhibido por Arnulfo, mientras lo posee, a la mirada de los internos en la clínica de enfermos mentales; la introducción de dedos, lenguas, en las vaginas de las amantes; la profanación de que son víctimas los cuerpos femeninos al ser besados, mordidos, succionados.

El hedonismo, como experiencia erótica, no se circunscribe al acto corporal, a la sola fricción monogámica de los cuerpos. Amplia ámbito de la experiencia en las prácticas corporales no convencionales como son la orgía, la profanación de los órganos sexuales, la sodomía, ciertas formas de poligamia compartida -un mismo cuerpo femenino poseído, en diferentes circunstancias espaciales y temporales, por un grupo de amigos-, el lesbianismo y la ninfomanía.

En las referencias anteriores pueden observarse, sin duda, ciertas expresiones de patología sexual<sup>98</sup> y pareciera que el hedonismo sexual, en la acepción que aquí se ha venido desarrollando, fuera resultado de su práctica. No obstante, es importante recordar que el hedonismo, al menos el que se observa en las conductas de las amantes de las novelas de Juan García Ponce, parece combinar las expresiones del impulso instintivo de Michel Onfray y ciertas nociones de Bataille relacionadas con la idea de la profanación en la que el placer no resulta solamente del estado orgásmico; sino también de las experiencias corporales exacerbadas, consideradas por la sicología clínica convencional como patológicas.<sup>99</sup> No obstante, el tema de la patología sexual goza de cierta “relatividad”. En modo alguno, la vertiente de sexualidad afectiva seguida por Sade, Klossowski, Juan García Ponce y otros autores que podrían ser considerados “libertinos” es necesariamente patológica. Desde los enfoques sociales, cualquier vertiente ideológica, en tanto no corresponde a un canon ideológico predominante, podría ser considerada anómala o

---

<sup>98</sup> El término “patología” sexual requiere, sin duda, de una amplia teorización que, por lo pronto, aquí se deja al margen. Baste el considerarla como una cuestión ya conocida.

<sup>99</sup> La descripción de patología psicológicas requeriría de una referencia de teóricos del tema. No obstante, es conveniente considerar la presunción de que la concepción del amor en Bataille – su idea de la profanación, su idea del rito sacrificial o su concepto de misticismo y de muerte; su procedencia ideológica del Marqués de Sade o de Klossowski – es, de antemano, transgresora. Al menos, en la historia de las ideas, el tipo de sexualidad que se deduce de las obras de Sade es considerado anómalo o patológico. El sadismo, en la Sicología contemporánea, podría ser considerado ( citar autor ) como una experiencia sexual de naturaleza violenta y transgresora.

patológica. Su circunscripción al ámbito de la ética trae como consecuencia esa relativización.

El situar la sexualidad, como experiencia afectiva, y por tanto como experiencia erótica, en el campo de la moral social, impide, quizás, cualquier objetividad, porque, después de todo, se trataría de situar, maniquea y equívocamente, la experiencia de la corporalidad, en Sade o en García Ponce, en los ámbitos de la bondad o de la maldad. Y este trabajo no pretende, en modo alguno esa de búsqueda de clasificaciones; pretende definir una poética del erotismo en la consideración de sus posibles componentes teórico-filosóficos.

En una consideración diferente, el hedonismo no sólo es una práctica de la acción posesiva sobre la mujer manipulada, penetrada o enajenada; el hedonismo es también una práctica femenina de la sumisión en donde la mujer se ofrece como víctima del “sacrificio” en el rito corporal y desea ser poseída, profanada, vejada y someter su cuerpo a la acción masculina del desnudamiento y la posesión; de la exposición de su cuerpo a la mirada de los otros y del espectáculo que su cuerpo penetrado, individual o colectivamente, ofrece a los demás espectadores que la rodean ante el “altar” sacrificial: la cama, el sofá, el piso de un salón; la bodega o la sala clínica de un hospital para enfermos mentales.

La mujer asume, entonces, de manera voluntaria, su condición de víctima sacrificial porque su participación es parte de su actuación en el rito del placer. Como personaje o como entidad femenina, no se resiste a la acción manipuladora y profanadora del hombre y hace de la misma profanación al sentir los dedos del hombre en su vagina o en su ano; al exponer su cuerpo desnudo a la mirada cercana de los demás, incluido el amante en turno, un motivo de placer intenso.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Rafael Humberto Moreno-Durán en “Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia” habla del placer de la sumisión que se convierte también en el placer de la concesión, es decir, del placer de la donación de su cuerpo al otro. Alberto Ruy Sánchez, en “Voyeurismo y contemplación en *De Anima*” habla de la búsqueda incesante de la “intensidad más fuerte”, es decir, de la búsqueda del estado supremo del placer. Para ello, Paloma pone en juego las diferentes modalidades sacrificiales ya citadas donde su cuerpo es permanentemente inmolado. Para el mismo autor, la “intensidad más fuerte” es también un equivalente del estado místico. Ambos artículos son recopilados por Armando Pereira en *La escritura cómplice*, una obra ya citada con anterioridad.



En “Cruce de caminos: Juan García Ponce y Pierre Klossowski”,<sup>101</sup> Graciela Gliemmo, al referirse a Paloma de *De Anima*, considera la sumisión como una búsqueda de identidad -la identidad que resulta del reconocimiento de la intensidad experimentada del propio placer corporal- y de plenitud total<sup>102</sup> : “[...] La plenitud total se la brinda Gilberto al escribir sobre ella, al divulgarla y al ponerla en el mundo para que se dé a los otros de la misma manera en que un artista crea y brinda al mundo su obra [...]”. Para la misma autora, Paloma es una recreación personificada de la esencia de la Roberte de Klossowski:

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 tranquilidad mía, que no hago lo que hago mas que porque él así lo desea y lo sorprendente es que, aunque sea mentira y en el último momento siempre soy la dueña de mí misma aun a través de ese supuesto olvido de sí que provoca el placer, esa mentira es verdad. El deseo de Gilberto, el que no dejo de sentir y de usar, ha logrado, ha logrado que me sepa suya a través de ese deseo, incluso cuando para aumentarlo él parece querer destinarme a otros y yo uso en mi favor esa licencia. No sé lo que él ve, pero me reconozco en su mirada y colmada de mí misma a través de esa mirada encuentro en ella mi propia necesidad de entregármele.<sup>103</sup>

La experiencia del placer, en su definición hedonista, en su “intensidad más fuerte” y en su propio estado de sumisión, concede al personaje femenino una forma de libertad. Es decir, la experiencia del hedonismo, es una forma de liberación. Paradójicamente, todas las formas del placer, en su profanación, en la sumisión, en su enajenación, en su apropiación del otro “yo”, son formas de autoafirmación del sujeto femenino. Toda forma de ultraje, entonces, es una forma de placer y de autoafirmación.

Bataille concede desde un principio a la profanación del cuerpo femenino y a su copulación un sentido divino.<sup>104</sup> El fin último del libertinaje es la divinización del rito de la sexualidad. El estado orgásmico, se ha afirmado en los capítulos anteriores, es

---

<sup>101</sup> Publicado en sección de lecturas de Página de García Ponce. <http://www.garciaponce.com/lecturas/>

<sup>102</sup> La “intensidad más fuerte”, como concepto, proviene no de Ruy Sánchez, sino de Juan García Ponce en *Teología y pornografía*.

<sup>103</sup> Cfr. fuente citada *supra*.

<sup>104</sup> “[...] una vez aprehendido en sus diversas formas el tema constante de la sexualidad, ya nada impide ver su relación con la experiencia de los místicos [...], op. cit., nota 120, p.251.

equivalente al estado místico. En consecuencia, la experiencia del cuerpo femenino es un conocimiento de la divinidad que determina, también, el estado hedonista. Es decir, el placer también es derivado de la “conciencia espiritual” del cuerpo, es decir, de su propia capacidad hedonista. La conciencia de su materialidad, de su latente estado físico, en su movimiento de pulsación y en su movimiento de segregación de líquidos, eleva, en el pensamiento del libertino o del seductor, la materialidad propia del cuerpo compuesto de órganos y de procesos fisiológicos, a conciencia espiritual. Afirma Graciela Gliemmo en otro artículo: “En un roce con la teología, la mujer como divinidad es objeto de culto [...]”.<sup>105</sup>

Los ritos de la mirada y de la copulación se convierten, entonces, en actos de veneración. La imagen del cuerpo desnudo o semidesnudo, inerte o en movimiento, y la imagen del cuerpo que ve el hombre que lo copula, se convierten en ceremonias que conducen al observador y al copulador a la “intensidad más fuerte”. Al respecto, la misma Graciela Gliemmo vuelve a afirmar, en su análisis de *Crónica de la intervención*: “[...] el espacio erótico se carga de significado sagrado: los hombres se consagran a Mariana y [a María Inés como Fray Alberto ( personaje de la novela) a la iglesia. En la reunión en que Mariana es presentada en público, el escenario semeja un altar. La transformación hace del objeto del deseo un objeto de veneración [...]”.<sup>106</sup>

La expresión del cuerpo venerado en las novelas de Juan García Ponce adquiere tres modalidades: 1) El cuerpo es manipulado en el acto de seducción o de perversión; 2) El cuerpo es pervertido en el acto de la penetración; 3) El cuerpo es observado en el acto de la seducción y la penetración. El espectador, uno de los principales actores de la veneración, asiste a un rito del placer de su propio mirada. Los otros, los actores del rito de la corporalidad, también asisten, en el movimiento de sus cuerpos y en copulación, a su propio rito del placer.

---

<sup>105</sup> “*Crónica de la intervención*. El desnudo de una escritora”. p. 5, en la recopilación de ensayos de Armando Pereira sobre Juan García Ponce, *La escritura cómplice*.

<sup>106</sup> *Idem*.

En las diversas novelas del autor, la función del espectador es equivalente, en este sentido de la veneración divina, a la del espectador religioso que asiste a una liturgia -en el cristianismo, la liturgia de la palabra de Cristo inmolado. El oficiante y el espectador veneran el rito de Cristo crucificado-. El espectador en las novelas García Ponce, el permanente voyeurista, asiste también a la liturgia del placer del cuerpo de la mujer constantemente inmolado.

La mujer y el hombre como oficiantes o como espectadores en la novela, participan de un rito corporal hedonista que evoluciona paulatinamente hacia la “intensidad más fuerte”.

En otra definición, el placer tiene que ver con la representación, con el hecho de equiparar la acción real de la novela, la actuación particular de los personajes, con la imagen estética de una imagen fotográfica o pictórica. En el mundo del arte visual subsiste siempre un doble concepto de realidad: la realidad referencial, es decir, la realidad en sí que sirve de punto de partida, de modelo, de referente, para conformar la imagen de la estética. La otra realidad es la simbolizada por la imagen y es más sugerente que la primera, mucho más densa en su significación. Esta imagen corresponde al lenguaje “sobrestimado”, “resignificado” o poetizado del arte. La doble significación, por medio de la forma o por medio del código artístico, le da a la imagen sentido propiamente estético. El paso de una realidad a otra significa el paso del referente al símbolo y es en éste donde se halla su mayor fuerza expresiva; la que ansía el lenguaje de la creación y por la que éste se conduce al placer de la estética.

En las novelas de Juan García Ponce, el personaje adquiere conciencia de la realidad estética y en este “equiparamiento”, en este acto de sentirse personaje de novela, aunque de antemano ya lo sea; de sentirse personaje de cuadro o de situar su comportamiento corporal copulatorio en el espacio ideal para ser exhibido, en el mismo ámbito de las imágenes de la estética, se encuentra una nueva noción de hedonismo. El cuerpo, como entidad material no genera placer por el mismo, sino por el juego estético en que participa.

El personaje de las novelas Juan García Ponce “goza” con la sola posibilidad de que su cuerpo sea resignificado, es decir, que se convierta, por virtud del lenguaje narrativo o del lenguaje de la pintura, en un símbolo. Se trata del cuerpo como símbolo de su capacidad afectiva, es decir, de su propia capacidad de generar sensaciones y de su capacidad comunicativa con el otro cuerpo.

La imagen de los cuerpos copulatorios de los amantes es también un símbolo y como tal no sólo es un código primario; es una expresión múltiple que expresa su propia “condición humana”.<sup>107</sup> Esa necesidad de los cuerpos de expresar su visión múltiple es la que los conduce en la acción narrativa a comportarse de manera diferente. Se sitúan en el plano de la actuación escénica, puesto que son contemplados por el propio personaje y también por el lector quien, a su vez, también actúa como un espectador teatral que asiste a una representación. ¿En qué momento Paloma o Mariana, como personajes de García Ponce, se ven a sí mismas o ven su cuerpos como reproducciones de imágenes artísticas y esta sola reproducción, este paso de un discurso a otro, las sitúa en el plano de la experiencia hedonista? Los personajes de Juan García Ponce se comportan como seres ilusorios que representan un papel. María Inés, Paloma o Mariana, adoptan en el acto de la sexualidad la posición del actor que representa a un personaje en el escenario. En otros casos se comportan como actores de una imagen fotográfica o pictórica que colocan las manos o el rostro en actitud de contemplación. El rito sexual, en la imagen teatralizada de la novela o la fotografía, corresponde a un rito estético. Las prendas y los mobiliarios domésticos forman parte de la utilería teatral o fotográfica de la actuación.

A partir de estas consideraciones sobre la estética, es posible encontrar cierta correlación entre el discurso novelesco y los discursos visuales del teatro y de la pintura y la fotografía. Cuando Paloma en *De Anima* posa para el fotógrafo, lo hace evocando las imágenes de las imágenes pictóricas. De la misma manera, la imagen de un desnudo femenino de un cuadro de Corregio o de Rubens conforma una historia narrativa que el espectador trata de entender.

---

<sup>107</sup> Se entiende, con evidencia, la ambigüedad del término “condición humana” que debería ser interpretado desde posiciones filosóficas más sólidas.

El paso de los signos de un código estético a otro, de la literatura a la pintura y viceversa, también se produce en la obra de los autores. ¿Cómo establecer la diferencia entre un dibujo y una escena de novela en Pierre Klossowski? ¿En qué medida es posible establecer la adecuada correspondencia signica entre ambos discursos expresivos? García Ponce desde la acción de la novela reinterpreta el discurso de la pintura. Más aún, utiliza los signos de la pintura para integrar el lenguaje de la novela que “singulariza” el hecho corporal. En general, los lenguajes literarios son fenómenos de singularización de los hechos humanos. El marqués de Sade, Klossowski y Juan García Ponce escriben sus novelas a partir de singularidades patológicas como son el lesbianismo, el homosexualismo, el sadismo, el sodomismo. El sentido del placer que surge de estas patologías sexuales es equivalente al placer que anima la imagen visual de la expresión plástica.

El hedonismo no resulta de una experiencia rutinaria o cotidiana, sino de una experiencia singular. La sola fricción de los órganos<sup>108</sup> no conduce al estado orgásmico. La “parafernalia”, entre ella la de la imaginería estética, forma parte del ritual erótico. Dicha parafernalia, aún en el caso de pensadores “materialistas” como Michel Onfray,<sup>109</sup> es una condición necesaria del erotismo. Se trata, una vez más, de un fenómeno de simbolización del amor desde la experiencia del cuerpo o del carácter simbólico que adquiere el cuerpo mismo. Pareciera, entonces, que no hay experiencia hedonista sin simbolización. ¿Qué otro concepto es posible percibir en la actuación de los personajes de las novelas y de los cuadros? ¿Qué son, finalmente, los códigos estéticos, y entre ellos los códigos de los personajes, sino símbolos de las realidades? ¿Qué es la búsqueda del símbolo, sino la búsqueda del placer? ¿Qué representa la boca de Mariana en la boca o en el miembro sexual de un demente sino un símbolo de la realidad?

---

<sup>108</sup> Se podría considerar la conveniencia de citar una vez más a los teóricos de la filosofía del amor. A menos que halla una equivocación, en todos ellos los procesos de seducción, los recursos y estrategias de la copulación, es decir, la parafernalia del amor, son seriamente considerados.

<sup>109</sup> El concepto de “parafernalia” es traducible como “aquelarre”. Las celebraciones demoniacas del siglo XVI y la imaginería pictórica del erotismo ejemplifican el rito de la sexualidad. Cfr. *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento* Esther Cohen.

La consideración del personaje que se ve a sí mismo como objeto de la escritura ha sido abordada por diversos críticos. Graciela Gliemmo, en “La novela del cuerpo y el cuerpo de la novela”<sup>110</sup> expresa:

[...] Si Paloma y Gilberto han hecho el amor, es la escritura la que revive el placer [...] La novela se constituye como la suma de ambos diarios íntimos [...] *De Anima* produce la sensación de haber ido escribiéndose ante nuestros ojos [...] Escritura y lectura como perversión mantienen constantemente la mirada, el gesto en torno al cuerpo de una mujer que se muestra por medio de las palabras que lo fundan desde un además de posesión y, a la vez, de entrega. La proliferación, el exceso, el derroche de la palabra remite a una multiplicidad de cuerpos de mujer en las novelas de Juan García Ponce [...].

Paloma y Gilberto en *De Anima* escriben juntos, pero en forma alterna, un diario en donde cada uno narra la historia de su sexualidad. Ambos reconstruyen, mediante la escritura, el placer mismo. Este requiere del lenguaje para su pervivencia en la memoria. Más aún, el lenguaje al nombrar el placer mismo, define su propia dimensión y los personajes, al narrarlo, se ven a sí mismos en la dimensión erótica de lo narrado. De tal forma que el lector participa como voyeurista de una nueva dimensión del placer de los personajes, al “mirar” cómo el personaje se ve a sí mismo en lo narrado. De ahí la importancia de la escritura al ser parte del placer. Al respecto, escribe en el mismo artículo Graciela Gliemmo:

[...] La grafía, la línea de letra, los meandros de la escritura, constituyen las cicatrices del texto. La mano que escribe está en el lugar de la mano que descarga la violencia. Se escribe por un cuerpo y el cuerpo el que traspasa la violencia. La única flagelada es la hoja . es ella la que se coloca en lugar del cuerpo de la mujer. Los castigos corporales que forman parte del mundo de la novela erótica son sustituidos por un ir y venir por el texto de una escritura que fija, delimita, acota haciendo rebotar una voz con otra [...].<sup>111</sup>

En *De Anima* es posible observar mayormente el sentido estético o simbólico del cuerpo, es decir, de la dimensión erótica y “copulativa” del cuerpo como objeto de la escritura. Rafael Humberto Moreno-Durán lo expresa de la siguiente manera a propósito de la relación de Gilberto con Paloma:

---

<sup>110</sup> Publicado en sección de lecturas de Página de Juan García Ponce, <http://www.garciaponce.com/lecturas/>

<sup>111</sup> *Idem*.

[...] no es sino hasta que Gilberto la toma como modelo para un cuento que Paloma se encuentra, tal como realmente es. El cuento se llama “El gato” y relata “la realización del amor” gracias a los ojos misteriosos de un animal que todo lo presencia [...] El voyeurismo hace posible la escena de la intensidad en el cuento y en la vida que fue creada por la ficción. Pero las cosas no pueden terminar así, ya que se ha desencadenado un mecanismo místico erótico que como una espiral sin fin acarrea a los personajes y a nosotros. Paloma comienza a ser como el personaje creado por Gilberto, pero no se trata de un mimetismo de Paloma, ya que la invención de Gilberto produce una Paloma más fiel a lo que realmente es ella. Luego, el cuento de Gilberto es ilustrado por un pintor para el que Paloma posa, creándose así una nueva irrupción del arte en la vida. En una tercera etapa, el cuento es filmado. Cada una de estas fases trae consigo la escenificación de las intensidades, el voyeurismo y la contemplación. Una larga escala de paradojas esenciales se levantan desde el cuento hasta la película. Por ejemplo, siéndole infiel a Gilberto, Paloma le es más fiel porque esa infidelidad es parte del personaje que ella inventó para ella, a partir de lo que verdaderamente es ella.<sup>112</sup>

El placer<sup>113</sup> deviene, entonces, de los juegos de la representación y de la invención: el personaje que representa y se inventa a sí mismo en la representación y se observa, como el voyeurista que es el lector, en el mismo juego. El placer deviene de esa capacidad o de esa actitud estética de inventarse el personaje así mismo en la escritura o en la imagen de la pintura o de la película. Este concepto es para García Ponce la entidad del signo: “[...] todo empieza y termina en el cuerpo que muestra al signo. Es el cuerpo quien pone en el mundo al signo y le da la realidad al dársele ese signo al lenguaje de la literatura [...]”.<sup>114</sup> Como signo, la representación se repite a lo largo de los argumentos novelescos. La escena de dos cuerpos que se friccionan, la escena de la pareja que asiste al rito de la sexualidad, hace de la representación un rito reiterativo.

El placer está en el cuerpo y en él se realiza primeramente. Pero su principal realización se halla en el espacio del símbolo.<sup>115</sup> El personaje encuentra en su propia visión representada, Paloma, María Inés o inmaculada, el mayor gozo.

---

<sup>112</sup> “ Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia” en *La escritura cómplice*, p. 180

<sup>113</sup> Evidentemente, el “placer” en su concepción erótica.

<sup>114</sup> *Teología y pornografía*, p. 169.

<sup>115</sup> El tema no es novedoso. Es el tema de la novela del *Quijote* de Cervantes. El mayor placer del personaje – su mayor estado lúdico en todo caso - es verse a sí mismo representado en el código del libro de caballería que es de la novela del *Quijote*.

El acto de la recuperación de la realidad en la novela representado por el lenguaje mismo de la novela, es decir, el acto de la recuperación estética, se convierte en la memoria del lenguaje en un nuevo rito del placer. Los actos contemplativos de una escena pictórica y de una narración novelesca son experiencias estéticas que reproducen, mediante el signo, la propia realidad. Por eso, el cuerpo representado en la imagen del cuadro<sup>116</sup> o en la escena argumental de la novela y vistos por el observador o voyeur, cumple un fin específico en la actitud del personaje que se equipara a sí mismo, o a la escena en que se exhibe él mismo: la de asemejar la experiencia contemplativa del cuerpo a la experiencia estética que vive el espectador de la obra de arte. Al respecto, escribe John Bruce-Novoa que el acto de la representación, donde la mujer como el centro del paisaje, es un estilo en las novelas de Juan García Ponce, pero un estilo que es:

[...] el producto lógico de la cada vez más importante presencia de la mirada contemplativa del personaje masculino. Lo que rige esa mirada es el cuerpo de la mujer al moverse por el mundo, pero no simplemente como el objeto de la admiración, sino como un modo de participar en el mundo a través de la mirada que se aúna al cuerpo que, a su vez, está en y es uno con el mundo. Por eso, cada vez que Roberto se concentra en la figura de Regina, descubre que el paisaje a su alrededor se hace visible [...] Pero Roberto es también artista, reflejo del autor: ambos necesitan fijar la imagen contemplada en otro objeto, una representación de la mujer observada. Al hacerlo, el mundo exterior se trasmuta en espacio interior...Es allí, en esa interioridad hecha pura exterioridad del texto, donde aparece la experiencia contada...la experiencia convertida en objeto de contemplación siempre abierta y disponible. Lo que “vemos” o “vivimos” en la lectura no es la vida, sino un simulacro que nos seduce con su capacidad de convencernos de su realidad, de su materialidad a pesar de no tener ni realidad ni materialidad fuera de lo ideal [...].<sup>117</sup>

La perspectiva de las miradas del observador y la del “actor” que se ven a sí mismos observados en los ámbitos de la novela y del cuadro, logra la conjunción del arte y de la vida. El hedonismo del personaje que observa y el del que es observado, personajes que cumplen con el largo ritual del placer, forman parte de un signo o de un conjunto de signos codificados equivalentes a la estructura de la vida. La experiencia del placer del personaje es equivalente, entonces, a la del lector, o espectador, como voyeur.

---

<sup>116</sup> El tema del cuerpo que se exhibe a sí mismo en la tradición occidental de la pintura es sumamente amplio. Goya, Corregio, Boticelli, Rubens, son sólo escasas referencias de una lista mucho más vasta.

<sup>117</sup> “La novelística de Juan García Ponce: el deseo por el modelo”, op. cit., nota 70, p.63.



En su ensayo sobre el libertinaje,<sup>118</sup> Juan García Ponce afirma, en esta reflexión sobre el sentido del cuerpo y la experiencia del arte, que “El libertinaje y la ficción están indisolublemente unidos. Si el libertinaje puede ser ficción como en los casos de Sade y de Fourier, la ficción puede ser realidad [...]”. Indudablemente, para el autor, el problema de la realidad es un problema estético y éste lo es de la realidad. Es decir, que ambos se explican y se definen a sí mismos. Por tanto, el conocimiento del cuerpo en la estética del lenguaje, aspecto que atañe a la novelística de García Ponce, implica el conocimiento de la dimensión del cuerpo en la realidad. La visión que del placer ofrece el lenguaje de la novela es una visión que se halla mucho más cerca de la realidad.

Este conocimiento, en cierto modo compartido y complementario, es el que permite el del placer en la dimensión del cuerpo; más aún el que permite, gracias a la relación arte-realidad, hacer de dicha relación una nueva dimensión del placer mismo.

Por otra parte, la transgresión, como ya se ha apuntado, es una condición del placer.<sup>119</sup> No obstante, la transgresión supone, en el ámbito social, la existencia de una norma y, entonces se transgrede la norma y no el objeto de la transgresión. Cuando un cuerpo es desnudado por un libertino lo que se cuestiona es el desnudamiento conforme una escala de la moralidad social que prohíbe este tipo de actos fuera de la consideración matrimonial.<sup>120</sup>

En el ámbito puramente corporal, la transgresión supone la actuación, perversiva y profanadora, de un cuerpo sobre el otro y no necesariamente de una voluntad sobre la otra. En las novelas de García Ponce no se transgrede una voluntad, pues el personaje no hace nada por impedirlo y más bien parece que provoca o incita al otro; se transgrede un cuerpo.

---

<sup>118</sup> Ensayo citado, nota 123.

<sup>119</sup> Habría que preguntarse siempre quién transgrede en el rito sexual y de qué transgresión se trata. Evidentemente, la transgresión se refiere a la capacidad que tiene un cuerpo, o unos cuerpos de, “imponerse” al otro.

<sup>120</sup> Los comportamientos matrimoniales también se han regido por los códigos impuestos por las religiones o por los grupos sociales. La iglesia católica, en su marco de ortodoxia antigua, niega el orgásmico como facultad matrimonial y les sigue otorgando al matrimonio un sentido meramente reproductor. Al respecto, habría que revisar las cíclicas papales

El único límite traspasado es la distancia que separa un cuerpo del otro. Esto quiere decir que entre dos cuerpos que se unen no hay barreras o distancias que los separen.

La transgresión no implica sólo la conjunción de los cuerpos sino la manipulación o profanación<sup>121</sup> que se hace de él. La profanación de un cuerpo por el otro, exalta a ambos por igual. Se exalta al cuerpo profanado y al que lo profana. Evidentemente, hay la ruptura de un orden, el del propio cuerpo en su dimensión libre, determinado por la sola naturaleza objetiva del cuerpo. García Ponce, al referirse a la *Roberte de Klossowski*, ejemplifica ampliamente este sentido de la transgresión con un personaje femenino volcado y violado por un grupo de estudiantes:

[...] pero nada enaltece tanto ese cuerpo como la evocación de esas derrotas, cuando ella misma se defiende de los ataques de su debilidad y en la lucha se expone y hace más evidentes que nunca los encantos de ese cuerpo... al defenderse cede porque su defensa misma la hace cómplice de ese deseo... El resto del cuerpo no habla de nada más que de su propio esplendor poseído, penetrado[...].<sup>122</sup>

La intensidad del placer proviene de la capacidad de transgresión del sujeto que comete la acción. En la medida en que éste hace uso de la violencia, el placer se intensifica. El hedonismo que surge o que provoca un cuerpo transgredido es, por naturaleza, violento.

La violencia que un cuerpo causa en otro no es equiparable al dolor que el cuerpo violentado causa en él mismo. El gozo que resulta de la profanación es diferente del estado doloroso en que queda el cuerpo. Esta sensación de vacío que queda en el profanador y en el profanado es también, en su carácter masoquista, un elemento más del placer mismo.

Hay un sentido absurdo en la idea de que el “vacío”, como sensación, conduce al placer. No obstante, éste tiene una explicación en la “permanencia” de un cuerpo en el otro, pese a la separación de los cuerpos después de la cópula o pese a la partida o a la separación de los amantes después del cumplimiento del rito. Esta permanencia no sólo es material, pues

---

<sup>121</sup> Una vez más la profanación supone la actuación de la violencia y ésta supone dolor, ruptura que, a su vez, son consecuencia de una herida, un desgarramiento, una revelación, un sangrado, un expulsión de líquidos, un movimiento brusco, una volición corporal.

<sup>122</sup> *Teología y pornografía*, pp., 166, 179.

después de la unión quedan en los cuerpos líquidos seminales, sudores y salivas. La imagen de los cuerpos en el rito sexual también permanece en la memoria. La imagen del rito que queda en la memoria del voyeur permanece y la reproduce todas las veces que él desea. El equivalente material de la imagen del cuerpo del placer es la imagen, en su misma intensidad, de la memoria.

En la novela se produce, entonces, un doble fenómeno del placer: el de la mirada inmediata y el de la mirada de la memoria. Cuando la continuidad entre ambas miradas se rompe, la nostalgia del cuerpo produce la sensación del vacío. Esta sensación, que es también sensación de ausencia, es la que impele al personaje a la búsqueda de un nuevo cuerpo que se convertirá, al perderse, en una nueva permanencia de la memoria. No obstante, es ese deseo de la continuidad que supera el vacío el que conduce al vacío mismo como una necesidad, como un deseo de destrucción; es decir, como un deseo de muerte que permita romper la continuidad y asegurar la permanencia, en el ámbito del espíritu, en el estado místico propiamente, de los cuerpos. En su plena contradicción, el cuerpo es presencia real y es memoria y ambas presencias son experiencias del placer inmanente, el que resulta de la acepción material del cuerpo y es, además, deseo de la destrucción, de la muerte, es decir, ansia gozosa del rito sacrificial. El placer, entonces, encuentra su plenitud en la realización de su materia corporal como cuerpo pulsado y expulsado y la encuentra, además, en la realización del espíritu cuando el cuerpo, flagelado e inmolado por el libertino en el rito del sacrificio del sexo, aspira a la experiencia mística, es decir, a la experiencia, desde el cuerpo mismo, de la muerte. Onfray y Bataille, en sus posiciones ideológicas, refieren esa continuidad.

La acción perversa del libertino sobre el cuerpo ultrajado, muestra no sólo cómo el placer es una experiencia del vacío, sino cómo éste vacío que impele a la comunión de los miembros es un nuevo motivo del placer y cómo esa necesidad de concebir la posibilidad de un nuevo encuentro -aquél que irremediamente vendrá después del abandono en que se halla el cuerpo después de la experiencia sexual- es una extraordinaria fuerza de placer porque la memoria de la desnudez compartida no sólo es una memoria del pasado, es también una memoria del futuro.

El proceso ritual también considera la proximidad del cuerpo, es decir, cómo al vivir el vacío, la soledad, el abandono o el aislamiento siente y, por tanto, imagina la experiencia sexual que se avecina. Por ello, las novelas de García Ponce ofrecen esa visión de los cuerpos que se hallan siempre en la búsqueda de sí mismos. Una búsqueda permanentemente y viciosa porque a la soledad que deja su pérdida o la ausencia, sobreviene otra pérdida y así sucesivamente.

El placer de la carne es de un carácter múltiple al resultar de la violencia que proviene del ultraje o la profanación que hace el libertino; de la que proviene de los cuerpos que se friccionan y se manipulan en el “sacrificio” al ser golpeados, mordidos, agredidos por ellos mismos; así como de la que proviene de la estética que asocia el lenguaje y el signo con la realidad, para hacer de ella la realidad verdadera y de la violencia que proviene de la espiritualidad que busca, en su representación estética, una forma de misticismo, es decir, una forma de conocimiento de la muerte. Estas expresiones de la violencia definen, en su carácter múltiple, el sentido del placer mismo, es decir, el sentido de su propia plenitud.

## **6. Pérdida y soledad del cuerpo pervertido**

La perversión del cuerpo es una forma de realización y unificación amorosas donde concluyen los amantes su proceso de búsqueda, de encuentro y de acto hedonista que, en la concepción del cuerpo de García Ponce, es equivalente al estado místico, similar, a la vez, a la experiencia de la muerte. En la experiencia hedonista, el cuerpo ha sido pervertido por la acción manipuladora del amante. Al ser penetrado y al ser expuesto a la mirada propia y ajena, ha sufrido un proceso de violentación necesaria para que viva diversas formas de placer o de hedonismo pleno. En su perversión, han sido necesarias la transgresión y la

destrucción donde el amante ha transgredido la voluntad ajena flagelando el cuerpo y exponiéndolo, en el mismo rito amoroso, a la mirada del voyeurista o a la penetración sexual del que, en el acto de la pareja, ha sido invitado o convocado por el propio cuerpo. La destrucción supone la acción sexual y sensual de un cuerpo sobre el otro.

Bataille introduce su tratado sobre el erotismo afirmando que “[...] el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”.<sup>123</sup> Reconoce que no es una definición sino una fórmula que da sentido al erotismo. Una definición requiere partir de la actividad sexual reproductiva que tienen en común animales y seres humanos, pero al parecer sólo los seres humanos han hecho de la actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que las separa es una búsqueda psicológica, independiente del fin natural, que es deseo de la vida y, por tanto, experiencia de la muerte. Toda sensación de vida requiere de un conocimiento previo de la muerte, de una “alianza”. El Marqués de Sade afirma que “No hay mejor manera de familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina”.<sup>124</sup> Por ello, Sade y Bataille reconocen en la sexualidad una necesidad de la muerte. Bataille considera el carácter “discontinuo” del ser humano, es decir, su necesaria condición mortal, su estado latente de acabamiento; la soledad que deviene de su propia discontinuidad. Por ello, a manera de verdad, para él no deja de existir una relación entre la muerte y la sexualidad. Toda reflexión sobre el ser tiene que hacerse a partir de esa verdad y toda representación del ser no puede hacerse de manera científica, sino a partir de los movimientos de su pasión. Aparentemente ajenas la reproducción y el erotismo, la reproducción, para Bataille, es la clave del erotismo.

El sentido de la discontinuidad del ser se deriva de su necesidad reproductiva. Cada ser es distinto a los demás. El nacimiento, la muerte, la vida, sólo para él tienen interés. Entre su vida y su muerte y entre un ser y otro hay una discontinuidad; hay un abismo que es, en cierto modo, la muerte. Para Bataille, además, el hecho de la muerte le da continuidad al ser. La reproducción conduce a la discontinuidad, pero pone en juego su continuidad al unir

---

<sup>123</sup> Op. cit., nota 120, p. 15

<sup>124</sup> Citado por Bataille, op. cit., nota 120, p. 16.

al ser con la muerte. En ese sentido, la discontinuidad y la muerte son idénticas y fascinantes y su fascinación domina al erotismo.

El ser humano es, por naturaleza, discontinuo; muere aisladamente, se desconoce y se pierde en el transcurso del tiempo. Su nostalgia de la continuidad perdida le permite soportar su individualidad perecedera y su angustia de que dure lo perecedero lo obsesiona y le permite enlazarse con la muerte, es decir le permite vivir la experiencia de la continuidad mediante el erotismo.

El erotismo de los cuerpos es una experiencia salvadora de la discontinuidad del ser y es, por tanto, una violación de los principios del ser mismo que le permite enlazarse con la muerte. El paso del estado normal al estado erótico supone una disolución del ser como está constituido en el orden de la discontinuidad. El estado erótico destruye ese orden cerrado, esa condición del ser sin memoria. La fascinación por la muerte lo es por la continuidad; el erotismo permite esa fascinación. Pero el estado erótico, como experiencia de la continuidad, es violenta y conduce al sufrimiento porque en la medida que éste se revela, no sólo revela dimensión del amor de los cuerpos, sino la dimensión de su supervivencia y el ser, siempre aquejado con la idea de la discontinuidad, prolonga, mediante la violencia y la pasión, la continuidad. El cuerpo es siempre el depositario de la acción violenta, de la acción transgresora, que posibilita la prolongación del estado continuo.

La búsqueda de la continuidad en el cuerpo del sujeto amado es, además, una negación de su pérdida. El cuerpo abandonado después de la cópula, así como el alejamiento y ruptura de la pareja, regresan al sujeto al estado de la discontinuidad. De tal forma, la permanencia del cuerpo violentado en la acción amorosa permite que ambos cuerpos, el que violenta y el que es violentado, hagan de los seres sujetos continuos.

En las novelas de Juan García Ponce los personajes, en el rechazo y negación de su discontinuidad, buscan en el cuerpo la continuidad. El encuentro del cuerpo, es decir, su posesión y perversión, les permite la negación de la soledad y el abandono. Los personajes,

al saberse seres continuos, se saben seres felices, aunque temerosos de la pérdida del otro cuerpo, pues en él se halla el sentido de la continuidad. La posibilidad de la ruptura o del alejamiento los mantiene en permanente búsqueda de otros cuerpos. Pero estos cuerpos, en su estado edénico, desean la pasión que deviene de saberse en permanente búsqueda de la muerte. Y esta búsqueda es violenta. Es decir, se llega al conocimiento y placer que da la continuidad por vía de la violencia. La exacerbación de los cuerpos es un condición del hedonismo corporal, equivalente al estado de la muerte.

La práctica de la poligamia<sup>125</sup> entre los personajes de las novelas de Juan García Ponce forma parte de las experiencias de la perversión. La negación del amado “propio” y la búsqueda del “ajeno”, en su representación corporal, para pervertirlo después de un proceso de seducción, hace simbióticas la relación entre lo perverso y lo poligámico y entre lo perverso y la búsqueda y la experiencia de la continuidad.

En la sociedad posmoderna<sup>126</sup> de finales del siglo XX, en la gran era de la crisis del sujeto, según el pensamiento de Vattimo,<sup>127</sup> que rechaza todo planteamiento racional y acepta la “ética de los bienes”, es decir, la experiencia del placer personal por encima del dominio y la universalidad de la metafísica, el sujeto, liberado ya de la moral kantiana y de la necesidad de un orden universal al que aspiró la sociedad moderna y al verse con un “pensamiento débil”, es decir, con una actitud de rechazo y escepticismo ante el orden de la modernidad, opta por actuar fuera de cualquier unicidad. Este sentido de la soledad, este saberse ajeno a cualquier orden de universalidad y de racionalidad, lo impele a reconformar su identidad desde la “ética de los bienes”, es decir, desde su sumisión al objeto como expresión de dominio.

En el ámbito de la afectividad, el cuerpo es el sustituto del objeto. En él deposita el sujeto su sentido de la unicidad y establece con él una permanente y doble lucha: la lucha por someterlo y obtener de él lo único que puede otorgarle: el estado hedonista; la lucha por

---

<sup>125</sup> *Poligamia* en el sentido transgresor de la práctica monogámica en las sociedades occidentales. El término debe poseer, además, una connotación jurídico-normativa.

<sup>126</sup> Aceptada la posmodernidad después de las tesis de Vattimo, Lyotard, Fujiyama, Deleuze y otros.

<sup>127</sup> *Filosofía de la posmodernidad*, 2000, p. 134.

convertirlo en el objeto que lo alejará de la discontinuidad, el saberse de antemano muerto, y lo acercará a la continuidad, es decir, a la certeza de saberse vivo aún en la conciencia de la muerte.

El sujeto, de tal forma, se ve condenado a vivir permanentemente un estado de búsqueda del hedonismo corporal. La sola experiencia de un único cuerpo, como la que exige el orden la sociedad occidental monogámica, no asegura la continuidad, sino la irregularidad derivada de los cuerpos pervertidos. Más aún, sólo en la irregularidad del libertinaje se vive el hedonismo que se asemeja a la trascendencia ansiada y buscada por el sujeto.

La continuidad resulta de la irregularidad de la afectividad del sujeto no de los actos convencionales. De ahí el sentido de las acciones perversivas y poligámicas de los sujetos. Más aún, de ahí la significación de los cuerpos violentados en la cópula de los amantes. No existe continuidad sin transgresión; sin búsqueda permanente del cuerpo del sujeto a transgredir. El matrimonio corresponde al ámbito de lo convencional, de lo no transgresor, aún cuando el cuerpo de la esposa o de la esposa puedan ser violentados en su cópula matrimonial. El sentido de la violencia que conduce al estado de la continuidad va más allá: es transgresor por naturaleza; es impositivo; se realiza en el cuerpo ajeno, en la dimensión corporal del otro sujeto y requiere del rito perverso de la mirada voyeurista, de la manipulación corporal, del sacrificio.

En su ya citado ensayo sobre el erotismo, Bataille, al citar a Maurice Blanchot y al referirse a la moral de Sade, reafirma la condición solitaria del ser humano: “se funda en el hecho primario de la soledad absoluta. Sade lo dijo y repitió de todas maneras; la naturaleza nos hizo nacer solos, no hay ningún tipo de relación entre un hombre y otro [...]”<sup>128</sup> La condición del hombre solitario permite justificar el desdén por el otro y su actitud de sacrificador. Nada natural une a un ser humano con otro, de ahí la fragilidad de los vínculos. La unión matrimonial, la más sancionada y reglamentada por la sociedad contemporánea de Occidente, no obliga a la unión permanente de las parejas. La unión es

---

<sup>128</sup> Op. cit., nota 120, p. 174.



un contrato civil y como tal puede cancelarse o rescindirse. El verdadero vínculo de la pareja no existe y la única regla de conducta, en palabras de Bataille al citar a Blanchot es

“[...] que yo prefiera cuanto me afecta felizmente y que no me importe nada cuanto de mi preferencia pueda resultar perjudicial para el otro. El mayor dolor de los demás siempre cuenta menos que mi placer. No importa que tenga que comprar el más insignificante goce con un inaudito conjunto de fechorías, ya que el goce me halaga, está en mí”.<sup>129</sup>

Por ello la actuación del ser humano con el otro es egoísta. Más aún, su condición solitaria le impele y no le impide actuar perversamente sobre el otro y sustituirlo cuantas veces desee. La sustitución, como hecho poligámico, es parte de la misma actuación perversa que le permite la continuidad. El cambio de la pareja en su expresión poligámica es en sí mismo un acto perverso. No obstante, éste aún debe ser violentado.

El ser humano en la relación con el otro ser, donde el cuerpo se convierte en el objeto de la relación, busca ante todo el placer, el singular estado hedonista. No hay experiencia gozosa sin la conversión del cuerpo en objeto de sacrificio. El solitario actúa como libertino sobre el cuerpo y sólo sacrificándolo experimenta el placer. En el fondo, su acción libertina que busca poseer el cuerpo, que busca retenerlo prolongando su sacrificio, rehuye su condición solitaria porque la soledad le revela su estado discontinuo, su imposibilidad de la trascendencia.

Todo proceso de perversión que conduce a la posesión del cuerpo concluye en su irremediable pérdida. El rito del sacrificio corporal, el instante de la cópula en su dimensión posesiva, concluye en la solitaria dimensión del cuerpo abandonado o segregado del otro que posee o es poseído. En todo proceso de búsqueda, de unificación corporal donde la violencia se convierte, en la visión de Sade o de Bataille, en condición necesaria de la unión misma, hay una etapa de separación o abandono. El rito sacrificial, en su etapa conclusiva, culmina en la imagen de los cuerpos solitarios. Se ha observado cómo las patologías sexuales, las expresiones singulares del sadismo, la manipulación reiterada del cuerpo, tienen su expresión final en la imagen de un cuerpo desprendido o alejado del otro.

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 174.

Las escenas novelescas testimonian la constante pérdida del cuerpo, objeto de la seducción y de la unión amorosas. Las parejas se conocen; realizan un perverso proceso de unificación y separación de sus cuerpos. Las escenas de separación en autos, parques, habitaciones, cabañas, son constantes. En su desnudez manipulada, los cuerpos quedan entre sombras, en claroscuros, solitarios. O bien, después de los encuentros, de los actos copulatorios, son abandonados en una calle, en la puerta de un departamento, en el lecho de una habitación en penumbra. El cuerpo pervertido por la acción sacrificial del otro ha quedado abandonado en medio de prendas de vestir, en habitaciones ajenas, en lugares inesperados o bien, deja el lecho de la cópula y, solitario, transita errante por los parques o las avenidas. Ningún cuerpo permanece por mucho tiempo al lado del otro; hay un desasimiento, una constante fuga. Los vínculos afectivos y corporales son temporales, efímeros. Ningún cuerpo pertenece al otro. La permanente pérdida conduce a la permanente búsqueda. La discontinuidad de la existencia se convierte en una recurrente continuidad de los cuerpos.

La discontinuidad se convierte en un permanente latente estado compulsivo de los cuerpos que se niegan a verse a sí mismos solitarios y, en cambio, desean verse acompañados. Pero el acompañamiento, la presencia del otro cuerpo, requiere de la perversión, de la acción libertina y manipuladora; del rito sacrificial de la cópula que se realiza en los cuerpos compartidos.

Las novelas de García Ponce registran en su argumentación tres factores comunes: 1) El encuentro y seducción de las parejas, 2) El rito sacrificial y 3) La separación y pérdida de los amantes. Estos rasgos suelen repetirse en una misma novela al relacionar diversos procesos de unificación de las parejas. Los factores de encuentro y sacrificio son previos a la pérdida del cuerpo pervertido.

Las circunstancias particulares de los encuentros son múltiples: fiestas de amigos, salones de clases, servicios domésticos, exposiciones pictóricas, tomas fotográficas, paseos en parques, encuentros con amigos, encuentros con desconocidos, paseos en autos. Las

circunstancias que conducen a la seducción son también variadas: un roce de las manos; la visión espontánea de una desnudez, un impulso de las manos que lleva al toque de un cuerpo; un desprendimiento de las prendas de vestir; una mano introducida en los muslos de la mujer; una actitud provocadora de ella al exhibirse o dejarse mirar por el sujeto masculino. De la misma manera, las formas de la perversión o del sacrificio varían: un cuerpo despojado con violencia de la ropa; una boca que muerde el pecho femenino; una desnudez y una cópula expuestas por el amante a la mirada del amigo o de un desconocido; el empleo y la presencia de animales, como gatos y perros, en acciones coitales; actos de sodomismo; caricias y cópulas en lugares públicos.

La expresión de “pérdida y soledad del cuerpo pervertido” se refiere a la imposibilidad de la posesión permanente del cuerpo, es decir, a su temporalidad en el acto de la perversión y la cópula. Las circunstancias de la pérdida son también múltiples: el cuerpo femenino queda abandonado y desnudo en divanes, sillones o camas, mientras el hombre parte. Los amantes se separan a la salida de un hotel o de un departamento; regresan de una cabaña en la playa o en las montañas; se despiden después de un viaje o de una fiesta y, sin causa alguna, dejan de citarse y se olvidan de sí mismos; en algunos casos, como en *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, ella regresa a su pueblo de origen. Las novelas del autor abundan en encuentros momentáneos y pasajeros: taxistas, criados, amigos copulan, en forma inesperada y ocasional, con las mujeres. *Inmaculda o Paloma* ejemplifican, en diversas situaciones novelescas, el encuentro momentáneo.

En la generalidad de las circunstancias citadas, hay una permanente sensación de partida y abandono. Después de la escena de la cópula, la amante se viste y despide al acompañante o es despedida por él; camina por una calle solitaria después de bajarse del auto del amante y entra a su departamento; la pareja se despide por teléfono y se promete citas que no se realizan. De cualquier forma, no hay una contundencia en la ruptura en ambos: prometen volver a verse; se vuelven a llamar por teléfono; sin mayor causa, no vuelven a encontrarse; no se despiden; hacen pactos que no cumplen o realizan actos no planeados como volver a acostarse después de un enojo o una despedida; no hay pactos de fidelidad o de respeto. Las

circunstancias azarosas del encuentro, de la unión, de la cópula, se convierten en las circunstancias azarosas de la ruptura, de la pérdida.

La ruptura tampoco se convierte en un problema de afectación emocional porque el sentido de la pertenencia al otro sujeto es algo inexistente en las relaciones de pareja en las novelas de Juan García Ponce. El cuerpo se pervierte o se seduce, se cópula con él, pero no se posee permanentemente. Su posesión es momentánea y a pesar del grado de compenetración que resulta de todo el proceso perversivo, de todo el rito sacrificial, el cuerpo poseído se pierde. La pérdida como circunstancia común, como hecho natural, es consecuencia de toda compartición corporal. Ningún cuerpo es propiedad del otro con el que comparte el coito. La pérdida como hecho discontinuo obliga a nuevas búsquedas y nuevas presencias momentáneas de otros cuerpos con los que se copula para contrarrestar el sentido la discontinuidad misma de la existencia. La continuidad, como expresión de la eternización del cuerpo en su dimensión humana, está asegurada por la posesión del cuerpo ajeno y por su permanente sustitución por otro. La certeza de que otro cuerpo vendrá a ocupar el lugar vacío permite la debilidad del sufrimiento o de la angustia de quien ha sido abandonado; de quien ha compartido un cuerpo y ha hecho de la compartición una experiencia momentánea o temporal.

En su objetiva realidad, todo sujeto, hombre o mujer, que ha hecho de su cuerpo un objeto de compartición, un emblema de la continuidad, recoge solitariamente los despojos de la experiencia compartida: las ropa arrugadas, los restos, vasos y platos sucios, vómito y ceniceros llenos, de la fiesta; el cuerpo macerado y ardido por la cópula; cartas y llamadas telefónicas ausentes. Al final de la experiencia compartida y en medio de la experiencia de la pérdida, el sujeto se ve a sí mismo en medio de múltiples circunstancias de la soledad.

La soledad, como hecho consecuente de la pérdida corporal, se convierte para el personaje solitario en un nuevo acto de violencia; en un nuevo sentido de la perversión libertina buscada y anhelada como una perpetua forma de perduración vital, es decir, como acto mismo de la continuidad de su existencia.

La experiencia de la soledad en el amante expresa la condición de la pérdida del otro. No hay experiencia de la soledad sin pérdida del cuerpo. Ambas expresan, a su vez, el sentido de la continuidad del ser y la continuidad representa el sentido de la pervivencia. Se pierde al sujeto corporal de amor, se pierde el cuerpo violentado y por eso mismo mistificado, pero se sustituye por otro que, a su vez, será sustituido por otro más. La violencia ejercida sobre el sujeto corporal es una forma de preservación.

La descripción del proceso de la pérdida y de la soledad es evidente en las circunstancias novelescas de *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. El personaje, solitario en su propia condición humana y en su condición familiar, pues es huérfana de madre y con un notable abandono y descuido por sus hermanos y su padre, recurre a la subversión como forma de sobrevivencia. Víctima de la violencia perversiva de los otros que la desnudan, la exponen a la mirada de los amigos, la acarician públicamente, reconoce en esa violencia el placer de la existencia. Así, cada personaje o situación en la que la seducen permanentemente y que ella misma provoca e incita, muestran el proceso de la pérdida y de la soledad como consecuencia del cuerpo perdido que busca un cuerpo más que se perderá también después del sacrificio corporal.

En el acto perversivo de la historia de *Inmaculada*, como acto de violencia, el personaje femenino actúa, de la misma manera que el sujeto masculino, como pervertidor. El cuerpo de *Inmaculada* no espera la acción libertina del amante; actúa también como cuerpo o sujeto de la perversión al ofrecer su desnudez a la mirada o a la acción del otro: *Inmaculada* viste faldas semiabiertas, blusas cortas sin sostenes o corpiños, sube a los autos de los desconocidos a los que vuelve de inmediato sus amantes. Más aún, ante la acción persuasiva del amante que desabotona su ropa e introduce sus manos para acariciar sus pechos, *Inmaculada* lo besa o lo toca como él hace con ella. En otras circunstancias de la novela, *Inmaculada* es desnudada y copulada por el amigo del amante ante la actitud voyeurista y manipuladora de éste. Esta circunstancia se observa en la escena en que el pintor Ernesto Mercado, *Inmaculada* y Miguel Ballester, con quien vive, repasan un libro de dibujos eróticos *Les délassement d'eros* que el pintor ha regalado a la pareja :

[...] Ernesto Mercado le puso las dos manos gruesas, fuertes, con las venas salientes y las uñas cortas, en los hombros desnudos y desde entonces, mientras Inmaculada pasaba las hojas, Miguel más que a las reproducciones atendía a las manos de Ernesto Mercado. Éstas fueron bajando de los hombros de Inmaculada, llegaron a sus pechos y empezaron a acariciarlos [...] Él le bajo el calzón e Inmaculada levantó los pies para que lo sacara de su cuerpo sin dejar de estar inclinada sobre la boca de Miguel [...].<sup>130</sup>

En una escena de *De Anima* al final de la reunión en el departamento de Mario Guerra, después de partir los invitados, quedan sólo Mario, Paloma y Gilberto. Las circunstancias son muy similares a las de la casa de Miguel Ballester. Gilberto observa cómo su amante es paulatinamente poseída por su amigo Mario Guerra:

[...] Paloma se dejó caer al piso y se sentó en él con la espalda apoyada en el diván. Mario Guerra se inclinó a su lado, terminó de quitarle los calzones y su boca buscó uno de los pezones de ella. “ El disco”, dio entonces Paloma. Mario Guerra se apartó y me sonrió al pasar a mi lado para apagar el tocadiscos. Mientras, Paloma se acostó en el diván y se tapó con el saco que Mario había arrojado en algún momento sobre él. Al regresar, Mario la miró un momento. EL saco sólo cubría su torso y dejaba ver sus nalgas y sus piernas dobladas, una sobre la otra. Mario se volvió hacia mí. “ ¿ Me la cojo ? preguntó. “SÍ”, contesté [...].<sup>131</sup>

Las diversas formas de poligamia se convierten, en los actos de sadismo y perversión, en la homosexualidad y en el voyeurismo, en formas de sobrevivencia, es decir, en formas de afectividad que aseguran la continuidad de la vida para el sujeto. Consciente de la importancia que tiene su cuerpo como objeto de permanencia, el personaje femenino está dispuesto a sacrificarlo, pervirtiendo, en los diversos actos de incitación voyeurista, el cuerpo del amante.

Todo rito sacrificial en que participa el cuerpo femenino, como víctima o incitadora de su propio sacrificio, forma parte del proceso o del sentido de lo continuo al que aspira el personaje como forma de sobrevivencia. El rito sacrificial es la negación de la discontinuidad y lo es no sólo en función del placer que forma parte del sacrificio, sino también por la acción misma del sacrificio donde el cuerpo del amante quedo expuesto a la acción perversiva del otro.

---

<sup>130</sup> *Inmaculada*, p. 238.

<sup>131</sup> *De Anima*, p. 190.

El sentido de la permanencia de la vida que surge del rito sexual es más importante que la figura del oficiante. No parece importar la personalidad del amante, ni el afecto que el sujeto femenino siento hacia él. Importa, fundamentalmente, el sentido lúdico que el cuerpo masculino provoca en el de ella. En *Figura de paja*, Teresa , después de la acción sexual y de expresarle al amante su gusto por él, le habla de la irrelevancia de su personalidad:

[...] Luego se quedó pegada a mí, besándome y diciendo <<te quiero, te quiero, te quiero>>, volvió a hacer que nos acostáramos y enseguida dijo que quería dormir y me dio la espalda; pero al cabo de un rato se volvió y me preguntó si estaba dormido. Contesté y ella agregó: << Tengo que decirte una cosa: No sé si me hubiera dado lo mismo que fuera cualquier otro>>.<sup>132</sup>

Teresa expresa su necesidad de la presencia del cuerpo, no de un amante con una identidad definida. Importa para ella, ante todo, el rito de la sexualidad. Teresa, además, mantiene una relación lésbica con Leonor quien se suicida después con pastillas para dormir. Teresa la encuentra en estado moribundo al buscarla después de salir de la casa del protagonista. Al final de la novela, ya muerta Leonor, se encuentran en la clínica de la Cruz Verde, Alma, ex novia del protagonista, éste y Teresa.

En las acciones finales de la novela, se perciben tres personajes femeninos solitarios: Alma, quien busca insistentemente al narrador mientras éste come con Teresa y rompe en ese momento la relación con ella; Teresa, quien piensa buscar al día siguiente a Leonor para terminar con ella la relación antes de quedarse a vivir con el protagonista. Las miradas suspicaces de Teresa y Alma en la clínica y la infidelidad oculta de Teresa y el amante, además de la muerte inesperada de Leonor, crean un ambiente de vaciedad y fracaso. Los cuerpos se “pierden” a sí mismos en la dimensión de vínculos frágiles, de traiciones e infidelidades. La imagen de Leonor suicidándose en su departamento; la de Alma ante el teléfono sintiéndose abandonada y la de Teresa, dejándose guiar, sin ninguna emoción, por el protagonista, son imágenes del soledad y el fracaso. Después del rito de la continuidad, sobreviene el rito discontinuo de la soledad. En las escenas de las novela, los abandonos y

---

<sup>132</sup> *Novelas breves*, p 86.

rupturas son constantes. Alma es abandonada; Teresa abandona a Leonor, mientras acepta vivir con el amante.

En *La presencia lejana*, en una escena de despedida en el estudio de Roberto, el sentido de la pérdida se manifiesta en la imagen del cuerpo desnudo de Luisa que observa el pintor. El cuadro de Luisa que pinta Roberto se interpone entre ellos como reflejo de su propia intimidad que transita de la acción sexual, a la mirada del cuerpo del amante y, finalmente, al estado solitario del cuerpo:

Ella se quedó inmóvil y siguió así mientras Roberto la desvestía por completo, haciendo de una manera mecánica, aparentemente involuntaria, sólo los movimientos indispensables para que él pudiera quitarle la ropa, sin dejar de mirar fijamente el cuadro, como si él pudiera apartarlo de lo que estaba pasando, pero con la respiración cada vez más entrecortada [...].<sup>133</sup>

Roberto se aleja de Luisa, después de la cópula, para mirarla. El alejamiento de los amantes, como sucede en la generalidad de las novelas de Juan García Ponce, acentúa la soledad en que va quedando el cuerpo de Luisa:

[...] Luisa se quedó luego un largo tiempo desnuda e inmóvil sobre la cama, separa de él. [...] Roberto la contempló largamente, tratando de mantener el acercamiento anterior confundido todavía por el súbito descubrimiento de los sentimientos que dominaban su relación, en la que el placer estaba unido a la lucha, pero distante a pesar suyo, con pleno conocimiento de que el espacio había vuelto a abrirse entre ellos definitivamente y al dejar atrás a Luisa rompía con algo suyo también. Entonces se levantó y empezó a vestirse, sin hablarle. Luisa abrió los ojos y le preguntó qué pasaba, sorprendida.

- Nada. No hay que volver a verse. No es lo que busco- dijo él sin comprender realmente el sentido de sus palabras.<sup>134</sup>

La pérdida o el alejamiento de los amantes en las novelas de Juan García Ponce se produce en dos contextos principales: ante la mujer desnuda a la que se abandona después de la cópula, o bien, en un lugar público, cuando el amante se despide de ella, habiendo participado previamente en la cópula sexual. En cualquiera de los casos, la imagen del cuerpo femenino desnudo se repite como símbolo de la pérdida del masculino.

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 165.



Otras escenas novelescas reiteran esta imagen del cuerpo que queda solitario después de cópula, como símbolo de la pérdida del otro. En *La vida perdurable*, en una habitación de hotel, Virginia dialoga con el amante sobre la imposibilidad de la pertenencia, a pesar de la sexualidad placentera que experimentan:

[...] haciendo desaparecer en la segura gravedad de sus cuerpos el neutro vacío de la habitación del hotel. Así, volvieron una y otra vez sobre sí mismos, con plena conciencia de parte de él de que quería encontrar el rompimiento que Virginia buscaba, pero al encontrarse en ella todo volvía a ser igual y Virginia, quizás contra su voluntad, respondía también de la misma manera, como si el inagotable deseo que existía entre los dos entregándolos a su realización se perdiera.

-No me quieres de esta manera ¿verdad? –dijo ella al fin y prendió la luz [...]

-Sí; también-contestó él ante el cuerpo desnudo de ella, abierto por completo a su lado en su cansancio y en el abandonado reposo posterior a la entrega, que lo hacía parecer más real y al mismo tiempo mágicamente solitario y distante.

-Pero no es suficiente –terminó Virginia con una inesperada determinación, dejando ver que de pronto había comprendido y aceptado algo que ella misma no sabía cómo definir.

En esta escena, los personajes reconocen cómo la continuidad que da la sexualidad se convierte, en el desafecto y en la separación de los cuerpos, en la discontinuidad, es decir, en una forma de pérdida o de imposibilidad de permanente posesión que les revela su propia condición solitaria.

En un viaje que Mariana y Esteban hacen a la playa en *Crónica de la intervención* se encuentran en el restaurante del hotel a un desconocido con el que cenar. Al cerrar el restaurante y al quedarse sólo ellos tres, Esteban propone que sigan bebiendo en su *bungalow*. Mientras conversan, Mariana, al desabrocharse la blusa y al subir uno de sus pies desnudos por la pierna del desconocido, hace que éste le acaricie los muslos, la sienta en sus piernas y le abra por completo la blusa. El desconocido la posee en la habitación del hotel ante la mirada impasible de Esteban. Se produce en la escena un desdoblamiento. Esteban se ve a sí mismo en el desconocido y le permite, además, ver la dimensión del placer de Mariana a quien no parecen importarles las personalidades de quienes participan en el rito. La escena muestra, desde la mirada de Esteban y la acción del desconocido, el

significado que adquiere un cuerpo masculino dentro de su cuerpo. Es aquí donde radica el sentido de la pérdida. A Mariana no le han importado el afecto y la presencia de Esteban, sino la acción ritual, el hecho mismo de la cópula. Al final queda sola ante la mirada inamovible del propio Esteban:

Desde su ausencia de sí, Esteban se sintió entonces perdido por completo en Mariana. Su contemplación lo entregaba a ella y ella lo recogía aunque en ese momento fuese ajena e indiferente a su existencia. Su pérdida era entonces un encuentro en un espacio quizás inexistente e imposible de definir, pero perfectamente limitado por el cuerpo de Mariana del que la persona de Mariana también se había salido mucho antes y ese cuerpo no fue muy pronto más que la dulzura a la que el desconocido lo hizo entrar entregándolo a la posible cima que se hallaba en sí mismo y que lo dejó luego tendido e inmóvil bajo el cuerpo del desconocido[...].<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> *Crónica de la intervención*, p. 629.

## CONCLUSIONES

El tema del erotismo en la novelística de Juan García Ponce, su poética de la afectividad, posee tres fundamentos principales: el cultural, el estético y el filosófico.

El fundamento cultural remite a las condiciones de México y del mundo en las transformadoras décadas de los cincuentas y los sesentas. El país abandona la economía doméstica, rural, manufacturera y se convierte en un país industrial que exporta e importa bienes y servicios a gran escala. Una nueva moral familiar, afectiva y del placer sustituye a la antigua concepción de la pareja, de la autoridad paterna y de las modalidades de la convivencia. La novelística de García Ponce muestra cómo se adapta el ser humano a la nueva cultura mexicana donde la economía del país se mueve con volatilidad al ritmo de las del mundo; donde la infraestructura urbana, el edificio habitacional, las tiendas departamentales, las plazas comerciales, sustituyen al antiguo mercado popular, la casa tradicional con huerto y ventanas a la calle; donde los nuevos oficios burgueses, el ejecutivo bancario, el docente universitario, el mercadotécnico, sustituyen al viejo vendedor, al burócrata de oficina, y alteran la convivencia ciudadana y, por consiguiente, las formas de relación afectiva.

Las nuevas circunstancias argumentales de las novelas de Juan García Ponce, los escenarios, el prototipo del intelectual burgués y, principalmente, las actitudes de las parejas amantes ante una moral afectiva anticuada, arraigada en las viejas concepciones de la sociedad y de la religión, permiten situarlas en la plena modernidad de la novela de Occidente.

El segundo fundamento es de carácter estético. Sin él García Ponce no hubiera podido mostrar su visión filosófica del amor, su poética del erotismo, pues ha requerido para hacerlo del lenguaje de las nuevas estéticas novelescas, provenientes en su mayoría de Europa y de Estados Unidos, particularmente de la *nouveau roman* francesa y el lenguaje

desestructurante de William Faulkner. En su definición más breve, la nueva estética de la novela, en la lengua española y en otras lenguas, corresponde al simbolismo. Las tendencias simbolistas conceden una gran importancia a la capacidad sugerente, y por ello simbólica, de la novela. En ella los contenidos se adensan, se alteran la espacialidad y la temporalidad, los monólogos sustituyen a los diálogos, el lirismo sustituye a la narración, la perspectiva exterior del personaje es sustituida por la interior. Como expresión simbólica, el lenguaje es dotado de una infrarrealidad que explica aquello que la simple realidad no alcanza a explicar. En el caso particular de la obra narrativa de Juan García Ponce, el cuerpo se convierte en la principal expresión simbólica de esa otra realidad, la conformada por el erotismo, que forma parte de la condición del hombre. La estética de la novela permite explicar la estética del erotismo.

El tercer fundamento es de carácter filosófico. En las acciones y reflexiones de los personajes de García Ponce se identifican diversas líneas filosóficas relacionadas con el concepto del amor erótico. En ellas es posible identificar una transición de las expresiones físicas del amor a las experiencias trascendentes. La transición supone la consideración de una noción instintiva del sexo que va evolucionando hacia expresiones más espiritualizadas. A medida que la teorías filosóficas del sexo corresponden a los periodos de la contemporaneidad, se perciben los siguientes rasgos: 1) La importancia que adquiere la fuerza vital del sujeto, 2) La consideración de la sensualidad como un nuevo atributo de la sexualidad, 3) La sexualidad como núcleo de toda actividad humana, 4) La tendencia a considerar los comportamientos patológicos como rasgos de la sexualidad, 5) La presencia del libertinaje y la perversión como conductas que conducen a las experiencias espirituales del cuerpo, 6) La búsqueda en la sexualidad de estados místicos similares a la experiencia de la muerte, 7) La búsqueda por medio del cuerpo de estados hedonistas al margen de las expresiones morales de la sociedad, 8) La experiencia del sexo como experiencia de la continuidad de la existencia en la condición discontinua del sujeto, 9) La condición solitaria del hombre después de las experiencias “espirituales” y hedonistas del sexo .

En las relaciones efímeras de los personajes de Juan García Ponce hay un proceso de permanencia y continuidad de la vida. La sexualidad exacerbada y patológica -por medio

del lesbianismo, del sadismo perverso, del sodomismo, del onanismo, del voyeurismo-conduce al placer de los amantes, en la acción destructora del cuerpo, a formas extremas y plenas de placer corporal, consideradas como ritos religiosos que permiten experiencias místicas evocadoras de la Belleza suprema. No obstante, hay en las diversas etapas de la sexualidad -en la del sacrificio corporal, en la desnudez expuesta en acto de la copulación y en el acto posterior al coito- una imagen de la soledad y del abandono que parecen corresponder a la fase final de la relación afectiva de los amantes. La necesidad de evadir ese estado solitario discontinuo obliga a los amantes a la búsqueda de nuevos cuerpos con los cuales reiniciar el rito de la sexualidad como rito de la continuidad de la vida.

La perspectiva filosófica de la afectividad de los amantes de las novelas de Juan García Ponce se conforma a partir de las ideas de Ovidio, Lucrecio y Demócrito que la conciben, particularmente, en su acepción física. En ellos el amor se concibe en términos de instinto fisiológico y pulsión corporal. El amor concluye en el derrame de los líquidos corporales.

En la interpretación espiritual de la sexualidad se consideran, principalmente, para la explicación de la afectividad en García Ponce, las ideas de la tradición de *fin amor* medieval, la idea del rito sacrificial del cuerpo del cristianismo y la perspectiva trascendente de Marsilio Ficino, así como las concepciones modernas de Nietzsche y de Freud que centran la atención en el sujeto y en su potencial sexual. Georges Bataille y Michel Onfray, en el sentido perverso del amor y en el sentido hedonista puro y amoral, respectivamente, completan la dimensión filosófica de la afectividad en las novelas del autor.

La obra novelesca del autor, iniciada a principios de los años sesenta, ha seguido un proceso evolutivo que ha ido de las acciones de una amoralidad sexual ingenua como en *Imagen primera* de 1963 a una sexualidad patológica como en *Crónica de la intervención e Inmaculada o los placeres de la inocencia*, de 1982 y 1989, respectivamente. De la sensualidad voyeurista y táctil de las primeras novelas, el autor ha transitado a expresiones sexuales mucho más exacerbadas en los actos sexuales de *Inmaculada* con los enfermos mentales. Se trata de expresiones que muestran, en el discurso de la novela, una dimensión

más completa de la afectividad humana. Heredero de las ideas de Bataille y de Klossovski sobre el comportamiento afectivo del cuerpo, García Ponce debía conducir sus argumentos a expresiones extrapoladas en el comportamiento de sus personajes. Pareciera afirmar el autor que no es el lenguaje novelesco el que sobredimensiona la realidad corporal del ser humano, sino que ella responde a un principio de fidelidad a la realidad y a la verdad. Son los códigos morales de la sociedad y de la familia, las leyes religiosas y civiles y las instituciones que sancionan su ejercicio, los que imponen restricciones al uso afectivo del cuerpo. El arte sólo eleva a rango de lo simbólico la condición social del cuerpo, es decir, la manera como los seres humanos lo utilizan en su actuación social.

Juan García Ponce no pretende desarrollar en sus novelas una teoría de la amoralidad o del libertinaje ni destruir, por medio de las metáforas recurrentes del cuerpo transgredido y de la iconografía de la sexualidad, el dogma que rige la cópula de las parejas. Tampoco pretende desarrollar tratados de exaltación de la pornografía o la patología del sexo. Su lenguaje sólo eleva a rango de lo estético el más elemental, y quizás instintivo, comportamiento del cuerpo en su búsqueda permanente del placer. Su novela se convierte, entonces, en una iconografía estética de la dimensión afectiva del cuerpo donde la imagen adquiere relevancia. Por ello, la correlación que hay en su lenguaje entre la novela, la pintura, la fotografía y la escultura es extraordinaria.

En toda expresión del arte hay una imagen simbólica de los objetos que permite observar su naturaleza específica. De la misma manera, el sentido estético de la novelística de García Ponce ofrece una dimensión profunda de la capacidad expresiva del cuerpo y de su dimensión amorosa y sensorial. La novela en su condición de signo estético, en palabras del propio autor, es revelación, en el acto de la lectura, de ambas.

La novelística de Juan García Ponce, en el contexto de las letras mexicanas de la Generación de Medio Siglo, y en general de las letras mexicanas de los últimos cuarenta años, no es ajena a la tendencia innovadora de la forma y a la actitud indagatoria de la conciencia interior del hombre por medio de las reflexiones y comportamientos de los personajes. Lo es por convertir el hecho narrativo en lenguaje estético que, en su condición

simbólica, ofrece un conocimiento más amplio y profundo de la naturaleza humana. Nada impide encontrar semejanzas entre un cuerpo que actúa en un rito sexual y la imagen del arte que representa el rito.

Cuando muere Juan García Ponce, han pasado ya muchos años desde la publicación de *Inmaculada o los placeres de la inocencia* o desde *Pasado presente*. No vuelve a escribir novelas desde entonces. No obstante, con su muerte en diciembre de 2003, la temática del erotismo en la literatura mexicana, ¿ha llegado a su fin? De la misma manera, las tendencias innovadoras de la Generación de Medio Siglo, muertos casi todos los miembros, ¿son tema del pasado?

¿Cuáles son, por tanto, las nuevas orientaciones temáticas y estructurales de la novela en el México presente? Responder esta pregunta implica, posiblemente, una nueva investigación como lo es responder también a la pregunta sobre los rasgos que adquiere en la nueva novela el tema del erotismo. Dicha investigación rebasa los objetivos de este trabajo. Al margen de estas tareas académicas, lo verdadero es que los comportamientos afectivos del cuerpo, sus manías, sus excesos, sus patologías y sus estados sublimes, así como sus representaciones simbólicas por medio del lenguaje del arte, son eternos.

## BIBLOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

### 1. Cuentos:

- *La noche*, México, Era, 1963, ( Col. Alacena ).
- *Imagen primera*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1963, ( Col. Ficción).
- *Encuentros*, México, FCE, 1972, ( Col. Letras Mexicanas ).
- *Figuraciones*, México, FCE, 1982, ( Col. Letras Mexicanas).
- *Cinco mujeres*, CONACULTA/ Ediciones El Equilibrista, 1995, ( Col. Hora Actual ).

### 2. Novelas:

- *Figura de paja*, México, Joaquín Mortiz, 1964, ( Col. Serie del Volador ).
- *La casa en la playa*, México, Joaquín Mortiz, 1966, ( Col. Novelistas Contemporáneos).
- *La presencia lejana*, Montevideo, Arca, 1968, ( Col. Narrativa Latinoamericana ).
- *La cabaña*, México, Joaquín Mortiz, 1969, ( Col. Nueva Narrativa Hispánica).
- *La vida perdurable*, México, Joaquín Mortiz, 1970, (Col. Serie del Volador).
- *El nombre olvidado*, México, Era, 1970.
- *El libro*, México, Siglo XXI, 1970, ( Col. La Creación Literaria ).
- *La invitación*, México, Joaquín Mortiz, 1972, ( Col. Nueva Narrativa Hispánica ).
- *Unión*, Joaquín Mortiz, 1972, ( Col. Serie deel Volador).
- *El gato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, ( Col. El Espejo).
- *Crónica de la intervención*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- *De Anima*, México, Montesinos, 1984, ( Col. Contemporáneos).
- *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, FCE,1989, ( Col. Letras Mexicanas ).
- *Pasado presente*, FCE,1993, ( Col. Letras Mexicanas )

### 3. Antologías narrativas:

- *El gato y otros cuentos*, FCE,1995.
- *Cuentos completos*, México, Seix Barral, 1997.
- *Novelas breves*, México, Alfaguara, 1997.
- *Obras de un escritor yucateco sobre su tierra: Juan García Ponce*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, 1997.
- *Después de la cita y otros cuentos*, México, Alfaguara.



- *Obras reunidas I, Cuentos*, México, FCE, 2003.
- *Obras reunidas II, Novelas I*, México, FCE, 2004.
- *Obras reunidas III, Novelas II*, México, FCE, 2004.

4. Obras de ensayos del autor sobre el tema:

- *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, México, Era, 1975.
- *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- *Las huellas de la voz*, México, Coma, 1982.
- *Apariciones ( Antología de ensayos )*, México, FCE, 1987.
- *Entre las líneas, entre las vidas*, México, Océano, 2001.
- *Autobiografía precoz*, México, CONACULTA/ Océano, 2002.
- *Desconsideraciones*, México, Joaquín Mortiz, 1968, ( Col. Serie del Volador ).
- *La aparición de lo invisible*, México, Siglo XXI, 1968, ( Col. Creación Literaria ).
- *Trazos*, México, UNAM, 1974, ( Col. Poemas y Ensayos ).
- *Imágenes y visiones*, México, Vuelta, 1988, ( Col. La Reflexión).
- *Personas, lugares y anexas*, México, Joaquín Mortiz, 1996.

5. Traducciones del autor relacionadas con el tema:

- KLOSSOWSKI, Pierre. *La revocación del Edicto de Nantes*, México, Era, 1975.
- *La vocación suspendida*, México, Era, 1976.
- *Roberte esta noche*, México, era 1976.
- *El Bahomet*, Valencia, Pre-Textos, 1980.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- *El hombre unidimensional*, México, Joaquín Mortiz, 1968.
- *Un ensayo sobre la civilización*, México, Joaquín Mortiz, 1968.

6. Ensayos generales del autor:

- “Algunos apuntes sobre la costumbre conocida como libertinaje“, en *Letra internacional*, No. 79, verano de 2003.
- “ Las voces de Tlatelolco” en *La cultura en México* de la revista *Siempre!*, 21 de julio de 1971.

7. Obras de ensayos sobre el autor:

- BRUCE NOVOA, Juan P. *Los encuentros y desencuentros en la narrativa de Juan García Ponce*, Ann Arbor, Michigan University, 1974.
- DE LA PEÑA, María Cristina. *Imágenes del deseo. Estética en la obra de Juan García Ponce*, México, CONACULTA.
- PELLICER, Juan. *El placer de la ironía: leyendo a García Ponce*, México, UNAM, 1999.
- PENICHE PONCE, Carlos. *Otro día de luz: umbral de Juan García Ponce*. México, FCE.
- PEREIRA, Armando, selección y prólogo. *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, Era, 1997.
- RIVAS, José Luis, et al. *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1998, ( Col. Cuadernos del Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias).
- ROSADO, Juan Antonio. *Erotismo y misticismo: La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México, Praxis, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2005.

8. Obras generales:

- ARRIARÁN, Samuel. *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*, México, UNAM, 2000.
- AGUSTÍN, José. *Tragicomedia mexicana, vol. 1, La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1992.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2002, ( Col. Ensayo No. 34 ).
- BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1979.
- BOUSOÑO, Carlos. Prólogo a *Selección de mis versos*, Madrid, Cátedra, 1982.
- *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1989.
- *El irracionalismo poético( El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1989.
- BRUSHWOOD, John. *La novela mexicana ( 1967-1982)*, México, Grijalbo, 1985.
- CASTIGLIONE, Baltasar . *El cortesano*, Mario pozzi, ed., Madrid Cátedra, 1994.
- CILVETI, Ángel L. *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 2000.
- CHICHARRO, Dámaso, ed. Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra, 2001, ( Col. Letras Hispánicas No. 98).
- COHEN, Esther. *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México, Taurus-UNAM, 2003.

- FICINO, Marsilio. *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México, UNAM, 1994, ( Col. Nuestros Clásicos No. 70 ).
- FIRESTONE, Shulamith. *Dialéctica del sexo*, Barcelona, Kairós, 1976.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.
- FROMM, Erich. *El arte de amar*, Barcelona, Piados, 1988.
- HEBREO, León. *Diálogos de amor*, Madrid, Tecnos, 2002.
- *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, 1988.
- KRAUZE, Enrique. *La presidencia imperial*, México, Tusquets, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del sujeto*, Piados, Barcelona, 1992.
- *El ocaso de los ídolos*, Tusquets, 1983.
- LAWRENCE, D.H. *El amante de Lady Chatterly*, Barcelona, Planeta, 1993.
- ONFRAY, Michel. *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- PAZ, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1999, ( Col. Biblioteca Breve ).
- PEREDA, Rosa. “ Un pimiento verde o las contradicciones del libertinaje” en *Letra Internacional*, No. 79, verano de 2003.
- PEREIRA, Armando. *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, UNAM, 1997, ( Col. Cuadernillos, no.9, Instituto de Investigaciones Filológicas ).
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *Oración por la dignidad del hombre*, México, UNAM.
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- SANTA TERESA DE JESÚS. *Las moradas*, Madrid, Editorial San Pablo, 2000.
- SEFCHOVICH, Sara. México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana, México, Grijalbo, 1997.
- SINGER, Irving. *La naturaleza del amor*, 3 vols., México, Siglo XXI, 1992.
- VALENTE, José Ángel y José Lara Garrido, eds., *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, ( Col. Metrópolis ).
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.

#### 9. Ensayos generales:

- BATIS, Huberto. “ Juan García Ponce o la crítica como mediación apasionada” en *La Cultura en México*, No. 207, 1966.
- “ La errancia sin fin” en *Sábado*, No. 196, 1981.
- “ Entrevista con Huberto Batis “ en *Textual*, agosto de 1989.
- BOULLOSA, Carmén. “ Inmaculada o los placeres de la inocencia de Juan García Ponce: una lectura moral” en *La Cultura en México*, No. 1891, sept. de 1989.

- BRUCE-NOVOA, John. “ La novelística de Juan García Ponce: el deseo por el modelo” en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, Jalapa, 1998, Col. Cuadernos de la Universidad Veracruzana.
- CASTAÑÓN, Adolfo. “ Juan García Ponce: la mirada de una voz” en *Gaceta del FCE*, No. 207, marzo de 1988.
- - “ Juan García Ponce o el clamor de lo sagrado” en *Blancomóvil*, No. 41, 1990.
- CONSTANTE, Alberto. “ Sade, el cuerpo obturado” en *Acta poética*, No. 23, 2002.
- DE LA COLINA, José. “ Juan García Ponce: la narración ensimismada” en *Plural*, No. 32, 1974.
- “ La escritura/el deseo” en *La semana de Bellas Artes*, No. 182, 1981.
- DÍAZ Y MORALES, Magda. “ El lenguaje erótico del cuerpo en la escritura de Juan García Ponce” en *Texto Crítico*, No. 7, 1998.
- “ La dialéctica del erotismo” en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1998, ( Col. Cuadernos).
- ESPINASA, José María. “ Juan García Ponce: Los laberintos del espejo” en *El Semanario Cultural*, suplemento del *Novedades*, No. 212, 11 de mayo de 1986.
- GARCIA REYES, Juan. “ Una obra en busca de sí misma ( *Catálogo razonado* )” en *La escritura cómplice*, Armando Pereira, comp., México, Era 1999.
- GLANTZ, Margo. “ Mitologías. Juan García Ponce: ¿ La literatura y el mal ? “ en *Unomásuno*, 25 de abril de 1978.
- GOLDIN, Daniel. “ Juan García Ponce, la cambiante verdad de la literatura” *México en el arte*, Instituto Nacional de Bellas Artes, No. 8, 1985.
- GONZÁLEZ VIDANA, Braulio. “ Georges Bataille y la transgresión de la mirada” en [www.henciclopedia.org/uy/autores/brauliogonzalez/Gbataille.htm](http://www.henciclopedia.org/uy/autores/brauliogonzalez/Gbataille.htm).
- “ El arte del buen amante( Inmaculada” en *Blancomóvil*, No. 41, Enero-febrero de 1990.
- MELO, Juan Vicente. “ A propósito de Juan García Ponce, el nuevo lenguaje, la óptica distinta” en *La cultura en México*, No. 368, 5 de marzo de 1969.
- MORENO-DURÁN, Rafael Humberto. “ Hacia una liturgia de la degradación” en *Quimera*, junio de 1982.
- “ Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia” en *La Jornada*, 8 de diciembre de 1991.
- PITOL, Sergio. “ Juan García Ponce” en *La semana de Bellas Artes*, No. 187, 27 de mayo de 1981.
- RAMA, Ángel. “ El arte intimista de Juan García Ponce” en *La cultura en México*, No. 216, 20 de abril de 1966.
- REYES, Juan José. “ Juan García Ponce: la realidad del deseo” en *El Semanario Cultural*, suplemento del *Novedades*, No. 159, 1985.
- “ Juan García Ponce: Transgresión y distancia” en *El Semanario Cultural*, Suplemento del *Novedades*, No. 311, ¡988.

- RUFFINELLI, Jorge. “ La perversa candidez de Juan García Ponce” en *Plural*, No. 39, 1974.
- SÁNCHEZ Alberto Ruy. “ La novela anal como novela pura ( Inmaculada) ” en *Sábado*, No. 625, 1989.
- “ Voyeurismo y contemplación en *De Anima*” en *La escritura cómplice*, Armando Pereira, comp.. México, Era, 1999.
- TREJO FUENTES, Ignacio. “ Inmaculada o la errancia sin fin” en *Sábado*, No. 622, 1989.
- “ Juan García Ponce, una literatura que provoca” en *Unomásuno*, 14 de diciembre de 1989.
- <http://www.garciaponce.com/lecturas/>

#### 10. Tesis sobre el autor:

- AZNAVURIAN ROURE, Jaime Eduardo. *Los personajes femeninos en cuatro obras narrativas de Juan García Ponce*, UNAM, 1997, ( Tesis de licenciatura. Tutor: Alicia Correa ).
- DE LA PEÑA LÓPEZ, María Cristina. *La narrativa de Juan García Ponce, la década de los sesenta*, UNAM, 1998, ( Tesis doctoral. Tutor: Armando Pereira ).
- GALINDO ISLAS, Laura. *Personajes femeninos en la obra de Juan García Ponce, ¿ Un escritor andrógino ?*, México, Universidad Iberoamericana, 1986, ( Tesis de licenciatura ).
- PALMA BASUALDO, Marcela Leticia. *Tres aspectos en la novela de Juan García Ponce*, UNAM, ( Tesis de licenciatura. Tutor: Héctor Valdés ).
- REYES RODRÍGUEZ, Gerardo Gabriel. *La vida anunciada: una aproximación a la obra de Juan García Ponce a través del relato*, UNAM, 1993, ( Tesis de licenciatura. Tutor: Marcela Palma Basualdo ).
- RIVERA LÓPEZ, Sara. *El erotismo como metáfora de la vida: la obra de Juan García Ponce*, UNAM , 1999, ( Tesis de licenciatura. Tutor: Alicia Correa ).
- ROSADO ZACARÍAS, Juan Antonio. *Misticismo y erotismo en tres novelas de Juan García Ponce: Crónica de la intervención, De Anima, Inmaculada*, UNAM, 2002, ( Tesis doctoral).
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Arnulfo. *La figura femenina en la obra narrativa de Juan García Ponce*, UNAM, 1990, ( Tesis de licenciatura. Tutor: Marcela Palma ).