

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

JUAN GARCÍA PONCE Y SU NARRATIVA DE ILUSIÓN  
PICTÓRICA

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA: PÉREZ RIVERA PILAR ESTHER

ASESOR: DOCTOR JUAN CORONADO LÓPEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA

OTOÑO DE 2009



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.

## ÍNDICE

INTRODUCCION.....	1
1. LOS CUADROS DE JUAN GARCÍA PONCE.....	8
2. LAS HISTORIAS DE BALTHUS. ....	16
3. PARALELISMO ENTRE LA LITERATURA Y LA PINTURA. ....	25
3.1. APROXIMACIÓN A LA ANÁLOGÍA ENTRE LA LITERATURA Y LA PINTURA. ....	33
3.2. LOS ORÍGENES DE LA ANÁLOGÍA ENTRE LA LITERATURA Y LA PINTURA: “UT PICTURA POESIS”. ....	37
3.3. UN POCO DE ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA. ....	44
4. LA ÉCFRISIS RECURSO MEDIADOR: IMÁGENES Y PALABRAS. ....	48
4.1. LA VISIÓN DEL ESCRITOR Y DEL PINTOR. ....	67
5. ANÁLISIS ECFRÁSTICO DE LAS OBRAS. ....	70
5.1. ÉCFRISIS EN “DESCRIPCIONES”. ....	71
5.2. ÉCFRISIS EN “EL RITO”. ....	87
5.3. ÉCFRISIS EN “EL GATO”. ....	100
CONCLUSIONES.....	108
BIBLIOGRAFÍA. ....	116

“Él se dio cuenta que manejar las palabras,  
sopesarlas y darles un sentido, es  
una manera de hacer el amor,  
sobre todo cuando lo que se escribe  
ha sido inspirado por alguien  
o se ha prometido a alguien”.

“Michel De Crayencour”

A Y PARA ROBERTO NEGRETE  
A CUYA EXISTENCIA E INSISTENCIA  
LE DEBO HABER ENFRENTADO Y SUPERADO  
LOS MIEDOS QUE ABATÍAN MI ALMA.

“PORQUE NO HUBO INSTANTE ALGUNO,  
AL HACER ESTE TRABAJO,  
QUE NO PENSARA EN TI”.

“CUANDO SE AMA LA VIDA  
ES NORMAL QUE SE LEA MUCHO”

Marguerite Yourcenar

Agradezco a la vida el permitirme concluir una etapa de un ciclo académico y poderlo compartir con las personas que amo y que me han hecho ser la persona que soy:

A mi mamá Angélica, a mi papá Santos, a mi mamá Nieves, a mi tía Lupita, a mi tío Lencho, a mi tía Guadalupe Arriaga y a mis siempre queridos y amados hermanos, porque su presencia en mi vida es incondicional.

A todos mis hermanos que la vida me permitió elegir, y sé que su amor y mi amor a las emociones que nos unen es inmarcesible.

A la eterna presencia de la música, que penetró en mí ser sin darme cuenta, y hace que cada día tenga un sentido especialmente diferente. Porque sin la pasión que ella ejerce en mí no tendría lo que más amo, y mis sueños no serían tangibles.

Al doctor Juan Coronado por su eterna paciencia, por el gusto que siempre expresó hacia mi trabajo, y por sus motivadoras palabras para que continúe en el camino de las letras. Y a mis sinodales: doctora Marcela Palma, Bulmaro Reyes, Arnulfo Herrera y Arturo Noyola, los cuales dejaron en mí grandes enseñanzas para mi superación profesional y personal.

## INTRODUCCIÓN

Para Juan García Ponce sería hermoso contarte lo que ya sabes, lo que sólo tú y él sepan, lo que no necesites leer ni probablemente vayas a leer nunca. A él le gustaría hacer que te vieras en un retrato creado por él para que supieras cómo te veía él a pesar de que no fueras su modelo sino sólo el recuerdo que lo ayudara a llegar hasta ti.

Así que podemos preguntarnos: ¿qué es lo que nos fascina de Juan García Ponce? ¿Qué es lo que nos hace leerlo una vez más aunque sea la misma historia? Tal vez sea que esperemos que el escritor, más que contar una historia, nos va a mostrar un nuevo método y una nueva lógica para mirar la literatura, que expresará de una manera más apegada a lo artístico e incitará al lector a buscar nuevas maneras de mirar la realidad. La propuesta de este estudio es construir un puente que conecte la literatura con la pintura para obtener una literatura legible y visible que mostrará las delicias de un nuevo ‚fruto híbrido‘, derivado de una estrategia literaria de precisión e imaginación poética.

La conexión de estas dos formas de expresión distintas, genera varios obstáculos que involucran un traslado, una ‚traducción‘ que permite la inserción de la pintura dentro de la literatura.

La imagen plástica-visual siempre tiene una misión dentro de la narración, no solamente es un inserto de erudición, sino que forma parte del entramado simbólico y despliega su máximo potencial (la complejidad de la investigación consta de encontrar el desarrollo de la doble significación de lo simbólico).

La écfrasis definida por Heffernan (1991, 299) es “la representación verbal de una representación visual, es la voz de la literatura en el diálogo interartístico y no se puede negar que, el flujo que permite la combinación de ambos medios, se sujeta de múltiples variables; una explicación se encuentra en la relación de las artes plásticas; y la literatura se envuelve en una ambigüedad de fronteras cambiantes que instalan prejuicios en el análisis ecfrástico”.

La écfrasis es una propuesta de escritura artística y es un tema que suele ocupar a los historiadores del arte porque conforma una escritura erudita, amena y plena en sugerencias visuales como contraparte importante de un cuadro analizado; a los escritores, por otra parte, tienen la necesidad de encontrar elementos en las artes plásticas que puedan introducir de manera verbal. Su propósito es activar, por medio de la translación del arte visual, una o varias funciones del contexto literario de la narración para lograr como efecto un resultado simbólico distinto.

A pesar de que la écfrasis como recurso literario no ha tenido mucha atención dentro de lo literario, algunos estudios recientes se enfocan en proponer nuevos métodos para cambiar la visión del análisis se basan en el estudio de distintas disciplinas humanísticas, como la filosofía, la literatura y las artes visuales, que proponen una conexión entre distintos medios de representación, y logran un enfoque diferente del análisis para obtener nuevos resultados.

Las aportaciones que realizan A.J. Greimas, Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Lacan han logrado cuestionar las creencias arraigadas entre las artes, que impiden ver el papel de cada una y establecer influencias entre ellas.

Las objeciones de Gotthold Lessing en su *Laocoonte* (1976) establece las diferencias entre las artes, y así establece un punto de partida para examinar que el lema horaciano “ut pictura poesis” (“como la pintura así es la poesía”) ha dado lugar a un abuso interpretativo que extiende su sombra en la tradición occidental y somete la relación entre la pintura y la poesía a una mera correspondencia de parecido, no por su identidad, y como tal se ha filtrado en la práctica ecfrástica. La relación entre las artes plásticas y la literatura lleva a considerar el debate sobre la posición espacio temporal entre ellas, Lessing se apoyó en este argumento para establecer la separación de los medios, pero no se puede trascender las supuestas oposiciones entre palabras e imagen visual y establecer metas comunes.

La écfrasis encuentra una evolución en lo *iconotextual*<sup>1</sup> que se entiende como el efecto de lectura en donde los signos verbales y visuales forman un todo que no se puede disolver. Es una nueva visión para comprender la relación interartística, y una vía de importante desarrollo que permitirá clarificar el concepto de intermedialidad es la pintura y se encuentra dentro de otro la prosa, y se pretende que el lector no tenga ninguna preferencia a un medio en específico y considere a los dos por igual.

Para entender la écfrasis como figura matriz de la escritura artística, se considera comenzar con una breve historia sobre los fundamentos estéticos que sustentan la relación entre las artes y la literatura desde sus orígenes en la tradición occidental. Se identificarán los momentos claves en el desarrollo de la contribución y de formación de ideas filosófico-estéticas que determinarán el estilo en el que se desarrollará la écfrasis.

La polémica que surge por la relación de la literatura y la pintura es muy extensa, existen testimonios en la primera, de la marca del *Laocoonte*, que determinan las diferencias entre ambas artes; pero hay algunos otros estudios históricos y teóricos que incluso determinan que es una riesgosa presunción considerar que la obra del arte visual se puede traducir en términos de discurso verbal.

Valorar a la écfrasis dentro de la retórica griega como herramienta subordinada a la narración para después evolucionar hacia funciones más relevantes, en las que lo simbólico es la clave de su inserción en el texto, la ubica con todas sus cualidades como ejercicio retórico dentro del texto, y posteriormente, con base en esas características, se puede calibrar su función e importancia en la teoría literaria.

Los estudios interartísticos, en los cuales las écfrasis encuentra un lugar, significan una aventura que conducirá a varios descubrimientos; algunas investigaciones muestran funciones poco advertidas de la écfrasis y representan elementos fundamentales

---

<sup>1</sup> El término iconotexto su forma ilustra un fenómeno que se demuestra en la tentativa de fusión entre texto e imagen; representan el deseo de fundir dos objetos irreductibles, uno al otro, en un nuevo objeto, sujeto a una tensión fructífera en donde cada término conserva su diferencia. (Louvel, 1998, 64) En sí, el iconotexto es un artefacto en el que se mezclan signos visuales y verbales para producir una retórica que depende de la co-presencia de palabras e imágenes.



para iluminar el camino que evaluará a la obra literaria como un paradigma de posibilidades de expresión y significación, en el que la inserción de los elementos plásticos visuales dan una investigación lógica y necesaria. Lo nuevo que se presenta es la consolidación de formas de expresión diferentes que se entrelazan y forman una coalición de mutuo apoyo y reconocimiento sin necesidad de subordinación de ninguna de las dos partes.

Otra razón de este trabajo es que la écfrasis tiene sus orígenes en la poesía, logra un largo trayecto histórico como ejercicio retórico en las escuelas griegas. Antes se utilizaba como un fragmento ornamental adherido a un texto más largo y era considerado como una digresión en la línea central de la narrativa épica. Con el paso del tiempo las écfrasis literarias y críticas cobran fuerza y sus diferencias son únicamente de grado, por ejemplo, el comentario artístico y el extenso uso de pinturas traspuestas como “cuadros verbales” dentro de la narrativa conservan el mismo modo, pero están relacionadas con diferentes propósitos.

El estudio de la écfrasis en la prosa ha recibido poca atención en comparación con la poesía, por esta razón este estudio se enfocará en la problemática de la écfrasis en tres cuentos de Juan García Ponce. La écfrasis evoca al silencio, marca una batalla por el dominio de la palabra escrita que impone reglas en el campo verbal, sin embargo, el arte de describir pinturas se muestra como una fuente de ingenio y creatividad capaz de introducir en el texto, la historia, la voz y las quietas obras del arte plástico.

La selección de los textos está enfocada para esclarecer una parte del estilo profundamente artístico del escritor. Los cuentos para este trabajo se seleccionaron porque forman parte de tres libros publicados en distintas y retiradas fechas, con lo que se puede establecer que el escritor siempre conservó un estilo muy particular del ejercicio ecfástico, y con ello marcó una tendencia hacia la apertura de influencias de todo tipo en su literatura. Recubre su obra literaria con nuevas formas y métodos que contribuyen a renovar a la literatura y a crear nuevos métodos de análisis. Coloca al arte visual en su obra literaria con el fin de dar visibilidad, las conjunta para desaparecer los elementos que las hacen ajenas y mantiene el interés por conservar el contacto con la

pintura de Balthus Balthasar Klossowski a través del conocimiento y profundización como fuente de enseñanza sin fin.

Por medio de las écfrasis de obras reales en la obra literaria de García Ponce, se puede percibir la notable admiración y apreciación que el escritor tenía de la pintura y que se descubre en las marcadas influencias que el pintor Balthus ejerce en su narrativa; el escritor entendió la obra pictórica y la difundió en su obra literaria revistiéndola con el refinamiento y la sensibilidad que sólo puede dar el arte plástico. Logró conjuntar las dos artes y cada cuento es un ejemplo representativo de la gran penetración pictórica que ejerce en lo literario.

Cada cuento es una manera distinta de ubicar la écfrasis de un objeto plástico verificable en la realidad. El primer caso es el cuento titulado “Descripciones” que se encuentra en el libro *Cinco mujeres*, que contiene cinco relatos: “Ninfeta”, “Un día en la vida de Julia”, “Imágenes de Vanya”, “Descripciones” y “Retrato de un amor adolescente”. Este libro relata o describe los retratos de cinco mujeres, con diferentes deseos, ambiciones, formas de vida, diferentes edades, mujeres que encuentran en el deseo del otro una forma de contemplarse y reencontrarse a sí mismas. No se sabe si estas mujeres son o demonios o ángeles que inducen al mal o reivindicán. Sus vidas son complejas pero eso no les impide entregarse al deseo. “Descripciones” es un ejemplo de écfrasis oblicua, es un ejercicio con fuerte impregnación pictórica en la narración, el protagonista rememora algunos pasajes de su vida y los reviste con varias metáforas pictóricas inspiradas en una selección de cuadros de varios pintores. El escritor rompe con las convenciones y pareciera que entra físicamente en los cuadros y recorre y acaricia a la figura femenina como si recorriera los modelos, describe sus impresiones con base en sus recuerdos, sensaciones y emociones.

El segundo caso es un amplio ejercicio ecfástico que se encuentra en el cuento “El rito” del libro *Figuraciones*, ahí se encuentran cuatro relatos un poco más extensos: “Anticipación”, “Envío”, “Enigma” y “El Rito”. En ellos se revelará el rito del cuerpo que comienza a anticipar el enigma de la locura. En este libro se toma, como es el estilo del autor, la figura femenina para exponerla

al mundo y éste es el pretexto para poner a la figura masculina (hombres comunes, normales) en situaciones que lo enfrenten con él mismo, con sus contradicciones, sus miedos, sus obsesiones, sus deseos y sus necesidades. En el relato se presenta una descripción pormenorizada que incluye detalles sobre la materialidad de la obra y sensaciones que provienen de la percepción del protagonista, la imagen se presenta ante el lector como una traducción verbal de una imagen de museo.

Este tipo de écfrasis guarda enormes similitudes con las écfrasis críticas que han sido el pilar de la historia del arte occidental desde sus inicios y más tarde en el Renacimiento, por ello se hace común realizarlas para su publicación en los tratados o catálogos de arte, cuyo principal función es comentar, evaluar y poner frente a los ojos del lector, de una manera clara y vívida, esa pintura que en la mayoría de las ocasiones no puede ser contemplada directamente.

El tercer y último caso se presenta en el conocido cuento “El gato”, en el que se ubica lo que se llama una ilusión ecfrástica breve, como aquellas que, a través de una referencia limitada, muestra lo más incipiente de una descripción pictórica. La notación representa el ovillo de una descripción en potencia; es una evocación plástica dirigida a la imaginación del lector y da una vuelta de tuerca para expresar sin palabras, por medio de la pintura, una lección de maestría.

La écfrasis, en este ejemplo, se presenta como un recurso literario que se destaca no en la forma de un sustituto, sino como un elemento que permite explorar en lo insondable y secreto.

La cálida aproximación que hace García Ponce con las obras de arte: asimilándola por una parte y recreándola metafóricamente por otra, es lo que hace que la écfrasis aparezca como ejemplo singular del resultado de la mezcla entre la literatura y la pintura. Para el escritor este ejercicio le permite afirmar que de ninguna manera esa unidad es gratuita, ya que le permite afirmar que, (en cuanto a lo posible) “más real que la realidad misma, viene a ser la realidad del arte”.

Las marcas de la iconotextualidad se presentan en todos los casos. Entre ellos está el encuadre, la focalización el léxico

pictórico, las técnicas pictóricas convocadas en el texto forman parte de una manera en la que el texto adquiere una dimensión tangible y visible. Se comprobará cómo las imágenes se utilizan para hacer ver sin decir, dando un desvío por lo visual, y cómo en su introducción en el texto literario las imágenes no se conservaran estáticas, sino se integran al fluir de la narración como auténticos iconotextos.

El fin de la investigación llegará cuando se compruebe que la imagen ecfrástica actúa tomando la forma de un inaccesible y de un no identificable “hoyo negro” dentro de la estructura verbal a la vez que, paradójicamente, está ausente de ella pero le da forma y la afecta de manera fundamental. Esto es posible porque la écfrasis no tiene rasgos textuales peculiares que produzcan marcas de interferencias en la superficie de la representación verbal, esto significa que no tiene, desde el punto de vista gramatical, marcas que la distingan de otras descripciones de objetos o lugares e incluso del relato de acciones.

Por último se analizará de qué manera en la écfrasis existe de antemano una intención estetizante: se trata de buscar en la realidad una analogía cargada de fuerza espiritual que establezca vías para un análisis de lo sensible (sin duda es una característica de García Ponce). En el intercambio entre pintor y escritor se establece una complicidad y se hacen experimentos con la flexibilidad y la capacidad poética de la obra literaria.

Porque como menciona Jean de La Fontaine: “las palabras y las pinturas no son parejas, ni los ojos son las orejas”, podemos reflexionar que si bien las artes obedecen a distintas maneras de representación, eso no impide que se acompañen, se ilustren y en el camino extiendan vías para fortalecer su expresión.

## 1. LOS CUADROS DEL ESCRITOR

Si no se lee impunemente, mucho menos  
se puede escribir impunemente, obligando al espacio  
de la imaginación a parecer como una realidad habitable,  
poblada de figuras en las que se muestran  
los fantasmas de nuestros deseos,  
realidad a la que se puede entrar  
pero de la que tal vez no es tan fácil salir.

Juan García Ponce (Mérida, 1932), un escritor, como ya muchos lo han dicho, muy prolífico, escribió teatro, novela, cuento, ensayo; no sólo un hombre de letras, sino un ciudadano ejemplar que luchó por sus ideales en pro de la libertad de expresión y en contra de la opresión, lo que siempre manifestó en toda su obra. Para García Ponce, al igual que para Balthus, sus temas lo obsesionaron y le dieron cuerpo a su obra, manifestándola también en sus personajes y vida.

Dos puntos característicos de su vida y obra fueron la pasión cegadora y desbordante; y la lucidez que pone límites a la vehemencia del deseo y constituye a las ideas. Dos caras opuestas que tiene la moneda con la que juega el escritor, y en algunas ocasiones una cara mira a través de la otra.

Sus obras contienen temas que hurgan tan sólo en algunos aspectos, intrascendentes, comunes en seres igual de comunes, tal vez falsamente y en apariencia; gracias a la mirada, a la revelación, al misterio y la ambigüedad de esas situaciones logra crear ambientes excepcionales para la transgresión. Ponen de manifiesto e iluminan la conducta, los comportamientos, un gesto o los laberintos por los cuales estamos atrapados todos. Asimismo, los temas no están elegidos al azar, tienen un porqué que se verá descubierto en el transcurso de las narraciones, García Ponce desmiembra estos temas, los devora y se deja devorar por ellos. “Se distingue por una específica capacidad del autor para concentrarse realistamente sobre historias privadas, sin otro propósito perceptible que convertir en reales a un conjunto de seres, desentrañando los oscuros procesos que los aproximan y los alejan”. (Pereira, 1997, 54)

Una característica muy clara de los personajes masculinos, en la mayoría de sus obras, es que son jóvenes fascinantes que pueden ser escritores, intelectuales, estudiantes, artistas impregnados con la perversidad, que viven en la ciudad e integrantes de la clase media (pocos son de edad adulta), ellos juegan con los sentimientos, quizá irresponsablemente, hasta llevarlos a su máxima expresión, pero no saben cómo afrontar las consecuencias y nunca sabrán cómo llegaron hasta ellas. Y cuando se enfrentan a ellas, de pronto, caerán en la tragedia.

Una acción que explota con frecuencia es el de regresar al pasado, la etapa de la infancia, para retomar los impulsos; el ímpetu en la edad adulta crea adultos que se sienten adolescentes empedernidos, pero que creen con certeza que hacen lo correcto de llevar muy en alto la bandera del deseo, y no importa si está bien o está mal, en ese momento los personajes se pierden, no se reconocen, y empiezan a jugar con los abismos que cada quien crea con respecto al placer.

A lo largo de las tramas percibimos temas, que en apariencia no dicen nada, confrontan y alteran las normas sociales y el impulso racional, son temas comunes que permiten violar las normas establecidas usando el ejercicio hedonístico con roces de tragedia para enmarcar y fijar sus relatos visuales en el lector, como todo un libertino, siguiendo las huellas de George Bataille. Pero él lo niega, afirma que la perversidad la pone la moral y las reglas de cada lector. “No es que su obra pretenda moverse fuera de toda regla, lo que busca, más bien, es situarse al margen de *ciertas* reglas que restringen las conductas o los comportamientos humanos, sobre todo cuando se trata de la sexualidad, a una norma socialmente establecida desde códigos demasiado estrechos e incluso asfixiantes”. (Pereira, 1997, 19-20)

Aunque su objetivo no era ser perverso ni transgresor, conseguía muy bien fragmentar las obligaciones del orden social, haciendo uso del erotismo inherente a su imaginación e indiscutiblemente se halla en el terreno de lo prohibido, de lo perverso, de lo marginal, y oscilando en situaciones que se encuentran siempre al borde de los abismos. Se trata entonces de

contravenir una ley, no a pesar de la conciencia de su valor, sino poniendo ese valor en cuestión. (Bataille, 2003, 94)

En sus novelas, cuentos y piezas teatrales encontramos retratos de personajes muy bien definidos, resalta, “como buen pintor”, los gestos, las líneas características, tanto del rostro como del comportamiento, posiciones particulares y conducta personal. Sus personajes no sólo proyectan en sus retratos su físico muy característico, que les otorga el escritor, sino también una personalidad y una psicología que reflejarán a lo largo de la obra y su final será siempre un tanto inesperado para el lector; pero que nos llevará a una suerte de liturgia.

El mundo de García Ponce —el narrativo, el teatral y el crítico— tiene como principal característica la unidad. Es un mundo cerrado, pequeño y cada día más profundo. Unos cuantos temas: el amor, la infancia, la soledad, el aturdimiento que produce el desenfreno de los sentidos, el respeto al orden establecido y el deseo correspondiente de transgredirlo, el sinsentido fundamental de la vida que impide distinguir los sucesos insignificantes de los trascendentes (ya que lo insignificante puede ser trascendente y viceversa) son, quizá, los núcleos argumentales que se advierten a primera vista en su obra. (Pereira, 1997, 51)

Toda esta conjunción de elementos permite encontrar una relación que liga muy estrechamente, la experiencia sexual con la experiencia religiosa. “Si enseñar es pervertir —ahí radica el papel del hombre-, dejarse pervertir le corresponde a la mujer. Esta relación de maestro-aprendiz los acerca, los ata y los lleva a los personajes a través de antítesis y paradojas en las que la identidad se afirma mediante su negación, la fidelidad mediante la infidelidad, la inocencia mediante la perversión y la ternura mediante la carnalidad”. (Ibid, 1997, 85-86)

Lo sentimental y lo erótico en los relatos de García Ponce son situaciones frecuentes que se van a manifestar y van a postular un clima homoerótico con el juego de tres figuras. Como se narra en varios de sus relatos. “No se trata de una reminiscencia de triángulo francés finisecular, sino de una exploración de la sexualidad donde se exige, para que ella funcione activa, dolorosamente, la presencia del tercero”. (Ibid, 1997, 51)

Como buen escritor crea su propia interpretación de la realidad y también sus propios mitos, y la obra es el lugar donde se

dará cita el escritor consigo mismo para hablar de sus obsesiones, sus miedos, sus nostalgias, deseos, placeres, sus ideales, sus verdades y sus mentiras. En sus obras en donde inventa historias, crea sueños peligrosos, ahí es donde existe, se plasma, se encuentra, se revela, en ese mundo particular, revela nuestra propia imagen, por medio de los sueños aclara secretos de la realidad, y la convierte de particular en general. Siendo así, que su mito personal, trasciende y le pertenece a todos.

Ya inventados sus mitos y plasmados en su obra, el escritor también plasmará los ritos como menciona Joseph Campbell: “los mitos son los soportes mentales de los ritos; los ritos, las representaciones físicas de los mitos”. (Campbell, 2008, 59) Sus textos se convierten en el espacio en el cual se llevará a cabo el sacrificio, el rito para mostrar lo sagrado.

La visión mítica se observa en los personajes femeninos que discurren por el mundo como si sólo estuvieran hechos de carne y de deseo. Eso es porque tiene una función muy marcada en la trascendencia, esas mujeres van a formar parte del sacrificio que es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima y por ser destinada al sacrificio ya esta consagrada y divinizada. Cuando se realiza el sacrificio, la víctima muere y los asistentes que presenciaron el sacrificio son testigos de la revelación de algo sagrado, que se considera como la continuidad del ser revelada a quienes presencian el rito solemne, a la muerte del 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 que se devuelve a la víctima”. (Bataille, 2003, 87-88)

Las obsesiones, que marcaron la obra y vida del autor, radicaban en su constante espíritu de crítica a lo moral y a lo social, que él consideraba, que sólo funcionaba cuando el lector le ponía la dosis de moral. Entonces él escribía sus críticas con toda la lucidez de fragmentar el orden de lo moral, y la pasión desbordante y vehemente la pone el lector al defender sus ideales hipócritas, con los cuales se excusan de sus actos de corrupción.



García Ponce usa su intelecto para mover las conciencias y manifestar los desacuerdos, durante el movimiento del 68 escribe manifiestos que ponen al descubierto las situaciones reales de los acontecimientos, y apoyaba con su participación siempre activa; y por estas acciones fue preso, aun así no lo hicieron callar al contrario buscó la manera de seguir manifestándose con una incesante inquietud de mover conciencias, prometiéndose que nunca más viviría días de represión, se revela en su obra y hace de lo moral una elección estética.

Utiliza temas, que sometidos a un juicio quedarán impunes, ya que para muchos serán temas de conversación y para otros serán temas de censura; pero para todos serán causa de curiosidad y morbo. “Comprueba la imposibilidad de la Religión, de la moral, del Derecho –su abuso de autoridad, su semblante necesario y absurdo–. Como la perversión, la literatura los usa, los deforma y se burla. Sin embargo, toma distancia en relación con lo abyecto<sup>2</sup> se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua –el estilo y el contenido-. Pero por otro lado como el sentimiento de la abyección es juez y cómplice al mismo tiempo, igualmente lo es un la literatura que se le confronta. En consecuencia, se podría decir que con esta literatura se realiza una travesía de las categorías dicotómicas de lo puro y lo impuro, de lo interdicto y del pecado, de la moral y de lo inmoral”. (Kristeva, 2006, 25-26)

García Ponce se sitúa con los escritores irracionalistas<sup>3</sup> por su constante impregnación, en sus textos, de erotismo, los acercamientos extraños entre los seres humanos, por la violación instintiva de las normas morales de la colectividad, por la irrupción inexplicable del drama o la alegría. Plasma una imagen de la realidad amplia, profunda y verdadera siempre sigue ese mismo modelo y nunca vacila ni titubea para seguirlo. “La tensión

---

<sup>2</sup> Para Julia Kristeva, el concepto de abyecto es perteneciente a lo perverso, que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino su tarea es desviar, descarrilar y corromper. Y se sirve de todo para negar.

<sup>3</sup> García Ponce hace referencia a este término en su ensayo que lo consagra “Homenaje a Pavese” publica en la *Revista mexicana de literatura*, julio-agosto de 1962. “La búsqueda del mito y de la infancia se encuentra en gran parte de la literatura contemporánea que es consciente de la necesidad de volver a un cierto irracionalismo que nos devuelva el sentido original de la realidad”. En la obra de García Ponce se presentan estos elementos que la hacen muy característica.

„perversa’, para la moralidad social establecida, inaugura a su vez una posición significativa con la tensión, admisible para la moral vigente”. (Ibid, 2006, 52)

La literatura es su medio infalible para expresar su pensamiento y confrontar a las ideologías, la transgresión de los valores sociales surge como una alternativa provocada por la escritura, porque sólo al textualizar los acontecimientos se revela el sentido maléfico de los hechos. A fin de cuentas, es el acto de narrar el que constituye los hechos como tales, brindándoles el significado dentro de un sistema de valores revelados. El acto de narrar hace posible tanto el mal como la belleza, tanto la fascinación de lo deseado como la repugnancia frente al horror. (Pereira,1997, 115)

La galería de García Ponce es un laberinto donde se encuentran demasiadas salas y pocos caminos para llegar al centro y algunos te conducirán a otros sitios, el lector es abandonado premeditadamente por el observador, para que el lector recorra libremente el laberinto siempre con la aventura latente de perderse (jugar con los abismos), pero sale inesperadamente el observador cuando deja de aventurarse el lector, cuando cree que esta aproximando al centro del laberinto, el lector quiere regresar, pero el observador ya esta predestinado, toma de nuevo de la mano al lector y lo conduce junto con él, siendo testigo y cómplice, a la tragedia.

La gran delectación con la que se detiene a describir el autor sus imágenes de personas, de las emociones causadas por esa gente, de las emociones que se van suscitando a lo largo de la trama, de las texturas de los colores de las escenas que le permitieron inspirarse. Son determinantes porque nos cautivarán, nos envolverán en una red de sensualidad y erotismo, cada imagen tendrá un valor, un sentido para el *voyeur*, y lo transmite al lector, en el proceso de seguir la trama, vamos colocando esos cuadros en sus respectivas salas, y al final gracias a la memoria recuperaremos lo esencial de cada imagen y crearemos y daremos forma a la historia.

En el laberinto de sus imágenes, de nuestras imágenes, que nosotros mismos colocamos, en un sitio determinado, se hallará la

posibilidad de delinear, de formar, de disponer de algunas cosas; se podrá aparentar; pertenecer a algún lugar o a alguien; destacar, imaginarse, fantasear, suponer hechos que tal vez nunca se conozcan. Y nos encontraremos con algunos seres y algunas manifestaciones, o con nosotros mismos; reencuentros donde se tenga que resolver algunos desacuerdos, donde haya disputas con algo más o con nosotros mismos. Al entrar en estas figuraciones, de García Ponce, nos llevarán a caminos y encuentros insospechados.

Y al final obtienen el perdón del lector porque lograron crear una catarsis, se identificaron con las imágenes que el escritor les ayudó a formar. Todos son perdonados por la debilidad del ser, rompen normas racionalizadas que de origen exilian al placer, la risa, el roce de los cuerpos. La tarea, en este caso, del escritor es la de enseñar, logró sacar las zonas oscuras e inaccesibles y confrontarlas con la razón, su finalidad fue pervertir.

Mirar para García Ponce constituye un proceso previo al de la escritura. Por ello una de las características, tanto de la narrativa como de sus ensayos, es la delectación con la que se detiene a describir las "imágenes" ya sea de sus heroínas, ya de los colores y texturas de un lienzo o de las escenas de otros libros que han logrado cautivarlo. En la narrativa la mirada es lo que le da la "realidad" al suceso, es el testigo del amor entre sus personajes, [...]. *Imagen* es la mirada detenida gracias al poder de la memoria. El escritor revive la *imagen* gracias al poder de la palabra escrita"<sup>4</sup>. (Pereira, 1997, 84)

García Ponce toma de la pintura la técnica y la intensión para crear y retratar a sus personajes, es su fuente de inspiración, su búsqueda literaria y su complementariedad, su obra estaría más cerca de los asuntos de un pintor que de un novelista. En todas sus obras manifiesta de una u otra manera referencias pictóricas, de los artistas plásticos que lo han influenciado directa o indirectamente, tanto en sus novelas, cuentos y piezas teatrales hace alusiones, a veces muy ligeras y en otras muy marcadas, de cuadros importantes en la historia del arte. Como lo veremos en el análisis siguiente. En sus ensayos manifiesta su conocimiento extenso y una simpatía por el arte pictórico, y el gusto por varios pintores, de diferentes periodos, que han sido fundamentales para su creación

---

<sup>4</sup> La pintura para García Ponce fue fuente de inspiración y también otra forma de búsqueda literaria y de contemplación.

literaria, en donde revela y logra esclarecer el misterio que el arte pictórico encierra, en particular en pintores como Balthazar Klossowski "Balthus", Paul Klee, Velázquez, Van Gogh, por mencionar a los más sobresalientes.

El mismo escritor declara su afinidad con las artes plásticas y que influyeron directamente en la creación de su obra literaria. "También es posible que le deba a la pintura la necesidad que tengo de escribir con un claro de lugar, hasta el grado de que en muchas ocasiones me sirvo de éste como un punto de partida; pero a ella le debo además la valiosa amistad iniciada casi siempre a través de mi curiosidad y mi pasión por unas obras, pero que varias veces ha redundado en una enseñanza artística y moral que determina la mayor de mis actitudes". (García Ponce, 1994, 527)

La pintura es un aliado fiel para el escritor, a la que le confía sus intereses y sus obsesiones, como la estética, la ética y las búsquedas metafísicas, y encuentra sus coincidencias más cercanas con Balthus, de quien toma elementos, símbolos muy distintivos y característicos.

García Ponce hace uso de los elementos que caracterizan la obra pictórica de Balthus, ellos lo ayudan a expresar ideas en las que cree sólidamente, a avanzar en la figura femenina, para revelar todas las cargas eróticas y místicas. El gusto por los retratos de mujeres, la búsqueda de la posición adecuada, los tonos precisos para resaltar las cualidades y la belleza de la modelo; exponer las virtudes de su modelo ante el lector sin velos; muestra una desnudez que observa el lector entre la obra y el *voyeur*.

Dos características que definen a la literatura del escritor son los sucesos de 1968 y la reflexión sobre el acto artístico que desencadena muchos otros fenómenos que le conciernen a la literatura como la autorreferencialidad y la autoconciencia del artista en torno al acto creativo.

Los cuadros que dibuja García Ponce en sus obras tienen influencias directas de los cuadros de Balthus, adopta la técnica, los colores, las texturas, las intenciones, las características esenciales para darles vida a sus heroínas y a los ambientes darles una realidad a la irrealidad. Así que los cuadros de Balthus podrían ilustrar la obra literaria del escritor.

## 2. LAS HISTORIAS DE BALTHUS

La mejor manera de comenzar  
es decir: Balthus es un pintor  
del cual no se sabe nada.  
Y, ahora, contemplemos  
(leamos) su obra.  
Es posible ser realista de lo irreal  
y figurativo de lo invisible.

BALTHUS

Para comenzar a hablar de Balthus, siendo un pintor poco conocido y cuya obra apenas se empieza a analizar con más detalle, hay que mencionar unos cuantos datos bibliográficos. Su nombre completo es Balthasar Michel Klossowski de Rola, nace el 29 de febrero de 1908.

Mencionar su apellido nos abre una puerta a su historia como miembro de una familia de artistas: su padre, Erich Klossowski (1875-1946), fue pintor, historiador de arte y decorador teatral; y su madre, Elizabeth Dorothea Spiro (1886-1969), mejor conocida con el nombre de Baladine, también se desempeñó en la pintura, fue amiga y musa del poeta Reiner Maria Rilke, personaje muy importante en la vida del pintor. Además, Pierre Klossowski, escritor sobresaliente de la literatura francesa, era hermano mayor de Balthus.

En su estancia en Ginebra, comienza a estudiar en el Liceo Calvino y sus veranos los pasaba en Beatenberg, una aldea cercana al lago de Thun. Esos paisajes se quedaron plasmados en su memoria y los revivirá en su obra *La montaña (1937)*. El poeta Rilke, muy amigo de la familia, lo entusiasma por el arte y apoya al joven Balthus a dedicarse a ello. En 1921, viviendo en Berlín, Rilke realiza el prólogo de 40 ilustraciones hechas por Balthus, éste sólo contaba con doce años, las imágenes cuentan la historia de cómo encontró al gato Mitsou, las aventuras que vivió con él y como desapareció. *Mitsou: quarante images par Balthus*. El poeta le obsequia, en una versión en alemán *La Divina comedia*, que toda su vida conservará como una biblia, y las palabras de Dante: “chi

pinge figura si non può esser lei, non lo può porre (quien pinta una figura, si no puede convertirse en esa figura, no puede pintar)". Estas palabras serán la guía a lo largo de su vida<sup>5</sup>.

Estando en París realiza desnudos en la Academia de *La Grande Chaumière*, sus dibujos los muestra a Pierre Bonnard, y éste los muestra a los pintores Maurice Denis y Albert Marquet. Ellos sugieren que Balthus deje la enseñanza académica y se enfoque a copiar los cuadros de Nicolas Poussin. Y así su formación del pintor es autodidacta, aprehende y aprende sobre todo a mirar y a interpretar. Tanto Rilke como el poeta Pierre-Jean Jouve le dedican versos al joven pintor, al primero le obsequia una copia de *Eco y Narciso*, de Poussin, y el segundo le compra el cuadro titulado *Alice*. En Florencia continúa su tarea de autodidacta, copia e interpreta los frescos de Masolino; *La distribución de las limosnas* y *El castigo de Ananías* de Masaccio; *La leyenda de la Vera Cruz* y *La resurrección* de Piero della Francesca. En sus versiones se refleja un mundo absurdo y erótico como si se contemplara a través de un espejo.

La experiencia de viajar a Marruecos para realizar su servicio militar le proporciona las experiencias que necesitaba para revelar al hombre seguro y que no tiene miedo de expresar y de afirmar su visión personal. Crea el lienzo *El cuartel*, que es la muestra de esa madurez obtenida, la pintura evoca la luz destellante y el ambiente alegre de los jinetes del norte de África.

En 1932 comienza las ilustraciones para la novela de Emily Brontë *Cumbres borrascosas* que mostraban a una Cathy decente acomodándose los pliegues del vestido mientras la criada Nelly la peina, y Heathcliff, ansioso, le pregunta: "entonces, ¿por qué te has puesto ese vestido de seda?". Estas ilustraciones nunca se publicaron junto a la novela. Pero fue el pretexto para crear la pintura *Cathy vistiéndose*. La modelo llamada Antoinette Watteville fue la modelo para este cuadro, ella fue también la primera esposa del pintor y posó para otras obras: *La falda blanca*, *La montaña*, *la víctima* y *La naturaleza muerta*.

---

<sup>5</sup> Él pintaba y se introducía, vivía y participaba, era el testigo, en los sacrificios, en su obra, podía participar en su forma humana o en su forma felina.

Otra modelo que aparece en la obra de Balthus es su amiga y pareja, la hija de George Bataille, Laurence Bataille. A ella la vemos en *El gato del Mediterráneo y Desnudo con gato*.

Posteriormente a los anteriores, el pintor realizó ocho cuadros de la serie de *Las tres hermanas*, que fueron creados para recuperar su cuadro *La falda blanca*, mismo que tenía Pierre Colle, pero Carmen Corcuera, viuda de Colle, le pidió a Balthus que a cambio hiciera retratos de sus hijas.

Luego, su segunda esposa, Setsuko, le modeló para *La habitación turca*, *La japonesa con la mesa roja* y *La japonesa con el espejo negro*. Y Harumi, su hija, hizo lo propio para *El pintor y su modelo*.

Tanto sus modelos como sus obras fueron duramente criticadas, censuradas, cuestionadas, pero nada le impidió seguir pintando los temas que lo marcaron, quedando fuera de las corrientes de moda de su momento. Era un autodidacta, su madre le decía, que los gatos solos aprenden lo que deben saber, y él era “el rey de los gatos”.

El tema de revivir los recuerdos de las aventuras infantiles y el suspenso hacia la adolescencia fue para el pintor algo que lo obsesionó continuamente a lo largo de toda su obra. Este y otros temas los plasmó con la influencia de diversas tendencias y técnicas, como la creación de un universo imaginario; el misterio de la creación hierática y un realismo a medio camino entre el Quattrocento y el Clasicismo más elaborado, con influencias de Lorenzetti y Giotto; el canon de la geometría lo toma de Villard de Honnecourt; los perfiles, la técnica de Piero della Francesca. Y en algunos casos las referencias son muy directas, como la versión femenina que hace del *Amore Vincitore* de Carvaggio.

Balthus muestra en sus obras su talento realmente genuino y la síntesis que logró, a través de su análisis de los pintores anteriores, pasando por el Barroco y también adhiere y asimila a su estilo la muy atractiva estampa japonesa, que conocía profundamente, al igual que el arte chino.

Una vez tomada la distancia respecto al sujeto, Balthus la formula sobre el lienzo mediante la luz. Ese resplandor difuso parece provenir del interior mismo de los seres, extraña emanación

del alma de las adolescentes. Las siluetas luminosas, los coloridos italianizantes (lila, amarillo, anaranjado, azul) y la técnica de la caseína evocan a los frescos de Della Francesca, un maestro para Balthus desde sus primeros pasos. En esos lienzos realizados en Roma, el artista, siguiendo el ejemplo de los pintores del Renacimiento, tiende a transponer al cuadro una idea de universalidad: “La pintura es la resurrección de lo invisible. A fin de cuentas, siempre he buscado restituir la belleza y el carácter divino de la vida y del mundo familiar”. (Marie-Pierre Colle, 2000, 68-72)

Balthus creaba atmósferas, ambientes, situaciones que van más allá del campo de la contemplación, animan a la imaginación y seducen al espectador. “En muchos sentidos Balthus es el pintor más genuinamente erótico del siglo XX. O, si se quiere, aquel que concilia con mayor maestría las grandes líneas de la pintura clásica con un tipo de mirada absolutamente moderna. En su obra, desde el lado de la tradición, están presentes los sucesivos temas que ha ido conquistando la sensualidad pictórica europea: las sombras de Correggio, la falsa ingenuidad de Botticelli, el exhibicionismo de los venecianos, las reclusiones de Velázquez, el narcisismo de Ingres. Una confluencia de caminos que, sin embargo, se convierte en innovadora y original”. (Argullol, 2002, 182)

Balthus es autor de retratos que captan al ser entero según la visión primitiva y el enfoque popular. Los descubrimientos pictóricos de Balthus no se limitan a una gramática de actitudes. Podemos a veces discernir ciertas constantes en su búsqueda acerca de la morfología de los rostros. En algunas Balthus retoma por su cuenta hallazgos plásticos de los artistas de la Antigüedad. (Marie-Pierre Colle, 2000, 66)

Él es un artista que define con mayor perfección su singular modernidad. Siempre basándose en un erotismo provocador como un “monomaniaco” con hábitos renacentistas. Con rasgos del fenómeno Barroco, en sus inicios, una tendencia hacia el equilibrio, imponente en el color, y la composición, con efecto de la luz y la sombra y la mezcla de materias y técnicas, etcétera. Un pintor que logra mezclar una serie de principios y técnicas de movimientos pictóricos importantes en la historia del arte para crear su obra. Balthus fue un artista moderno que se mantuvo fuera de las leyes



estipuladas por la modernidad. Lo que él maneja con mayor fluidez es el realismo no inocente que conoce de sobra la prohibición moderna en el sentido de no representar, y omite, o transgrede, y desplaza la insinuación de lo prohibido hacia la historia que narra su obra.

Balthus se instala de ese modo en la transgresión de lo transgredido. Y su obra mantiene el relato en suspenso, anunciado, lanzado hacia múltiples relatos posibles; en otros términos, no hace literatura fácil. Su conciencia de representar contra lo mayoritario se ve en su capacidad de síntesis y en esa opacidad tan contraria a la pintura de los siglos pasados, tan antagónica de un Rembrandt y de la pintura holandesa, que surca a todas sus imágenes. Se ve, asimismo, en los trazos sintetizadores que surcan a muchos de sus personajes. (Driben, 2002, 1)

Une la belleza con la espiritualidad, da la pauta bidimensional bien balanceada y una distribución equilibrada de los cuerpos plásticos en un espacio tridimensional, el valor plástico de las figuras y los valores pictóricos del paisaje, todo se fusiona en una unidad verdaderamente clásica.

Parece que la pintura, exhausta de describir fieras y de extraer embriones, desee recuperar una suerte de realismo orgánico que, lejos de huir de la poesía, de lo fantástico y de la fábula, recurre a ellos más que nunca, pero utilizando medios seguros. Súbitamente, jugar con las formas fetales e inacabadas para atraer lo imprevisto, lo extraordinario y lo fantástico parece un recurso demasiado fácil. Ahora se pinta lo real, ya no se someten al microscopio las obras de la naturaleza para extraer de ellas lo inarticulado, sino que el artista, consciente de los medios que maneja y de su potencial, penetra deliberadamente en el espacio exterior para extraer objetos, cuerpos y formas que manipula de un modo más o menos inspirado. Balthus pinta sobre todo luces y formas. A través de la luz de una pared, del suelo, de una silla y de una piel, se nos invita a ingresar en el misterio de un cuerpo dotado de un sexo que destaca con toda su crudeza. (Neret, 2003, 7)

Balthus despliega en sus obras historias de angelicales criaturas impúberes en reposo, desnudas, semidesnudas (con algunas prendas o fragmentos de vestidos) o vestidas desordenadamente, sus blusas con unos cuantos botones abrochados que dejan ver sus hombros desnudos y sobresalen sus pechos apenas salientes; unas faldas de algodón que resbalan por los muslos y revelan el trazo complejo y perfecto de sus piernas. La postura de las criaturas es un tanto arrogante, desdeñosas, desafiantes; sus labios son carnosos, sus narices son infantiles y sus frentes culpables, con un gesto de malhumor, desdén o quizá molestia, mas por qué no comportarse de esta manera si se encuentran en su ambiente, con la confianza que da el hogar.

El acomodo de sus cuerpos es muy singular y característico, éstos reposan en la tranquilidad de un sofá, sus cabezas ligeramente echadas hacia atrás apoyadas en el respaldo, sus ojos cerrados que fingen no ver, sus párpados pesados son el velo que permite el olvido, tras el cual se ocultan cuando toda su figura se abre a la revelación. Sus pies, uno descansa en el suelo y el otro posa en el aire o duerme encima del cómodo y estrecho sofá donde se olvidan de sí mismas y entregan su cuerpo y su rostro a la mirada. Se encuentran en la sala de sus casas o de sus habitaciones, con el fin de poder desplegar la sensualidad. Tanto los personajes como las imágenes están suspendidos en ámbitos solitarios y atemporales.

Esa posición crea una inquietante postura semivelada, que llama al observador al erotismo. Algunas de esas criaturas impúberes realizan actividades seductoras e inherentes a ellas como: leer, jugar, comer o lucirse, éstas están enmarcadas en un ambiente aparentemente tranquilo; pero hay algo que lo llena de agitación y está propenso a perturbarse: un peligro al acecho que a penas se puede sugerir, quizá ellas no lo saben o prefieren ignorarlo mientras sea posible. Tal vez el peligro se percibe porque esas figuras se caracterizan por ser taciturnas, verdugos o víctimas de Eros y de Tánatos, encerradas en una habitación al calor del hogar.

El mismo Balthus habla de sus modelos así: “A fin de cuentas, siempre he tratado de restituir la belleza y el carácter divino de la vida y del mundo familiar, lo que hay de conmovedor, también de sensual, en el despertar de las cosas y de los seres. De ahí el tema de mis niñas modelos que vuelven, una y otra vez, a mi obra. No son Lolitas perversas, de erotismo inquietante, como a menudo se piensa. Son para mí todas las mujeres sin ser todavía una mujer. Son signos de la gracia interior. Comulgar con la belleza de la creación: he ahí todo el sentido de mi obra”, confesó Balthus el 17 de agosto de 1993 a Jean-Marie Tasset, periodista de *Le Figaro*. (Colle, 2000, 50)

Es una especie de sopor, de deseo de inanidad, de soñolencia por la que no se entra al descanso que se busca. Niñas, adolescentes o mujeres, lo que esas figuras quieren es permanecer en una imposible infancia. Sus párpados descienden sobre nuestra mirada, como si quisieran guardarse en

la inconsciencia. Expuestas por la impertinencia del arte, sus figuras inocentes, ajenas a las ambigüedades que sugiere su propio aparecer, se saben vistas. Por eso, Balthus también hace que sus personajes se protejan en otros dibujos perdiéndose en la lectura. Debido a la inocencia misma de sus protagonistas, estos dibujos son perversos. Y la intención de Balthus es señalar en esa perversidad la presencia del arte. (García Ponce, 1987, 475)

Sus historias se tornan de una sensualidad a un juego de los sentidos: la vista mantiene al observador curioso a la lectura de la niña que se encuentra tan absorta en el papel imaginativo; recompone y disecciona la mirada; crea un mecanismo de iluminaciones con un sutil circuito de complicidades. En cuanto al olfato, las modelos tienen en sus manos o están impregnadas del olor sutil del deseo; el gusto, coloca en las manos de la modelo algún fruto prohibido como la manzana para el deleite y el deseo de ser comido, o para el placer de la imaginación del observador. Todas sus modelos están perdidas en la concentración de sus placeres, insensibles a la atmósfera, modelos bien portados, en un ambiente de ambigüedad. Estáticas físicamente, pero viajan en la penetración de la lectura que contagia.

La mujer, que sigue la imagen del abandono sensual tan bien representada en la pintura europea, no se muestra frontalmente al espectador sino que ofrece su desnudez, al exterior a través de una ventana. (Argullol, 2002, 180)

Balthus crea en sus cuadros figuras angelicales y casi divinas que despiertan al genio tentador del observador. No sólo capta el parecido físico de las modelos, sino también separa éste y se limita a captar el carácter psicológico de cada personaje, él mantiene a su modelo inmóvil mas no pasivo, para encontrar su naturaleza, esencia y su verdadera identidad.

Pero no se puede entender a Balthus sin tener en cuenta a ese gran referente teórico de su época que fue el riguroso tratado sobre el erotismo de Georges Bataille, en el que señala que el erotismo es considerado como una experiencia vinculada a la vida, como un objeto de la pasión humana o, más precisamente, como un objeto de la contemplación poética. Así, la obra se da a la contemplación, y la miramos de una manera sutil, sublime llena de poesía. En las escenas que pinta no hay un coito, hay sensualidad, casi inocente, un amor no corrosivo pero muy tierno por la

desnudez adolescente y, por el misterio pleno de insinuaciones consustancial a la complejidad humana. Y hay silencio y recato, recato en medio de la desnudez, casi sagrado, como el erotismo. Cada elemento, cada símbolo está planeado, meditado, no están puestos al azar, todo tiene un porqué muy preciso, para la lectura de la obra, que nos va a llevar a un viaje de ida, que difícilmente podríamos precisar el regreso.

Por ejemplo en la obra titulada *La Habitación* se encuentra la representación de una figura femenina desnuda, somnolienta, casi adolescente casi niña, recostada en un diván (pasiva) en frente de una ventada, su pierna derecha se deja caer y el pie toca el piso y la otra pierna está flexionada y el pie reposa sobre el diván, deja ver su sexo; pero no se muestra al observador sino al mundo, y el sacerdote, tal vez un ángel, un enano, es quien abre la cortina de la ventana para que puedan entrar los rayos del sol y así acariciar y penetrar a la figura femenina que reposa seductoramente.

Esa escena no sólo la presencia ese sacerdote, esa figura de demiurgo, sino también un gato que se encuentra encima de una cómoda de frente al diván y de la figura femenina, ese gato es el observador, el testigo, el que presencia el rito. Pero no es cualquier gato, es el “rey de los gatos” que en algunas obras aparece en su figura humana y en otras más en su forma felina. Ese observador felino no puede ser otro que Balthus presenciando su obra desde adentro, mirando aquello que es velado a los ojos del observador. Y constatando que se lleve a cabo el rito según sus formas y sin alteraciones. Los versos de Baudelaire (*Les fleurs du mal*, número 51) definen con precisión ese personaje felino:

Por mi cerebro se pasea,  
lo mismo que por su aposento,  
un bello gato, dulce y fuerte.  
Apenas se oyen sus maullidos.

Él es el duende del lugar;  
él juzga, él preside, él inspira  
todas las cosas en su imperio;  
¿tal vez es hada, tal vez Dios?<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Dans ma cervelle se promène,/ Ainsi qu'en son appartement,/ Un beau chat, fort, doux et charmant./ Quand il miaule, on l'entend à peine. / C'est l'esprit familier du lieu ;/ Il juge, il préside, il inspire. Toutes choses dans son empire ;/ Peut-être est-il fée, est-il dieu ?

Balthus vive la pintura, los ojos del pintor se entrecierran para no perderse nada; su visión amplificaba el alcance para observar con una intensidad como la de un gato acechando a sus presas. Balthus captura a sus víctimas con los ojos, las convierte en modelos y las sujeta a su mirada. Balthus plasmaba la inocencia, que prevalecería intacta para la eternidad, de etérea perversidad velada. La mente siempre será más libertina que el tacto. Seduce con la mirada de gato para establecer un contacto, un lenguaje, que terminará una mirada contemplativa, atenta, que acaricia y da sentido. “El espejo de la pintura capta la esencia del mundo y refleja su sentido velado”, dijo Jean Leymarie.

### 3. PARALELISMO ENTRE LA LITERATURA Y LA PINTURA

El hombre ha dividido, desde la época clásica, las expresiones artísticas en artes del espacio, como la arquitectura, escultura y pintura; y artes del tiempo, como la música, danza y literatura. Esta clasificación no para todos los críticos es válida, puesto que no hay artes espaciales sin duración ni artes rítmicas que no estén vinculadas a la creación de espacios. La reflexión acerca de la relación que hay entre la literatura y otras artes se remonta a la cultura grecolatina y continúa ocupando a muchos sectores del comparatismo.

Para un mejor estudio cultural de una visión integral de las épocas literarias dentro de un marco de evolución cultural, histórico y espiritual es fundamental encontrar una relación entre la literatura con otras artes cercanas, como la pintura, la escultura, la arquitectura y la música. Pero René Wellek afirma que las distintas artes se desarrollan en tiempos diferentes, y en cierta medida estoy de acuerdo. En ocasiones la literatura se queda un poco atrás con respecto a otras artes, pero en otros momentos sucede al revés y son las otras artes las que se quedan estancadas con respecto a las letras. Como ejemplo podemos ver el caso de Inglaterra, cuando no tuvo una literatura representante mientras se construían las grandes catedrales, pero a cambio, en la época isabelina se desarrolló la gran literatura inglesa al tiempo que no había esplendor en otras artes.

La reflexión sobre la belleza y la historia de la estética demuestra que se puede reducir a la literatura y otras artes a principios comunes. Pero la literatura siempre ha tenido un reconocimiento especial en la formación del pensamiento estético.

En su *Estética*, Friedrich Hegel menciona que la clasificación de las artes se combina con la descripción de las etapas de la historia del espíritu, la cual es importante porque establece, hasta cierto punto, una división y una jerarquía en las artes, colocando en primer lugar a la poesía, clasificándola como un ejemplo de la perfección porque no está vinculada a ninguna otra expresión artística.

La primera etapa de la clasificación es una etapa que busca, es la del simbolismo, la mitología, el arte oriental y la arquitectura; la segunda es una etapa que logra alcanzar la máxima expresión, es el clasicismo, todo el arte griego; y la tercera, en la que se desarrolla la pintura, la música y la poesía, es una etapa que por medio de la subjetividad rebasa la adecuación perfecta de la idea y las formas sensibles, es la del romanticismo y el arte moderno. Además de esta clasificación histórica del arte se agrega la evolución propia de cada actividad que pasa de una etapa simbólica a la etapa clásica hasta llegar a la romántica.

En la poesía y en la pintura, en particular, tendríamos un paso de la épica a la lírica, que correspondería al paso de la sociedad joven a una civilización más evolucionada que ofrecería la posibilidad de replegarse sobre sí mismo, y de lo lírico a lo dramático, que sería una síntesis de las dos categorías precedentes. También lo dramático evoluciona: tiene una juventud, que es la tragedia, en tanto que la comedia indica la pendiente hacia la disolución del arte. (Brunel, 1994, 220)

Como ya se mencionó anteriormente, en la jerarquía de las artes la literatura siempre ha ocupado un lugar privilegiado, la razón, según Hegel, es que “la poesía se libera de esa preponderancia de los materiales, de tal manera que el carácter determinado de su modo sensible de manifestación ya no exige esta limitación a un fondo específico y a un círculo restringido de concepción y de representación. La poesía no está vinculada, en consecuencia, a ninguna forma determinada de arte. Ella es el *arte universal* capaz de modelar y de expresar en la forma que sea un tema cualquiera, siempre que este sea susceptible de entrar en el dominio de la imaginación, y esto porque su elemento propio es la imaginación misma, base general de todas las formas del arte y de todas las artes particulares”<sup>7</sup>. (Ibid. 1994, 220)

Es preciso considerar por separado la evolución de cada arte y hasta después confrontarlas aunque los resultados resulten ser análogos. El desarrollo de una manifestación artística, en un momento histórico determinado, puede tener un gran auge, aun

---

<sup>7</sup> La literatura crea, expresa cualquier tema, pero eso también lo puede hacer cualquier otro arte en su máxima expresión a pesar de sus limitantes y eso es lo que permite valorar a cada una (apreciando sus propias técnicas). Y la literatura es capaz de tomar elementos sobresalientes, ya sean temas, materiales, de las otras artes para explotarlos a su manera.

cuando el resto de las manifestaciones quede estancado cuando empiece a desgastarse surge otro periodo de la misma manifestación o surja uno diferente con expectativas de crítica a la anterior o como renovadora y continuadora de la existente.

Hay algunos momentos en los cuales el desarrollo de las distintas artes es paralelo, y en esos momentos se puede hablar de periodos generales en los que se integran todas o casi todas las artes.

Hans Welzel hizo uno de los primeros estudios de las relaciones entre las artes lo expuso durante una conferencia en Berlín en 1917, titulada *Iluminación recíproca entre las artes*, en la que menciona su preocupación por “si al explorar la configuración artística de las obras de arte era adecuado tener en cuenta características que resultan del análisis de obras pertenecientes a otras artes”. (Gil-Albarellos, 2006,120)

Y es que en esos años todavía no estaba justificado incluir en la literatura comparada estudios acerca de la relación entre la literatura y las demás artes. Estos estudios se incluirían en la historia del arte, y más precisamente de la música y de la estética, hasta los años cincuenta, cuando se comenzó a fomentar el estudio de la influencia recíproca de las artes. Para 1965 este tipo de estudios ya había ganado importancia en Europa sobre todo en Alemania gracias al *Laoconte* de Lessing, que marca la diferencia entre a las artes temporales con las espaciales. Más adelante se realizaron estudios sobre las relaciones entre la literatura, la historia, la música, la mitología, la sociología, la religión y la psicología.

En el siglo XVIII se encuentra más claramente la relación entre las artes en la experiencia sensible. El principal atractivo de la poesía y de la pintura proviene del nivel de imitación que son capaces de lograr objetos que interesan. Por tanto, poemas y cuadros son buenos en la medida en que conmuevan y atraigan al lector o al espectador. El valor del arte no reside en su nivel imitativo, sino en su efecto sensible. En el siglo XX la estética subjetiva dice que la intuición es la que capta la unidad del contenido y de la forma de la obra de arte. La obra se verifica en la percepción, pero contribuye también su valor afectivo y la



constitución del sujeto. Estas teorías contribuyen al análisis del fenómeno estético para la literatura y también para todas las artes. A los estudios se les empiezan a unir métodos que de origen sirvieron al lenguaje y a la literatura, tal es el caso de la semiología del arte la perspectiva del pintor como una metáfora del aparato del discurso; así como la narración literaria hace olvidar al lector los procedimientos que pone en juego, asimismo el cuadro hace olvidar, al observador, la perspectiva en la que descansa. La experiencia estética es ontológica: la literatura y las otras artes sugieren la idea de que el sentido se vislumbra a partir de la desaparición del signo y el ser con su cercanía a la nada.

Otro elemento para valorar el arte es el estilo que se puede limitar a la configuración de la obra, o hacer de él un concepto histórico, y abarca una parte importante de la historia del arte que para unos está fechada y para otros es intemporal. La noción estilística de un género a otro se lleva a cabo con muchas distorsiones tanto históricas como formales: por ejemplo, no hay coincidencias exactas en la literatura barroca y la música barroca. Pero si se considera la historia de la retórica, el análisis del estilo se basa en la concepción que los contemporáneos tenían de él. El origen común del estilo se encuentra en el conjunto de ideas de una época, en las cuales se basa la producción artística y literaria.

La noción de „modernidad’ se puede situar en un nivel de generalidad, y es históricamente fechable y en el terreno de la reflexión estética acompaña al flujo y reflujo del mito del progreso y nos permite contemplar simultáneamente la literatura y las artes.

Cuando Charles Baudelaire habló, en *Salón de 1845*, de la urgencia que tiene el arte de vincularse con la pintura, se refirió: el pintor es aquel que puede arrancar a la vida actual el lado ético, plasmará en los dibujos y el color que tan poético es el hombre. La modernidad, como la concebía Baudelaire, es transitoria, fugitiva, contingente, la mitad del arte. Y la otra mitad es lo eterno y lo inmutable. Un compromiso artístico, armonioso de lo eterno y de lo contemporáneo.

Arthur Rimbaud rebasa la idea de modernidad que tiene Baudelaire en *Las Iluminaciones*, rechaza la tradición, la desnaturaliza mediante el gigantismo, el espectáculo y la confusión

de estilos. La incoherencia le gana a la descripción, el texto se disuelve para la incoherencia sintáctica, Rimbaud agota las posibilidades y las contradicciones virtuales de la noción de modernidad. “El eclecticismo ostensible de algunas de las grandes obras del siglo XX, el sistema de referencias y de citas en *The waste land (Tierra yerma)* de T. S. Eliot o en el *Ulysses* de James Joyce, los elementos de *Pastiche* en Pablo Picasso o en Igor Stravinsky muestran cómo en la modernidad lo que se toma de la tradición trata de impugnar a esta misma tradición, de negar la obra como pura expresión del yo o como imagen ejemplar y coherente del mundo. (Brunel, 1994, 226)

En la historia de la pintura literaria encontramos a Jean-Baptiste Greuze, que por su corriente de sensibilidad se puede situar con sus contemporáneos en la literatura Jean-Jacques Rousseau, Henry Fielding, Samuel Richardson o Denis Diderot. “Girodet influye a Chateaubriand una *Atala*, y cuando Chateaubriand evoca *Le sommeil d’Endymion* de Girodet al narrar el sueño de Eudoro en *Les martyrs*”. Baudelaire describía a Eugène Delacroix como “esencialmente literario”. Y su pintura “ha recorrido el campo de las altas literaturas, no solamente ha traducido, sino que ha frecuentado a Ludovico Ariosto, Lord Byron, Dante Alighieri, Walter Scott, William Shakespeare para revelar ideas de un orden más elevado, más finas, más profundas que la mayoría de las pinturas modernas” ha sido por medio, no de la imitación de temas, “sino por el conjunto, por el acuerdo profundo, completo, entre su color, su tema, su dibujo y mediante la dramática gesticulación de sus figuras”.

Delacroix explica su predilección por las literaturas extranjeras “que se presentan a la vaguedad. Nuestros autores son demasiado perfectos para nosotros”<sup>8</sup>. (Brunel, 1994, 226)

Edmond de Goncourt rompe con los estereotipos románticos y explota tonos yuxtapuestos y anuncia los principios del impresionismo. Édouard Manet y Edgar Degas crean sus obras como “pedazos de vida” mientras niegan las reglas clásicas de la composición o las disimulan, yuxtaponen los elementos pictóricos.

---

<sup>8</sup> Una historia literaria del romanticismo pictórico es funcional en este periodo, no se plantea con mayor dificultad. Pero este fenómeno no ocurre en otros periodos o estilos.

Buscan proporcionar un sentimiento de naturalidad, en vez de someterse a las reglas de la armonía codificada. No son las técnicas de Manet, Degas, Pierre Auguste Renoir, Claude Monet, las que se vinculan con el naturalismo literario, más bien son los temas.

La pintura simbolista es una pintura literaria, los pintores que están ligados al simbolismo manifiestan plásticamente maneras muy diversas y coinciden en la búsqueda, a través de las formas, de ciertos efectos de significación.

Los teóricos alemanes de la época romántica creían que las artes debían nutrirse unas con otras y encontrar puentes unas con otras. “Las columnas se pueden mudar en cuadros, los cuadros en poemas, los poemas en música y –¿quién sabe?– una música religiosa y majestuosa se elevaría en el aire como un templo”. (Brunel, 1994, 228)

En siglo XVIII se comenzó a renovar el interés por las obras de la antigüedad y a revisar la asimilación tradicional de la poesía y de la pintura, la cual se hallaba en la fórmula de Horacio “ut pictura poesis”. El tema seguiría causando debates entre Jean-Baptiste Dubos, Shaftesbury y Diderot; pero Lessing aclara la diferencia del principio de las artes plásticas y de la poesía.

Al tratar la relación entre las artes también es necesario estudiar a los llamados talentos dobles que manifiestan y dan prueba de la unidad de las artes. Los escritores van tejiendo en sus obras múltiples artes. Los autores que han cultivado diversas artes con gran talento, como Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Bécquer... en algunos casos los talentos dobles son autores literarios que se dedican a realizar crítica de otras artes, como Zola, Diderot, Baudelaire, etcétera. Y hay otros tipos de autores literarios que reconocen explícitamente que han sido influenciados por otras artes. Pero el estudio de los talentos dobles puede aportar conocimientos importantes al estudio de las relaciones de las artes.

La poesía en muchos momentos se acerca a la música o a la pintura, por ejemplo, los poetas “imaginistas” que siguen los principios del haiku oriental deseaban borrar las fronteras entre la pintura y la poesía, también en los caligramas, composiciones poéticas cuya disposición gráfica es pictórica. Y en corrientes de

vanguardia, como el Dadaísmo y el Futurismo pretendieron crear poesía sonora dejando de lado el contenido.

La relación entre la pintura y la literatura puede darse a partir de la historia, de la anécdota, de la psicología biográfica, de la analogía estética, de transposiciones expresamente concebidas que se manejan en el terreno del efecto subjetivo, de la atmósfera y de las connotaciones. La relación que existe entre el pintor y el poeta no se encuentra en la transposición de formas o de técnicas, sino en la analogía de la visión. Puede considerarse transposición de un arte a otro por el programa que proclaman, pero no hay una subordinación de un arte a otro.

En la literatura de ficción, la pintura y la literatura plantean la cuestión de una tematología particular. Los novelistas se vuelven a la crítica de arte y puede suceder a la inversa. El análisis de la obra inspira al novelista y abre nuevas vías para su intelección de las obras y para su gozo de la creación, en su estética del arte, íes ya sean de ficción o de crítica se vinculan con la imaginación y su estilo.

Un campo más fácil de analizar es el de las comparaciones tematólogicas entre las artes, como la mitología clásica que ha sido fuente de inspiración en todas las artes. Sin embargo, es posible rastrear desde un punto de vista histórico-cultural la presencia de un determinado tema en distintas manifestaciones artísticas. Otra forma de analizar la relación entre las artes está en el ámbito de las formas mixtas, campo poco explorado y descuidado por el desconocimiento de elementos que se podrían interrelacionar.

Está el caso de la música y la literatura, se desconocen los libretos de las óperas que son tomados de textos literarios y en ocasiones superan a los originales. Pero aún no se ha hecho un análisis de este tipo documentos tal vez porque implicaría conocimientos para los críticos, para los literarios o para los musicales, ajenos a los comunes en su área y que por lo regular no tienen.

Los puristas literarios siguen intentando separar a la literatura de las otras artes y no hay muchos estudios que analicen las relaciones entre las artes. Pero los estudios literarios se encuadran

cada vez más en el marco general de los estudios culturales, como se ve en la teoría de los polisistemas.

La literatura comparada es un método de conocimiento de los fenómenos literarios cuyas metas se dividen en dos direcciones para ampliar el objeto de estudio: la primera se considera como un análisis del producto literario artístico que va más allá de un análisis contextual y de lenguaje y la segunda una superación en el ámbito literario, nexos que enlacen lo artístico y otras ramas con lo literario.

La literatura comparada es una disciplina que comenzó en siglo XIX y su afianzamiento se dio a lo largo del siglo XX. Aunque también ha tenido dificultades para establecerse como ciencia por sus posturas contrapuestas, su difícil definición y su relación muy cercana con la teoría literaria, en Francia, Estados Unidos se ha desarrollado aún más y en España está considerada como una disciplina dentro del programa universitario. Ésta surge de la necesidad de tener un modo alternativo de investigación a los estudios de historia de la literatura de carácter nacional, y cuando los estudios dejan de limitarse a lo nacional y extienden sus referencias a la literatura universal, surge “el análisis comparativo de tipo formal que requiere tener en cuenta las aportaciones de los estudios teórico-literarios a propósito de las formas y las estructuras de los distintos tipos de texto.

Aunque en ocasiones el límite entre las formas y los géneros es difícil de establecer, sí existen las formas como existen los géneros y los temas, por lo que la comparatística no puede prescindir del estudio comparado de las estructuras formales. Por otro lado, no existen formas puras, exentas de significado, sino que todas ellas contribuyeron decisivamente a dotar a la obra de su significación, los temas no se pueden apartar de las formas. (Gil-Albarellos, 2006, 31)

### 3.1 APROXIMACIÓN A LA ANALOGÍA ENTRE LA LITERATURA Y LA PINTURA.

La poesía es un arte de imitación, pues así  
la llamó Aristóteles con la palabra  
*Mimesis*, esto es, un representar, fingir, o figurarse,  
metafóricamente hablando, una pintura hablante.

SIR PHILIP SIDNEY

¿Cómo se puede encontrar similitudes o alguna analogía entre la pintura y la literatura, dos corrientes diferentes y a veces en momentos históricos distintos? Hacer una comparación entre pintura y literatura no es nada fácil; es necesario contar con el conocimiento, la emotividad, la imaginación y el juego de los sentidos, puesto que el arte en ciertos casos no se valora por la imitación de la realidad, sino como la expresión del espíritu.

La pintura y la literatura, basándose en sus propios lineamientos, se plantean y se expresan de maneras diversas para crear y evocar imágenes que expresen la emotividad del espíritu o de una realidad que pueden compartir o no; pero la comparación de las artes debe ir aun más lejos, no sólo en la relación que tienen entre ellas misma sino la relación que hay entre sus discursos o el diálogo que puede ser a nivel de los objetos, los recursos estéticos, retóricos, el intercambio de recursos o temas, y se dan de manera simultánea o sucesiva. Estos son los puentes que se crean y donde radican las analogías entre ellas.

La escisión entre la forma y contenido es la fuente de una de las principales líneas de argumentación en la controversia sobre la *„ut pictura poesis“*: el poder simbólico e inexplicado del funcionamiento de las imágenes —es la base subterránea de la raíz común de todas las artes” de acuerdo con ello, el rasgo principal de todas las artes es que evocan imágenes (por el medio que sea), apelando por tanto a los sentidos, especialmente la vista. En tanto que utiliza imágenes visuales, la literatura es una pintura hablante, y, puesto que las imágenes pictóricas se ofrecen abiertamente para ser vistas, entonces la literatura sería claramente un arte imagístico. (Monegal, 2000, 37)

Tanto la pintura como la literatura se consideran bajo los mismos fundamentos estéticos porque imitan las acciones

humanas, modelos rígidos que exigen perfección, imitan la realidad y a la vez se imitan entre ellas.

Para el lector y el observador sería muy fácil crear y recrear imágenes e historias: en respectivos casos, el lector hace una serie de imágenes en la mente al leer una novela, un cuento, un poema etcétera, y para el observador crear una historia al mirar un cuadro de cualquier pintor y de cualquier corriente artística. Y en algunos casos no sólo de la pintura misma, sino también de la historia del autor y cómo fue creada; ya que en muchos movimientos artísticos es difícil crearle una historia a la pintura, y preferimos introducir la vida y marco histórico del autor.

Hay que distinguir, por tanto, entre el cuadro que trata un tema literario, la descripción literaria de una obra de arte, el caligrama y otros usos de la tipografía y la caligrafía, el libro ilustrado o el realizado en colaboración entre un poeta y un pintor la imitación de técnica, la alianza alrededor de movimientos o programas estéticos y los casos llamados de «talento múltiple» del escritor que pinta y el pintor que escribe. (Ibid, 2000, 18)

Sin duda, bajo el siguiente lema se plantea un problema que ha propiciado el cotejo entre las dos formas de hacer arte. A partir de allí se inicia una corriente que se obtiene de la comparación entre las distintas artes, “ut pictura poesis” se convierte en un tópico dentro del mundo clásico, es la mejor manera de penetración en la naturaleza de los fenómenos artísticos. La distinción entre estas dos artes se basa en su valor: la pintura implica un trabajo material y sensitivo; la poesía implica un trabajo intelectual.

Cada arte tiene una ventaja sobre las otras, esto permite que haya un acercamiento entre sí, al apropiarse cada una de un rasgo crucial del que la otra carece. La visibilidad para la pintura (ventaja que se apropia la literatura de la pintura). Y el movimiento para la poesía (viceversa la pintura a la literatura). Pero también está el intento de cada arte de sobrepasar a la otra, en medida que intentan disolver o al menos enmascarar los límites entre arte y vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo.

El arte de la literatura responde a una necesidad de desarrollar temas que para la pintura no existen. Con lo cual también la pintura responde al reto de crear modelos que a la literatura le sean imposibles de imitar. Y desarrollan una

competencia de creación y de imitación entre sí. Buscan nuevos métodos para expresar artísticamente la realidad.

Crear o encontrar los puentes que unen la pintura con la literatura para poderlos cruzar y poder ir de un lado a otro dándole legibilidad y visibilidad a la pintura y visibilidad y legibilidad a la literatura. Y en el cruce, en el ir y venir de esos puentes, encontrar el disfrute de nuevas creaciones que sólo podemos hallar con la precisión de la imaginación estética. Podemos establecer que el arte visual activa, por medio de la translación, varias funciones dentro del texto literario para así lograr un efecto simbólico diferente.

La supuesta descripción de las analogías entre las artes acaba convirtiéndose en normativa y por lo tanto genera más paralelismos, en forma de pinturas que reproducen temas literarios y de poemas que se refieren a un cuadro. De un comentario sobre la capacidad que tiene cada arte de limitar la realidad se pasa a una invitación a que se imiten entre sí. (Ibid, 2000, 9)

Hay que tener claros los principios estéticos fundamentales en los que se sustentan la interacción artística, que permite alianzas y dependencias mutuas. Y después se puede realizar un balance de cual es su función de complementariedad de las dos artes. Separando todas las ideas y yendo más allá de todo intento de dominio de un arte hacia el otro.

Hay que mencionar que hablar en la actualidad de la analogía entre pintura y literatura es una controversia, ya que para algunos críticos resulta confuso y hasta exagerado, y proponen que aunque pueda haber semejanzas jamás se borrarán las diferencias.

Cada una de las artes representa de un modo distinto su realidad, por tanto la afirmación de las diferencias es fácil de justificar. Por ejemplo. W. J. T. Wittchell comenta: existe la percepción de que comparar la poesía con la pintura es hacer una metáfora, mientras que diferenciar la poesía de la pintura es afirmar una verdad literal. Wellek establece distinciones claras, como evitar la crítica emotiva, que se basa en la reacción que la obra provoca, y la que se guía por las intenciones expresadas por el creador. Considera que la comparación debe basarse en el análisis de las obras mismas y de sus relaciones estructurales, y propone que el



estudio de las artes sea tarea de una semiología que describa sus relaciones en términos de signos, normas y valores.

Es evidente que el método más directo para establecer un paralelo entre las artes se basa en el análisis de las obras de arte propiamente dichas y, por tanto, de sus relaciones estructurales. Nunca habrá una verdadera historia del arte y menos todavía una historia comparada de las artes si no nos concentramos en el análisis de las obras mismas y relegamos a un plano secundario los estudios sobre la psicología del lector y del espectador o del autor y del artista, como asimismo los estudios sobre el fondo cultural y social, por muy luminoso que puedan ser desde su punto de vista. (Wellek, 2000, 155)

Así, y para terminar de contestar cómo se pueden encontrar similitudes o alguna analogía entre la pintura y la literatura, se pone a prueba la noción moderna de la forma expresiva o de la funcionalidad del arte, como en épocas anteriores se usó tanto para la comparación interartística como la descalificación para ejemplificar la escisión forma-contenido o el contraste entre la creatividad humana y la divina. Y la comparación interartística aclara indiscutiblemente las normas estéticas de un período o de los sucesivos. Se debe describir la estética contemporánea al período, y esta es la visión a la cual se debe recurrir constantemente para encontrar la historia de la analogía que caracteriza la conexión entre la pintura y la literatura.

La conexión se formula por la división forma-contenido idea general del efecto visual que ambas comparten. Y se basa en el argumento “ut pictura poesis”. Y la escisión entre la forma y el contenido es la fuente principal de argumentación en la discusión de “ut pictura poesis”: el poder inexplicable y simbólico del funcionamiento de las imágenes. Retomando la definición del argumento de “ut pictura poesis”, en el siguiente punto se describirá el argumento anterior y su historia.

### 3.2 LOS ORÍGENES DE LA ANALOGÍA ENTRE LA LITERATURA Y LA PINTURA: “UT PICTURA POESIS”

La poesía, como la pintura, habrá una que te cautivará  
más si te mantienes cerca, otra si te apartas lejos;  
ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme  
la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz.

Para hablar de las analogías entre la pintura y la literatura será bueno remontarse a los griegos al siglo V y VI a.C, cuando Simónides de Ceos escribe: “poema loquens pictura, pictura tacitum poema (la pintura como la poesía silenciosa y la poesía como una pintura que habla)”. Esta idea es fundamental porque es el germen de la concepción global del arte.

Plutarco, en el *De gloria Athenesium*, se da cuenta del carácter mimético de la idea de Simónides y comenta la importancia que tienen las dos prácticas: “Si uno con figuras y colores y otros con palabras y frases representan lo mismo, difieren en las formas de imitación pero un único fin subyace en ellos”. Esta idea, en sí misma, ha sido poco estudiada y analizada. “El deseo de una pintura hablante en el deseo de destruir la barrera entre el arte, que es limitado en su modo de significación, y los seres humanos, cuyo lenguaje y presencia física combinan una semiosis que apela a todos los sentidos. Una pintura hablante sería casi una persona (...) convocaría la «realidad» entera del que la hace y a la vez lo «significaría», o significaría la realidad en general (...) El poema mudo parece un objeto malogrado; la pintura es poesía menos la voz. La asimetría tras la retórica de Simónides sugiere que el poema tiene sus propiedades simbólicas y además la palpabilidad de un medio visible: se convierte en el lenguaje que emana de un cuerpo<sup>9</sup>. (Monegal, 2000, 31-32)

Platón, en *La República*, libro X, 605, considera que se debe valorar cada arte de manera unitaria y como una expresión diferente

---

<sup>9</sup> Simónides aclara la comparación interartística entre la pintura y la literatura: la poesía necesita ser complementada con la presencia física para ser totalmente estética, mientras que la pintura tiene presencia y es también poética sin utilizar el lenguaje, asimismo las dos son estéticas.

de un movimiento espiritual único. La analogía, tal como la practicaban los presocráticos, tiene que ver tanto con la literatura como con la filosofía. Platón escribe basándose en la forma de diálogo para definir y describir el mito.

Aristóteles, en su *Poética*, su primer tratado teórico, desarrolla la idea de la mimesis, esto es un representar, fingir o figurarse, metafóricamente hablando, una pintura hablante, donde es difícil de identificar en cual de las modalidades artísticas piensa, al elaborar sus consideraciones artísticas, empieza refiriéndose a la imitación verbal y termina refiriéndose al retrato pictórico y escultórico y al tipo de reconocimiento que ejemplifican. Para Aristóteles la pintura sólo interviene como tema de comparación, para demostrar que el elemento esencial de la tragedia es el mito y no los personajes. O sea la comparación es una ilustración de una cuestión de poética y no una prescripción destinada al pintor.

En el *Ars poetica* (o *Epístolas a los Pisones*) que Horacio escribió quinientos años después de la poética de Aristóteles, hallamos una frase que dice: “ut pictura poesis”. Aunque en su contexto es muy limitado, se convirtió en una formulación muy influyente en la historia de la comparación interartística, y principio fundamental de la teoría del arte para el humanismo renacentista.

Lo importante en la comparación que hace Horacio de la pintura con la literatura es que tanto la pintura como la poesía tienen una realidad existente y ambas son limitadas en su adecuación mimética a esa realidad. Pero esta aproximación en su contenido, poesía representa la realidad existente, de la misma manera que lo hace la pintura, este concepto pone a las dos artes en un mismo nivel. El mayor auge de la “ut pictura poesis” dio lugar en el Renacimiento y continúa hasta la mitad del siglo XVIII periodo en el cual algunos teóricos utilizan el término de “Artes hermanas” para referirse a la literatura y a la pintura, y las dos artes podían influir una a la otra.

La poética de Horacio advierte dos afirmaciones muy importantes que hay que tomar en cuenta para el análisis interartístico. La primera, las artes son similares entre sí, poseen elementos que pueden ser determinantes en el análisis y tienen otros que sólo darán placer siempre y cuando se miren a distancia.

Asimismo si colocamos a la pintura y a la literatura bajo el lente del mundo extra-artístico, ambas tienen limitaciones. Y la segunda, Horacio advierte a los pintores y poetas que no abusen de la paciencia del espectador, tratando de representar lo imposible. No deberían usar figuras retóricas o composiciones pictóricas que proponen la existencia de seres irreales.

Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podrías, permitida su contemplación, contener la risa, amigos? Creedme, Pisones, que a este cuadro será muy semejante un libro cuyas imágenes se representan vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única.<sup>10</sup> (Horacio, *Epístola a los Pisones*, 1- 9)

Pero hay otros autores que hablan acerca de las comparaciones del poeta con el pintor o la poesía con la literatura, uno es Cicerón, *Tusculanae disputationes*, lib. V, 39, 144; Longino aborda más ampliamente el problema en su tratado llamado *Acerca de lo sublime*, escrito aproximadamente en el siglo I a.C: “A conseguir la magnitud, la grandeza y la potencia del estilo contribuyen también (...) las fantasías, o sea, las imágenes. Por lo menos yo las denomino así; otros en cambio, hablan de las creaciones de la imaginación. Habitualmente se llama fantasía a cada imaginación capaz de expresarse con palabras; hoy se utiliza este término en los casos en los que lo que dices en un momento de inspiración y con intensa emoción se presenta ante tus ojos y los de quienes te escuchan”. (Monegal, 2000, 53)

No sólo se hablaba de las analogías que hay y que podría haber entre la pintura y la literatura, sino también se mencionan las diferencias entre estas dos artes y del porque no podría haber

---

<sup>10</sup> La “ut pictura poesis” se refiere a la posible calidad de un texto literario y no se dirige al pintor. No obstante, hay toda una tradición humanista que invierte los términos de la comparación para conferir a la actividad manual del pintor el mismo reconocimiento que a la del escritor, que desde sus orígenes es considerada más noble. La teoría humanista relacionada con la pintura se basa en esta inversión: el humanismo explota el tema de la mitología que está cargado de alegorías y los impone al pintor, éste toma de referente las ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* de Ovidio para su inspiración. Por esa razón una gran parte de la producción pictórica desde los comienzos del renacimiento hasta finales de la época clásica, están basados en la obra de Ovidio. Esta obra expresa una mezcla de erotismo y de lo maravilloso, con un toque de melancolía y de muerte. La pintura toma una posición predominante a veces sobre el argumento literario, y se convierte en un gesto autónomo, da un giro, se convierte en un comentario acerca de la naturaleza de la literatura.

ninguna posibilidad de comparación, destacando más una de las artes y opacando a la otra.

Dión de Prusia señalaba muy preciso en su *Discurso olímpico XII* del año 105 la obra poética se desarrolla en el tiempo, mientras que la imagen perdura; el poema tiene la capacidad de desarrollar la imaginación, de provocar estímulos y evocar todo lo que generamos en nuestras mentes. Mientras que una imagen sólo representa un algo humano, el poema puede representar lo inimaginable y la pintura sólo lo logra mediante símbolos.

En lo relativo a “ut pictura poesis”, en la Edad Media se le dio más prioridad e importancia a la poesía que a la pintura. Los críticos testificaban que la reflexión a un texto es más compleja que la que se hace a un cuadro, hay más valor en lo escrito que en las artes plásticas, a una pintura basta con contemplarla, en la poesía no sólo se contempla la estética de las letras sino también hay que entender un significado.

En sus escritos *In Ioannis Evangelium*, tract. XXIV, cap 2, San Agustín menciona que la poesía tiene la ventaja de abarcar también las cuestiones espirituales, aporta más significado moral, religioso y da satisfacciones más duraderas.

Pero no siempre se favoreció a la poesía Leonardo de Vinci en su *Tratado de pintura* hace una comparación entre la pintura y la literatura transforma irónicamente el tratado de Simónides: “Si llamaras a la pintura poesía muda entonces el pintor podría llamar a la poesía pintura ciega”, y concluía que la única función de la poesía era “inventar palabras de las personas que conversan entre sí; es lo único que representa él (poeta) al sentido del oído, como una cosa natural, porque la voz humana, por su naturaleza, crea palabras. En cualquier condición el pintor le supera”. Se crea una batalla, en la cual nunca se llega a definir cual de las dos artes es más importante, hay que considerar que las dos tienen sus propios principios y técnicas y las dos en sí mismas son importantes en la historia de la humanidad.

Lessing consideraba que el término “cuadro poético” es confuso como también lo describía Longino, sólo habla de fantasías, “nos a cerca de un grado de ilusión para el cual el cuadro material está especialmente capacitado; así pues, se queda a tras

en lo que a intensidad óptica se refiere. Esta discrepancia derivada de la diferencia entre los signos naturales de la pintura y los arbitrarios de la poesía, ya que estaba convencido de que en todas las artes los signos naturales son superiores que los arbitrarios". (Ibid, 2000, 60)

Lessing explica en su *Laocoonte 1766* que el elemento de la poesía es el tiempo: la evocación de la poesía es relatar acontecimientos sucesivos. Sin duda, los poetas elaboran descripciones, pero éstas están vinculadas con una acción, con un argumento que las ubica en la duración. En cambio, el elemento de la pintura es el espacio: la representación de los objetos fuera de la duración. Un pintor puede representar sin duda acciones simultáneas o incluso sucesivas, pero, como el poeta en la descripción, se aleja entonces de la vocación primera de su arte. Asimismo, en tanto que el poeta puede evocar la fealdad en la medida en que esta vocación ocupa un lugar entre otras a lo largo del poema, el pintor no podría hacer lo mismo pues la contemplación prolongada de la fealdad sólo suscitaría el disgusto". (Brunel, 1994, 229)

Edmundo Burk, en su *Investigación filosófica sobre el origen de nuestra idea sobre lo sublime y lo bello* (1757), cuestionó la forma imaginativa de la poesía: las palabras por regla general no despiertan la imaginación, se producen gracias al esfuerzo particular del receptor. La poesía emociona porque comparte el sentimiento más que por causar imágenes claras. La poesía no es un arte de imitación, porque la imitación sólo se encuentra donde se describen las costumbres; las pasiones que las personas saben expresar con palabras y la visualización de la poesía no se encuentra en el plano semántico del texto, sino en el plano sensorial. La poesía evoca y provoca particulares representaciones sensoriales acústicas y visuales.

En las acústicas aparecen en la poesía de diferentes formas y con distintas funciones como creaciones asemánticas que son las formas impuestas de ordenar eufónicamente un texto significativo (construcciones lingüísticas), imitar algún sonido del mundo exterior (onomatopeyas) o las metáforas acústicas llamadas también

simbolismos sonoros; o sea que evoca fenómenos sensoriales o emotivos con medios sonoros (sinestesia).

La representación sensorial visual se manifiesta en algunas obras donde la forma gráfica es el elemento integral de su contenido semántico y de su efecto estético, por ejemplo la poesía china. O la *technopaignia* o *carmina fugurata*, sus formas se basan en la apariencia de la obra, los versos son de diferentes longitudes o con segmentos de texto limitado, adecuándolos de tal manera que recuerde la forma o la apariencia del objeto del que está hablando el texto. Este fenómeno de la poesía, como entendimiento del texto literario como incentivo de representaciones sensoriales referentes a la realidad fuera del texto, es el que aplica de un modo más literal el principio de la “ut pictura poesis”.

Ahora el principio de la “ut pictura poesis” se convierte en la pregunta que formula ¿la obra literaria está compuesta por signos icónicos? “«lo icónico» se atribuye a los signos o a sus configuraciones, en los cuales entre significantes y el objeto designado aparece una relación de semejanza. La semejanza puede tener un grado de nitidez diferente. Si consideramos, como escribe Sanders Peirce, la semejanza entre las calidades sencillas de los significantes y el objeto designado hablamos de “cadros”; si la semejanza tiene lugar sólo en la relaciones hablamos de “diagramas”. En la terminología de Max Bense a los cuadros les corresponden iconos topológicos y a los diagramas iconos estructurales”. (Monegal, 2000, 79)

Pero las relaciones entre la pintura y la literatura son complejas y se vuelve difícil establecer una línea definitiva de influencia, y también existía la tendencia de supeditar la pintura a los temas literarios denotando un entendimiento más naturalista de la mimesis pictórica que era la esquematización del lema.

En los periodos Barroco y Neoclásico el concepto de Horacio se calificó formalmente como el argumento de la “ut pictura poesis”. De acuerdo con este argumento, la función del arte es evocar imágenes, y tanto la pintura como la literatura pueden hacerlo en la medida en que lo deseen.

El “ut pictura poesis” se erige como un dogma y define una conceptualización de la mimesis y del pensamiento como imagen.

Al reseñar la realidad, el escritor no hace más que imitar al pintor, imita como pinta, imita como imita la naturaleza. El rasgo más común entre la pintura y la literatura es que evocan imágenes visuales, la literatura es una pintura hablante, y las imágenes pictóricas se ofrecen abiertamente para ser vistas, a partir de lo cual la literatura debería ser apreciada como un arte imagístico.

Las imágenes crean dos tipos de vínculos entre las artes. El primero es la conexión interartística generada por la escisión forma-contenido es la idea más usual del efecto visual, que pintura y literatura comparten. Basándonos en este argumento, la función del arte es evocar imágenes, y ambas hacen su trabajo. Dan énfasis a lo visual para contribuir a la pretensión en la obra literaria, y así, ayudándola a acercarse al ser de las cosas. La descripción pictórica le da continuidad (écfrasis) “ut pictura poesis” define una conceptualización de la mimesis y del pensamiento en imagen.

El segundo vínculo que crean las imágenes y las artes es el iconográfico que define Erwin Panofsky. Y en el siguiente apartado se definirá.



### 3.3. UN POCO DE ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

En este capítulo se dará una pequeña explicación de la iconología e iconografía, pues aunque el estudio no se basará en estas disciplinas, serán necesarias para el análisis de algunos elementos que se presentan en la obra de García Ponce.

El segundo vínculo es el iconográfico, utilizado en la crítica del arte, basado en la obra de Erwin Panofsky. El arte iconográfico implica las transferencias de símbolos e historias de un arte a otro. En las obras iconográficas el significado de la pintura depende del conocimiento de un texto literario, bíblico o mítico donde se basen los detalles y matices de la pintura; o viceversa, los detalles de una representación poética pudieron haber sido tomados de una tradición pictórica. Ambas posibilidades son características del arte renacentista. La combinación entre símbolo del detalle visual y el concepto de abstracto es lo que facilita lo interartístico.

La pintura puede proporcionar un concepto específico y paradigmático mientras la poesía establece la relación entre un concepto y su manifestación sensible. De esta forma el arte simbólico y alegórico ayuda a crear la convergencia y la cooperación entre la pintura y la literatura.

Iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. La diferencia entre asunto o significación por un lado y forma por el otro<sup>11</sup>. (Panofskiy, 1955, 45)

Si partimos desde un punto de vista etimológico para definir las variaciones entre iconografía e iconología encontraremos que son diferentes, que sus campos de estudios o de especialización son distintos; pero no los podemos desligar se complementan entre sí.

El sufijo „-grafía’ deriva del verbo griego *graphein* –„escribir’–; implica este método útil sólo para describir o algún fin estadístico. El estudio de la iconografía se basa en la descripción y la clasificación

---

<sup>11</sup> Para Panofsky la iconografía desde su significado etimológico marca sus ventajas y desventajas que tiene esta rama de la historia para la clasificación de las descripciones de imágenes y se ayudará de la iconología para complementar sus estudios correspondientes.

de las imágenes. La iconografía ayuda a definir las fechas, los lugares de procedencia, incluso corrobora la autenticidad y proporciona una interpretación previa de las obras.

La iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicitados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable. (1955, 51)

El sufijo „-logía’ deriva del griego „logos’ que significa „pensamiento o razón’. La iconología nos lleva al estudio interpretativo y comparativo de las imágenes y es fundamental en el estudio del arte.

La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica, a no ser que se trate de obras de arte donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales, y donde se efectúe una transición desde los motivos al contenido, como ocurre en Europa con la pintura de paisajes, de naturaleza muerta y de género, por no aludir al arte no figurativo. (1995, 51-52).

Basándose en el método de análisis de Panofsky p<sup>12</sup> para realizar un análisis iconográfico es necesario someter la obra a estudios de apreciación a tres mismos niveles.

El primero es la significación primaria o natural, subdividida en significación fáctica y significación expresiva: se encuentra en el momento que se aprehenden las formas puras como configuración de líneas, color, o algún tipo de material que tenga la forma de algún objeto, forma humana, de plantas o animales. Y finalmente se captan las posturas, gestos, expresiones, atmosferas, etc. Las formas puras son el universo donde se encuentran las significaciones primarias, o sea el universo de los motivos artísticos, la enumeración de éstos constituirá la descripción pre-iconográfica.

El segundo nivel es la significación secundaria o convencional: este proceso trabaja en la relación y a las combinaciones que crean los motivos artísticos. Los motivos ya

---

identificados en una relación son portadores de una significación secundaria o convencional que se llama imágenes y la combinación de estas imágenes se llama historias y alegorías. La identificación de estas imágenes, historias y alegorías son del dominio del análisis iconográfico.

El tercer nivel es la significación intrínseca y contenido: es la investigación subyacente que pone al descubierto la mentalidad básica de una nación en una determinada época, una clase social específica, creencias religiosas o filosóficas, matizadas en una personalidad y condensadas en una obra. Estos elementos se manifiestan en lo que se llama «procedimientos de composición y de la significación iconográfica».

Este análisis no siempre nos lleva a un estudio correcto de la obra, a pesar de que se someta a los tres niveles, el de la descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica, y cómo recurren estas confusiones. En el caso de la descripción pre-iconográfica, que se mantiene en los límites de los motivos, se basa en la experiencia práctica. No podemos omitirla, ya que nuestra experiencia práctica nos será suficiente para un estudio a primer nivel, pero no podemos asegurar la certera descripción de la obra si el artista olvido u no deseó incluir detalles indispensables para una correcta descripción.

Omitiendo la circunstancia de que los objetos, acontecimientos y expresiones que representen una obra de arte puedan resultar irreconocibles por torpeza o deliberada malicia del artista nos es imposible en principio lograr una descripción pre-iconográfica correcta, o identificación del asunto primario, limitándonos a aplicar sin discriminación nuestra experiencia práctica a la obra de arte. Nuestra experiencia práctica es indispensable, así como suficiente, en cuanto materia para una descripción pre-iconográfica, pero no nos garantiza su corrección. (1955, 52)

En el segundo caso el análisis iconográfico, éste se ocupa de las imágenes, historias y alegorías va más allá de la experiencia práctica. Marca un análisis concienzudo de los temas o conceptos específicos, basándose en fuentes literarias.

La familiaridad con los temas y los conceptos específicos, transmitidos por las fuentes literarias, es indispensable y suficiente para un análisis iconográfico, no por ello nos garantiza su corrección. Nos es tan imposible

emitir un análisis iconográfico correcto aplicado sin discriminación nuestros conocimientos literarios a los motivos como nos es el formular una descripción pre-iconográfica correcta aplicando sin discriminación nuestra experiencia práctica de las formas. (1955, 55)

En el tercer caso de la interpretación iconológica, este nivel va más allá del simple conocimiento de los conceptos específicos que nos proporcionan los textos literarios. Se intenta captar no sólo los principios básicos de las ideas de los motivos, también hace la representación y la interpretación de las imágenes, historias y alegorías, y dan significación propia a las ordenaciones y a los procedimientos técnicos.

...nuestra experiencia práctica debía ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos se expresaron a través de las formas (historia del estilo); y de la misma manera que nuestros conocimientos sobre las fuentes literarias deben ser corregidos por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas condiciones históricas, los temas y conceptos específicos se expresaron a través de objetos y acontecimientos (historia de los tipos); así también, o acaso con mayor razón, nuestra intuición sintética debe ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas circunstancias históricas, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos. (1955, 57)

Para el análisis se debe confrontar el significado intrínseco de la obra y el significado intrínseco de otros documentos culturales, históricamente vinculados a la obra; y respalden las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la época, país u objeto de estudio. Las interpretaciones que se logran establecer mediante nuestro bagaje subjetivo se deberán corroborar y corregir con la investigación acerca de los procesos históricos en cuya suma se llama tradición.

#### 4. LA ÉCFRISIS RECURSO MEDIADOR: IMÁGENES Y PALABRAS

Una imagen: un tiempo que fue, que ya no le pertenece a nadie y sin embargo, ha encontrado su lugar, tiene un espacio, y está en esa imagen, vivo e inmóvil. En ese espacio, la luz de la risa y el resplandor de la luz. Porque era suya la juventud estaba en el mundo.

JUAN GARCÍA PONCE

“La existencia duradera y grave de un breve instante tomado de un tiempo fugaz”

„Écfrasis’ significa, comenzando por su etimología, „ek’-„fuera de’, y „phasis’-„decir, declarar, pronunciar’; por tanto, „écfrasis’ se puede definir como las descripciones plenas y vívidas; era una herramienta de la retórica griega subordinada a la narración, en la que lo simbólico es la clave de su inserción al texto, se utilizó a partir del siglo V a.C. Además es un ejercicio retórico importante para la teoría literaria actual.

La écfrasis, bajo el sentido de la teoría literaria, designa un caso particular de descripción o de relato que da origen a un género menor, y su procedimiento le concierne a la mimesis. El texto ecfrástico representa con palabras una representación plástica. La mimesis es doble, pero también es ilusoria, ya que el objeto es imaginario o su descripción hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario.

La écfrasis tiene la capacidad de remover y activar la memoria del lector para atraer a su mente la imagen de la pintura real con todos sus detalles. Pero ¿qué es la memoria y cómo funciona en este proceso? La memoria completa lo que la unidad perceptible presenta como limitado asociándolo a imágenes previas en la experiencia, y así, la imitación representa lo que se ve y la imaginación lo que no se ve.

La memoria se estudia a partir de varios tipos. Primero como la persistencia de una impresión sensorial, como un proceso fisiológico que hace que la impresión de la luz y el sonido persistan por un momento después de terminar el estímulo real. Segundo

como una modalidad de verbalización del estímulo que preserva hasta que se forma una huella es la memoria de eco o inmediata.

Captar y percibir el mundo visible en imágenes en la memoria requiere un proceso en el tiempo, lento y complejo, las imágenes estáticas no podrían despertar en nosotros los recuerdos y las anticipaciones del movimiento. El cuadro está en movimiento, la imaginación del espectador parte de lo que la pintura le da: una impresión de acción, y eso mismo es lo que el escritor traslada en palabras.

Pero ¿qué es lo que las palabras pueden representar que la pintura no pueda y qué puede la pintura expresar de las palabras que éstas no puedan?

La palabra ‚imagen‘ es una constante dentro de la crítica, desde Platón, pasando por Jacopo Mazzoni en el Renacimiento y hasta los modernos, pero cuál es su significado y qué es lo que quiere evocar realmente: una imagen creada es una representación de un objeto, que tienen rasgos interpretables, esto nos lleva a la reflexión de la relación imagen-lengua. Roland Barthes (1964, página 40) aclara que, en la etimología antigua de la palabra ‚imagen‘ se encuentra el término de *imitari*, el cual implica el fenómeno de la representación analógica de la copia. La imagen visual es una representación, conserva una semejanza con el objeto representado y se distingue de otros objetos *significantes* por su particularidad analógica por su alto grado de iconicidad<sup>13</sup>.

‚Imagen‘ es un término que al ser aplicado a la vez literal y metafóricamente a las imágenes (pictures) mentales y a las palabras trae consigo y esconde las confusiones teóricas que enmascara. (Monegal, 2000, 140)

Cuando un texto evoca lo mágico de las imágenes, mantiene activa y viva una “relación infinita” que abre el diálogo entre las dos artes y la interdependencia mutua. La fusión irreductible entre imagen visual y texto literario forma un nuevo objeto híbrido, que es

---

<sup>13</sup> La iconicidad de la imagen es la dimensión opuesta a la atracción, es, por tanto, la cantidad de realismo que la imagen reviste en comparación con el objeto real. En este sentido podemos hablar de una escala de iconicidad que abarca desde una esquematización o diagrama hasta el objeto tal cual es poseedor de una total iconicidad. Los pintores tienen una gran voluntad de interpretación del mundo visual y han ayudado al surgimiento de las variaciones sobre el figurativo de la imagen.

el iconotexto, en donde cada término conserva, bajo una tensión fructífera, su diferencia, abriendo en el texto lo visible en lo tangible.

¿Qué es el iconotexto? Introducir una imagen a un texto, crear una fusión multiforme en la que dos objetos son irreducibles en su relación. Esta mezcla forma un nuevo objeto que es la inserción de la imagen artística dentro de una obra literaria. Lo iconotextual es el efecto de lectura que resulta de la transposición visual, una transposición de un lenguaje a otro con fines diversos, donde imagen y palabra se complementan en un entero y no se pueden disolver. Se basa en la coherencia semántica que presupone la posibilidad de traducción de los signos lingüísticos y de los signos pictóricos y lograr una lectura constructiva de lo visual y lo lingüístico en un objeto.

Para Peter Wagner (1996, 16) el iconotexto existe “cuando las estructuras de un medio están literalmente o metafóricamente incorporadas una en otra”. Otros autores, como Michael Nerlich y Alain Montadon (1990) restringen el concepto de iconotexto al ámbito académico y montajes artísticos desarrollados desde el inicio de las vanguardias<sup>14</sup>.

La écfrasis es la „visualización’ que logra una intersección entre dos campos diferentes, lo verbal y lo visual. Literatura y pintura forman una fuerza de expresión dentro de una obra literaria y representación en una obra plástica. Écfrasis es un discurso dentro de otro discurso que a través de la mediación del lenguaje realiza o construye nuevas imágenes.

Hay que diferenciar cuando la poesía es moldeada por lo pictórico y cuando lo verbal constituye todos sus elementos, o los momentos en que la crítica dedica a las palabras lo inmóvil, o al movimiento o a la mezcla de estas dos acciones en un encuentro „oximorónico’ de un “movimiento detenido”.

El principio ecrástico está constituido por tres formas estrictamente restringidas: “en primer lugar, el intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura. Este significado estricto claramente presupone la

---

<sup>14</sup> La definición que da Nerlich en “Qu’est ce qu’un iconotexto?” es: “iconotexte est une unité indissoluble de texte (s) et images (s) dans laquelle ni le texte ni l’image n’ont de fonction illustrative”; y Montadon, en *ed iconotexte* pág. 268, dice acerca del iconotexto: “une œuvre dans laquelle l’écriture et l’élément plastique se donnent comme une totalité insécable”.

dependencia de un arte, la poesía, de otro, pintura o escultura. Es por tanto la forma más extrema de preguntar acerca de la capacidad de las palabras de crear imágenes [picture-making] en los poemas. En segundo lugar, uso de la écfrasis si se ve, como muchos han hecho a lo largo de su historia, como *cualquier* equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera, de hecho el uso del lenguaje para que funcione como sustituto del signo natural, es decir, representar lo que podría parecer cae más allá de los poderes representacionales de las palabras como meros signos arbitrarios. En tercer lugar, si amplio lo que llamo el principio ecfástico hasta su sentido más general, puedo verlo en funcionamiento en cualquier intento de construir de una obra literaria que trata de hacer de ella, como constructo, un objeto total, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas". (Monegal, 2000, 141-142)

En la aspiración ecfástica que buscan el poeta y el lector, éstos se enfrentan a la necesidad de conciliar dos impulsos, dos sentimientos opuestos frente al lenguaje: la écfrasis nos regocija, con su ímpetu de crear una fijación espacial; pero también nos exaspera, cuando busca la liberación espacial.

Describir los dos impulsos opuestos es indispensable, ya que hablar de écfrasis es hablar de la mezcla de opuestos, o sea, utilizar los beneficios del oxímoron. "El primero es pedirle al lenguaje que, a pesar de su carácter arbitrariedad y de su temporalidad, se detenga en una forma espacial.

Pero el lenguaje retiene una conciencia de incapacidad de las palabras de reunirse en un instante (*tout à coup*) mediante un brochazo de inmediatez sensual como en un impacto „no' mediado. Su „incapacidad' es precisamente lo que debe ser destacado, porque las palabras son mediaciones: las palabras no pueden tener capacidad, son carentes, literalmente, de espacio. Así que el alborozo deriva del sueño –y de la búsqueda– de un lenguaje que pueda, a pesar de sus límites, recuperar la „inmediatez' de una visión ciega inserta en nuestro hábito de deseo perceptual.

El segundo de estos impulsos, aquel que se ve exasperado por cualquier ambición ecfástica, por el contrario acepta un lenguaje modesto, desmitificado y poco pretencioso, sin magia, un



lenguaje cuya arbitrariedad y sucesión temporal felizmente escape a la detenida visión momentánea que, buscando lo trascendente, falsearía lo pasajero del momento en su confusión anti-pictórica. Ante este impulso la noción de la écfrasis, como amenaza a la promesa temporal del lenguaje y a las aspiraciones conformadoras del crítico, solamente puede ser exasperante". (Ibid, 2000, 143)

La écfrasis, al evocar el silencio, crea la batalla del demonio por la palabra escrita, el arte de describir pinturas se muestra como una fuente de ingenio y creatividad capaz de introducir en el texto la historia y la voz de las quietas figuras del arte visual. La écfrasis se constituye en una figura matriz por la cual se alinean otras figuras, como la hipotiposis, que se define como la manera de representar un objeto de modo vivo y enérgico; pero la hipotiposis sólo sugiere una analogía pictórica y la écfrasis es un recurso poético-retórico como un género literario; ya que es fundamental en la literatura su importancia, destaca por la enorme posibilidad que su uso, permite para desplegar contenidos simbólicos sin dejar de lado su intención estética. Es un elemento que permite explorar en lo insondable y secreto.

La poesía ecfástica describe objetos utilitarios que tenían representaciones visuales simbólicas grabadas, dibujadas o pintadas en ellas, como capas, mantos, copas, armaduras, armas y piezas arquitectónicas como frisas, relieves, frescos y estatuas. La écfrasis forma parte del género epidéctico, no sólo es una tradición poética, también es un homenaje.

Representación de una representación es el modo de la écfrasis para mostrar distancia: es la auto-reflexividad de un arte que muestra otro arte en la inserción, la inclusión en el flujo de la narración de un objeto espacial, el arte del tiempo. Su objetivo es "hacer comprender a los personajes", adquiere una función hermenéutica que la une a la teoría de la "ut pictura poesis": por medio del lenguaje se extiende al contenido de una obra de arte para que se vuelva comprensible es el puente del arte verbal y el arte visual.

La écfrasis, como discurso con características semióticas, no sólo es una mediadora, sino también una manera de integrar a las artes, en igualdad de términos para aumentar y mejorar la

expresión; pero que se siga evaluando a cada arte por sus propios principios. En esa parte semiótica destaca el signo natural que es el deseo por la inmediatez de la imagen (picture) a la mediación del código, el deseo a un referente tangible „real’, que haga al signo transparente. Así la écfrasis es la realización de estos deseos y se apoya en el pictorialismo (la creencia que el signo natural está en la base de todas las artes).

La diferenciación entre la écfrasis literaria y la écfrasis crítica se basa principalmente en que la primera presupone un cuadro sea real o ficticio, o sea, se fundamenta en la idea de un cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje. Y la segunda se refiere a un cuadro existente, y solamente tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto.

La écfrasis crítica formula juicios de valor variados y basados en principios estéticos explícitos; condena o elogia, quiere formar el gusto de sus lectores. Por el contrario, la écfrasis literaria busca su admiración: al ser una variedad del encomio, se convierte de hecho en un blasón de la obra pictórica. La écfrasis crítica tiene por objeto obras de arte que se basten por sí mismas y cuyo valor puede ser independiente del contexto.

La écfrasis literaria tiene por objeto esas mismas obras pero también obras de arte reales o imaginarias insertadas en una obra literaria – por ejemplo, en una novela. Forman parte del decorado, o bien tienen una función simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes. (Ibid, 2000, 162)

La descripción de una obra de arte, como parte de un comentario artístico y estético, es la parte que le corresponde a la écfrasis crítica, es el ejercicio que los críticos de arte hacen desde el Renacimiento hasta nuestros días.

La écfrasis crítica es como un mapa visual de la obra de arte, se conduce por medio de ciertos parámetros, y de ahí proviene su importancia de realizar una selección por bloques de visibilidad, ordenarlos conforme a una jerarquía, que es lo primero que hay que ver y después como esos primeros elementos se confrontan o se conjugan con otros elementos para lograr una síntesis una expresión estética y un campo simbólico.

Guiar al lector no siempre es el mejor de los caminos, también hay que dejar que saque sus propias conclusiones de indicios metalingüísticos, mismos que aluden a los referentes de los objetos

representados, que son componentes de la representación visual. Estos indicios comprenden dos categorías. La primera se refiere a los títulos de los cuadros o nombres que designan un género o clases de temas y escenas de origen antiguo. La segunda hace referencia a las alusiones, a las técnicas o a las convenciones de las artes visuales. Por tanto, la écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye.

La eficacia de la écfrasis se encuentra en el hecho de que las artes plásticas están tomado otra forma, el cuadro real va más allá del lenguaje, el signo en el texto debe ir más lejos que las palabras mismas y que debe recurrir a un ejemplo, a una ilustración. Pero la ilustración no genera al texto deriva de él, y por ello no deja de ser literario, es un *exemplum*<sup>15</sup>.

En la obra literaria de García Ponce se encuentran estos dos tipos de écfrasis la literaria y la crítica, y en algunas ocasiones juega con las dos para complementar su narración con ilusiones pictóricas y darles credibilidad, el autor es muy prolífico en este tipo de figuras, se podría considerar como un „escritor de cuadros’.

Dibuja a sus protagonistas con mucho detalle, en la parte emocional y, sobre todo, en la parte física, en la que aumenta el vestuario que hace ver más atractivos a los personajes y los coloca en una postura como si fueran los modelos de una foto o de una obra artística.

Los dos tipos de écfrasis que realiza, generados de la obra pictórica de Balthus se ejemplifican muy claramente en pasajes de la obra titulada *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. El escritor describe a sus protagonistas acentuando rasgos físicos: “Inmaculada era una niña alta, delgada, con las piernas muy largas” (García Ponce, 1995, 7). Sus vestuarios casi siempre parecidos: “Vestida con una amplia falda escocesa a cuadros rojos y negros, una blusa de seda negra que se anudaba arriba de los codos y la hacia las mangas ligeramente abombadas se cerraba con una cintilla en el cuello y no tenía botones”. (Ibid, 1995, 171)

Estas características son constantes en los modelos de la mayoría de sus novelas y cuentos, el físico, la vestimenta y las

---

<sup>15</sup> Tipo de comparación, caso particular de la similitud.

posiciones que son muy parecidas o tomadas para su obra literaria de las modelos de Balthus.

También sucede algo similar en las posiciones que se encuadran en el ambiente y emociones: “Una niña solitaria a pesar de que hablaba con muchas de sus compañeras en el colegio y a veces se sorprendía mirando disimuladamente a Joaquina. Estudiaba en la sala de su casa, acostada boca abajo sobre el piso, balanceando la parte inferior de sus largas piernas. También hacía sus tareas o dibujaba para sí misma e iluminaba grabados antiguos de los viejos libros de la biblioteca, en una personal postura, de rodillas y con el tronco hacia delante, los codos apoyados en el piso y los antebrazos dirigidos hacia el cuaderno donde escribía o dibujaba o hacia el libro cuyos grabados iluminaba. Dibujar o iluminar eran sus verdaderas tareas y nunca logro sacar buenas calificaciones”<sup>16</sup>. (Ibid, 1995, 34)

El texto literario se comporta como si tuviera necesidad de un ejemplo que lo haga trascender, y la pintura es una cláusula de la secuencia verbal, entonces, la écfrasis literaria es una lectura que descifra a su espectador.

En este ejemplo encontramos elementos de los dos tipos de écfrasis, la literaria y la crítica: son obras literarias que insertaron dentro de una novela, crean una función simbólica, las posiciones que se describen con detalle tienen una función simbólica, esta es una manifestación de la écfrasis literaria; pero también hay rasgos de una écfrasis crítica, ya que crea un mapa visual de la obra artística, selecciona por bloques de visibilidad y ordena en una jerarquía cuáles son los elementos que primero hay que ver, y después cómo esos elementos principales se conjugan con otros para crear una expresión estética y un campo simbólico.

Otro ejemplo de combinación entre écfrasis literaria y écfrasis crítica lo encontramos en otro pasaje de la novela, cuando Inmaculada, la protagonista, observa un libro sobre el pintor Balthus. Si bien el escritor nunca menciona el nombre del artista gráfico, nos conduce al libro y a su obra pictórica por medio de

---

<sup>16</sup> En esta escena describe con gran precisión el cuadro *El salón II*, la descripción de la posición de Inmaculada al dibujar y al hacer su tarea son casi iguales. Pero al final la aproximará más al cuadro *Katia leyendo*.

detalles significativos de ciertos cuadros que en la historia del arte son poco conocidos: “...sobre la otomana vio un gran libro. En la portada tenía el retrato de una muchacha, casi una niña, descalza, con una falda roja muy corta como las que usaba Inmaculada [...] tenía una breve blusa no tan oscura como la que Inmaculada llevaba en ese momento [...] Con delgados tirantes y un amplio escote, dejaba ver los hombros y los brazos de la muchacha. Ella estaba leyendo, tomando con sus largas manos, iguales a las de Inmaculada. Su cara parecía bella e inquietante. Inmaculada se recordó dibujando en la sala de su antigua casa. Tal vez había sido como esa muchacha”<sup>17</sup>. (Ibid, 1995, 172)

La écfrasis, por sí misma, es muy directa y hace alusión a elementos de la écfrasis literaria, como el de motivar los actos y las emociones de los personajes, basa su idea en un cuadro (que si no se conoce podría parecer ficticio), en una imagen del artista, en una acción precisa. Y parte de la écfrasis crítica porque en realidad se basa en un cuadro existente y refiere un análisis formal de la obra comparándolo con la protagonista de la novela.

En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor –o más bien del texto escrito sobre el texto visual–. No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor. En definitiva la écfrasis quiere representar el cuadro, y en efecto su nombre responde a ésta y no a otra intención. Pero como la interpretación precede a la representación, quien se inscribe en el objeto pictórico no es el pintor, sino otro sujeto. Si la écfrasis es el enunciado para el historiador y para el crítico de arte, para el escritor es una enunciación”<sup>18</sup>. (Monegal, 2000, 174)

La descripción pictórica es lo que le da continuidad a la “ut pictura poesis”, que define una conceptualización de la mimesis y del pensamiento en imagen. Lo pictórico, o bien lo icónico,

---

<sup>17</sup> *Katía leyendo* es como Inmaculada viendo láminas del pintor; pintor y escritor toman los modelos de niñas en plena eclosión de la pubertad, niñas con senos incipientes, mas ya elásticos y abultados, que reflejan una plena vulnerabilidad.

<sup>18</sup> El escritor hace un despliegue narrativo de un cuadro pictórico, esta técnica aparece en el siglo XVIII como consecuencia natural de la relación con la doctrina de la “ut pictura poesis” que considera a la pintura en un arte espacial y a la literatura en un arte temporal.

El escritor hace una enunciación de los rasgos estilísticos, diseño y composición de cuadros importantes. Esa enunciación que va a servir de pretexto para la construcción de metáforas que conducen a la reflexión de problemas existenciales.

corresponden a un concepto de imagen, o cualquier otra forma de expresión, como dibujo, grabado y fotografía, recursos que son empleados en textos narrativos con propósitos diversos. La “ut pictura poesis” es una parte fundamental para demostrar la poeticidad, ésta se sustenta en principios universales de la realidad, y se puede constatar en el comportamiento antropológico, simbólico y pulsional de la imaginación, y es la base de la confluencia de movimientos y tendencias que crean los conceptos sensibles e intelectuales que derivan de lo literario.

La evolución y el uso de la écfrasis hacen que supere sus limitantes retóricas. Se valora y se reafirma como recurso literario, se sustenta en las reflexiones y aportaciones sobre las escrituras artísticas. La descripción pictórica consigue una mejor visibilidad de la obra de arte, la mirada nos da la esencia y la descripción nos hace ver lo que realmente hay dentro de la imagen. El análisis sólo es posible cuando es dado con palabras, como lo expone Oleg Grabar (1972, 565), existe una paradoja a la hora de definir “los modos” de la representación visuales y literarios: “It is as though the abstract possibilities of language lead in literature to concretely definable subjects and images, while the concrete elements perceived visually lead to a definition of the arts in abstract modal terms”.

Para dar comienzo a la descripción de una pintura narrativa hay que tomar en cuenta un momento, después para comprender el sentido es necesario activar dentro de la descripción la historia completa o la trama narrativa. El cuadro no se haría inteligible si la écfrasis solamente transcribiera los cuerpos en el espacio como lo afirma Lessing. La manera de descripción está relacionada con el concepto de iconografía de Panofsky en donde para desarrollar lo artístico de la obra pasa de un nivel descriptivo al nivel narrativo para realizar la interpretación iconográfica. Este proceso es la mezcla de dos modalidades (descriptiva y narrativa) que permite dar cuenta de la obra de arte describiendo lo narrado.

Para ejemplificar esta parte de la écfrasis se usarán más partes de la novela *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. García Ponce da un antes un después a las écfrasis que va realizando, y al final las remata dando a conocer el origen de cada

una, revela al lector su fuente, eso sí, sin ser tan directo como para dar a conocer el nombre del pintor. Aunque real o ficticio, el cuadro sigue siendo un écfrasis.

En algunos momentos de la historia, el autor da indicios de la presencia de la écfrasis que va a venir muy pronto, como cuando Inmaculada llega al lugar donde va a solicitar trabajo, llama a la puerta y “poco después, una mirilla se abrió en la puerta y pudo verse la cuadrada cabeza de un hombre con un gorro blanco [...] El aspecto del hombre le desagradaba. En cambio, el rumbo, la calle, le gustaba mucho”. (García Ponce, 1995, 158)

El autor ya hace guiños del gusto de la obra pictórica de Balthus, da a conocer que aquel hombre de cara cuadrada con gorro blanco que aparece en la novela como un enfermo mental y representante de toda la clínica, y forma parte de la escena plasmada por Balthus llamada *La rue*<sup>19</sup>, describe la novela el rumbo nuevo que va a tomar la protagonista y además el rumbo y la calle le gustaban mucho. No sólo la escena llena de enigmas está plasmada en la pintura, sino también estará presente en el nuevo camino de la protagonista, ella entrará en ese lugar que tiene una atmósfera de perversión, porque además de que para ella es atractiva, también es una repulsión que no será capaz de olvidar.

Sentada en la otomana, Inmaculada descubre la obra pictórica de Balthus y se siente parte de esas escenas misteriosas y comienza por esa pintura donde aparece y podía colocar “al hombre con la cabeza cuadrada cuya figura había entrevisto y que le había indicado de mala manera el verdadero número de la casa del doctor Ballester. En esa lámina, el hombre estaba vertido de blanco y cargando una viga que impedía verle la cara. Por lo demás, en el cuadro nada era natural. Un mundo de locos, inmaculada miró con atención la lámina. En ese fragmento de calle podía pasar cualquier cosa. Ninguno de los personajes era normal, ni tampoco sus actitudes. No como un mundo de locos, como un sueño. Enseguida, Inmaculada unió las dos cosas: un sueño en el que se sueña un mundo de locos”. (Ibid, 1995, 174)

---

<sup>19</sup> La escena representa una violación presidida por lo absurdo, es un diabólico paisaje que tal vez es un sueño donde se sueña un mundo de locos, o como funciona un sueño como un calache donde aparecen diferentes escenas sin coherencia.

En esta écfrasis crítica el autor crea un juicio acerca de la obra y realiza un análisis de la obra para crear un gusto a los lectores. Inmaculada es como la guía de la galería que puede mimetizarse, primero observa y luego participa, con las obras por ejemplo cuando observa por la ventana: “Inmaculada decidió que lo más indicado era mirar a su alrededor y luego por la ventana”. (Ibid, 1995, 163)

Ella observa primero el espacio de la biblioteca donde se encuentra el libro de Balthus en el que se identificó con las modelos de las obras y “luego caminó hasta el ventanal y se paró frente a él. En efecto, el jardín era muy grande. Ella recorría un trecho muy largo junto a la barda de ladrillos rojos dividida por la puerta que abriese el hombre de la cabeza cuadrada. Se podría ver durante mucho tiempo ese jardín. Tenía que ser muy antiguo. Fresnos, jacarandas, pinos muy rectos y altos siempre cubiertos por hiedras, y hasta un liquiámbar. Había mucho que no veía ese árbol, altos, con las hojas que ella podía diferenciar perfectamente”<sup>20</sup>. (Ibid, 1995, 172-173)

La écfrasis es directa, pero como siempre coloca los elementos estilísticos característicos de la obra literaria de García Ponce, su ejercicio es muy cercano a lo que se denomina crítica de arte, su écfrasis crítica parte de una descripción de la obra desde un comentario artístico y estético, pero no es una descripción, porque la complementa a la écfrasis describiendo todo los elementos que la pintura omitió, Inmaculada narra lo que la modelo no puede decir.

Otra de las obras que Inmaculada ve es la de “un enorme señor en bata con una mano sobre el pecho y un rostro impávido y cruel, cuyos ojos muy claros miraban fijamente. Detrás estaba una muchacha con la blusa bajada permitiendo ver sus pechos, con la negra falda enseñando gran parte de los muslos, descalza, con una mano entre las piernas, sentada en una silla, con los ojos cerrados y algo terriblemente cansado en el rostro. En otro sentido, ése también era un cuadro prohibido, representaba no un mundo de

---

<sup>20</sup> El cuadro al que se refiere se titula *La muchacha en la ventana*. Otra escena que pareciera excluir al observador del sueño que se vive, pero que al final es partícipe de ese sueño. La escena melancólica confunde al espectador sobre si la modelo ahora salir o está a gusto disfrutando el paisaje y disfruta ser miembro del paisaje. Como lo hace Inmaculada, disfruta el cuadro y disfruta su estancia en ese lugar parecido y que compara al cuadro titulado *La rue*.



locos, sino una crueldad que excitaba a Inmaculada. No se parecía en nada a la muchacha, pero le hubiera gustado ser ella y saber qué había pasado antes<sup>21</sup>. (Ibid, 1995, 174)

La écfrasis crítica es muy útil para los estudios de arte, ya que se puede convertir en una pieza poética con principios propios, y formar parte de la crítica de arte que revela e interpreta mecanismos de las obras de arte. El autor va a entretener las dos escenas plasmadas por el pintor en un solo relato, dándoles una finalidad concreta. Estos ejemplos son muy claros para entender y comprender la función de la écfrasis dentro de su marco teórico. Es indispensable ejemplificar los procesos de la écfrasis para aclarar el término, y qué mejor que utilizar a García Ponce, ya que su obra está impregnada de ilusiones pictóricas, tanto reales como ficticias.

El proceso de la écfrasis crítica se desarrolla mediante la selección de los elementos del cuadro que permite cualquier transformación de la descripción pictórica. En la translación subjetiva, la pintura sufre múltiples metamorfosis, mutilaciones que el escritor considere necesarias para que esa obra de arte visual cumpla su función dentro del texto. Y el lector podrá corroborar los cambios, las alteraciones, las distorsiones que hay entre la obra pictórica y la interpretación con fines pragmáticos.

Las funciones que tienen las obras plásticas dentro de una novela pueden ser de varios tipos, como formar parte de la decoración, portar un rol simbólico, ser piedra de toque para reflejar los actos y las emociones de los personajes, formar parte de la caracterización de un personaje, ayudar a ubicar la época, ayudar a tomar conciencia de los detalles, crear una atmosfera emocional, social o intelectual. Las obras plásticas en la novela son mecanismos que aportan el efecto de realidad, es una "alusión referencial". Los escritores realizan este tipo de ejercicio con distintas intenciones y toman la écfrasis como un pretexto y añaden algo más al texto, y la usan de maneras diferentes.

En una interpretación erótica el autor puede utilizar los elementos de dos maneras: como ilustración o bien transformarlos

---

<sup>21</sup> El cuadro del *Retrato de André Derain*. Un cuadro que Inmaculada como buena guía de la galería quiere conocer más afondo, experimentar para después que forme parte de sus vivencias como lo hizo con los otros cuadros anteriores.

para que se adecúen a su interpretación sin perder la función original o dar una nueva función. El escritor puede usar a las obras de arte con toda libertad y creatividad, sólo tomando en cuenta los rasgos simbólicos más representativos.

Cualquier tipo de écfrasis se ordena con una finalidad determinada por quien describe. Las descripciones son totalmente diferentes de una misma obra en relación con quien las escribe, por ejemplo, si una la realiza un psicólogo y otra la realiza un escritor.

La dificultad con la que se enfrenta la descripción de un cuadro es la de transformar la extensión espacial en temporal; con ello se crea una dependencia, la descripción con el vocabulario que nombra las partes y los aspectos de la pintura, a esto lo llaman los teóricos la confrontación con los problemas artísticos.

El orden de la descripción y su objetividad sólo existe en su intención primera y la da el pintor, éste ha seleccionado la composición para que exista una concordancia y se extienda a lo largo de la descripción. La écfrasis se desarrolla de lo general a lo particular y selecciona no sólo lo que el pintor intencionalmente privilegia.

La écfrasis da cuenta del estrato de la narración secundaria – iconográfica– en función de significación intrínseca –iconológica–, cubre una intención explicativa y en algunos casos en los que se exponen los medios formales se transmite la parte iconográfica que es un propósito analítico.

La écfrasis se puede presentar de distintas formas, como distintas miradas reflexivas ante un cuadro de Miguel Ángel, dos críticos describen la misma pintura: Giorgio Vasari escribe una écfrasis extendiendo únicamente un inventario de lo que formalmente encuentra en la pintura, su écfrasis responde más a una interpretación, y David Freedberg interpreta la pintura haciendo un análisis sobre la composición de la misma, o sea, la manera en que los elementos se componen y se relacionan entre sí, con un objetivo concreto. Con estos dos ejemplos se podría decir que la écfrasis es diferente a la interpretación, sin embargo, una reflexión de este tipo da paso a una dicotomía que no existe, la interpretación forma parte de la descripción previa de las diferentes etapas ecfásticas. Pero no hay que quedarse con écfrasis sencillas como

las de Vasari, es necesario un análisis estructural formal de la composición simbólica, explicación de detalles, ubicación en la historia; sobre todo, hacer una exploración de la obra de arte visual tomando en cuenta un sustento teórico de interpretación.

La écfrasis es una forma literaria altamente codificada que obedece las leyes de su género, selecciona en la representación visual los rasgos que la hagan sobresalir más dentro del sistema crítico literario dominante. Esta es la razón por la cual las écfrasis realizadas en determinados periodos y por un mismo autor pueden parecer repetitivas y responden a una fórmula.

El paso de la écfrasis elemental a la écfrasis como descripción-interpretación traza un camino que tiempo después tomará Diderot para incursionar en la crítica del arte y hacer un cambio significativo en la transformación de los códigos y la convención de la écfrasis como forma literaria. Subordina los códigos y convenciones a los nuevos requerimientos que exigen funciones, como analizar, reconstruir e interpretar las categorías artísticas, y abre una escuela de descripción pictórica que tendrá mucho auge en épocas posteriores. Buscaba las metas y los efectos en los cuadros de los pintores, su propósito era entender el trabajo del pintor y poderlo explicar con palabras. Nota el carácter de teatralidad e ilusionismo como aspectos centrales de la pintura, y en su écfrasis intenta compaginar la estética teatral con base en estrategias textuales que logren entrelazar la realidad con la ficción del texto.

Baudelaire continúa la labor de Diderot en cuanto a elaborar críticas más literarias, escribe sobre arte con la influencia de la retórica y de la escritura artística, desvía el enfoque que la descripción pictórica tiene en su origen como documental. El poeta no sólo hace un homenaje a su amigo Delacroix, sino aporta también una pieza poética que se ubica a la altura de la obra del pintor. La obra y el comentario, pintor y poeta, se establecen en un mismo nivel de calidad expresiva y de expresividad, a la interpretación se le otorga un nivel ontológico importante, con lo cual se cumple la función de la écfrasis como recurso intermediario entre lo visual y lo escrito.

La visión de écfrasis también va cambiando conforme en el tiempo en la actualidad para Heffernan (1991, 299), écfrasis es “la representación verbal de una representación visual”, tomando en cuenta sólo las obras de arte. Su definición insiste en la representación como función de los dos: lo visual y su écfrasis y el resultado es un fenómeno extratextual. Claus Clüver (1994) dice que la écfrasis es “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto de un sistema de signos no verbales”. Ésta es una definición más amplia, ya que no sólo incluye la crítica de las obras pictóricas, sino incluye los carteles de publicidad, fotografías, danza, arquitectura y la música, también da un giro al discurso ecfástico, preocupándose para los modos de representación, en un discurso de representación y traducción.

La extensión de la écfrasis puede variar, puede ser de un texto completo, ser el segmento de un texto, una alusión breve o una referencia. Si, solamente, es una frase que en relación con el texto en su totalidad se considera como un elemento ligero, logra un balance con el resto del relato y lleva muchas interconexiones y relaciones que la convierten en un elemento indispensable por su complejidad, hace que el texto gire alrededor de ella porque adquiere un valor simbólico. Siendo una alusión breve entra de golpe en el texto sin romper el *continuum* temporal, es un signo pleno, y el lector tiene que encontrarle el sentido y propósito en el texto.

La función de la écfrasis es sacudir la percepción, utilizando fuentes de representación, temas y objetos artísticos visuales. La finalidad es evocar en el lector, haciendo uso de lo inesperado, un efecto de extrañamiento de la combinación de los elementos del sistema de signos. Como composición artística es una intuición, y en reflejo activa la memoria e intenta recomponer los detalles no nombrados de un cuadro, para hallar el sentido simbólico de la narración.

La figura ecfástica revela el objeto artístico o el modelo para detectar los detalles que no se nombran pero que son indispensables para encontrar el significado completo.

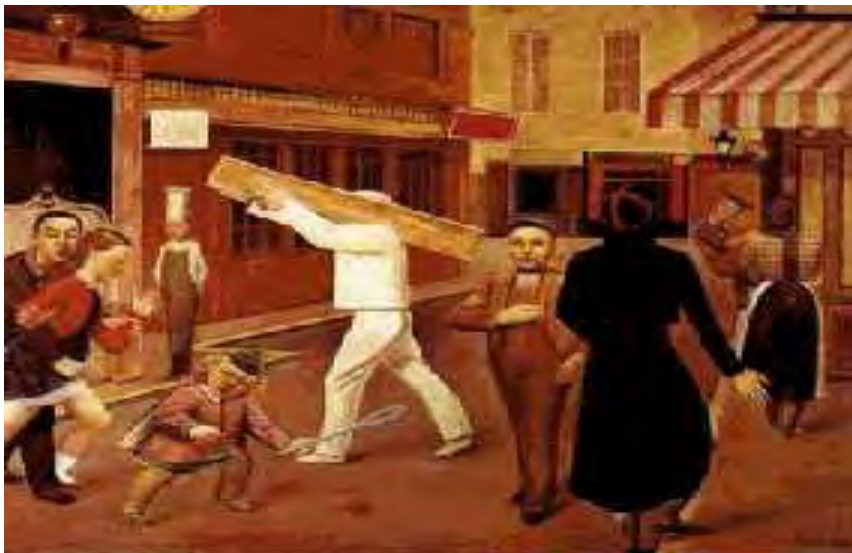
desde el lugar más sugestivo al más objetivo y concreto. De la misma manera, el grado de impregnación variará desde el “trazo” más ligero hasta la emulsión mejor ligada, pasando por la co-presencia de elementos irreductiblemente compañeros funcionando en conjunto. (Louvel, 1998, 50)

Los modelos pictóricos y la écfrasis narrativa son importantes dentro de los estudios ecfrásticos: en la intersección de ambos elementos se compone una écfrasis que es diferente a la descripción de una obra de arte única.





*Salón II*



*La rue, 1933*





*Retrato de André Derain, 1936*



*Katia leyendo, 1968-1976*



*Muchacha en la ventana, 1957*

#### 4.1. LA VISIÓN DEL ESCRITOR Y DEL PINTOR

Juan García Ponce tuvo influencias de su momento histórico que le tocó vivir, por las expresiones artísticas tanto Nacionalista como Cosmopolita, los movimientos estéticos que buscaban su razón de ser e inspiración en un sentido más universal<sup>22</sup>.

La generación a la que pertenece surgió en un ambiente en el que se respiraba la influencia clara de Alfonso Reyes; el universo cosmopolita de los Contemporáneos y la influencia determinante de la crítica de Octavio Paz. Había una gran cantidad de tendencias que se habían desarrollado, de maneras diferentes, en las primeras

<sup>22</sup> El primer grupo lo conformaban los muralistas nacionalistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco; y en el otro, que estaba en contra del excesivo nacionalismo de la academia y encontró en el arte abstracto una manera de expresión artística, encontramos a Rufino Tamayo.



décadas del siglo XX. Sin dejar de lado la ideología de la Revolución, que todavía era vigente en la década de los años cincuenta. Los miembros de la generación de medio siglo la integraban García Ponce, Inés Arredondo, José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo, etcétera. Ellos recibieron y vivieron la paulatina trascendencia de la literatura mexicana del siglo pasado, poblada de literatura revolucionaria. De escritores indispensables en la literatura nacional, como la generación de Rosario Castellanos, Sergio Galindo, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, dan una nueva perspectiva Posrevolucionaria. Definen al movimiento como un hecho al que hay que cuestionar y que generó muchas consecuencias en el país. Cuando el escritor Agustín Yáñez publica *Al filo el agua* (1947) y seis años después Juan Rulfo hace lo propio con *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), revelan nuevas propuestas estilísticas y temáticas e introducen en la literatura nacional una perspectiva visual más moderna. La primera innova el tema de la revolución, ofrece una imagen nueva sobre el pasado inmediato de México. Y la segunda logra fundir, con gran maestría, el contenido con la forma de la obra. Cuando García Ponce es un adolescente, José Revueltas edita *El luto humano*, entonces florecía la presencia de las corrientes de vanguardia con sus famosos -ismos, Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad* y la lucha entre la nueva y la antigua literatura sobresale en un incesante movimiento cultural de 1950.

A finales de los años cincuenta Rosario Castellanos publica *Balún Canan*, y García Ponce estrena su primera pieza teatral: *El canto de los grillos* y escribe otra: *La feria distante*, y se desempeña como crítico de arte. Los primeros libros que traduce van a marcar y a formar su ideología, que después plasmará en su obra literaria; su primer libro fue el *Eros y civilización* de Herbert Marcuse y el segundo *La larga mancha* de William Styron.

En los años sesenta los escritores de la Onda como Gustavo Sainz, José Agustín y Juan Tovar proponen un radical cambio en la percepción nacional, y su interés por crear una literatura citadina y norteamericana que rompe los tabúes sobre la sexualidad y las relaciones de pareja, es una visión muy particular del mundo que ellos tienen como jóvenes.

El fin de la literatura del campo la marca Juan Rulfo, pero los escritores antes mencionados aportan técnicas diversas para los nuevos escritores, como el uso de planos narrativos simultáneos, una estructura bien definida que dé solidez, la ruptura del orden común de la novela, el tiempo pasado-presente fundido con la visión de lo real-irreal. La nueva narrativa de los años sesenta y sobre todo Carlos Fuentes, con su novela *La región más transparente*, instalan a los nuevos escritores dentro de la literatura de la ciudad.

García Ponce tuvo una especial atracción por el arte, y dedicado a hacer crítica de ésta (pintura especialmente) y de teatro, se apasiona y apoya incondicionalmente el arte abstracto, las nuevas tendencias plásticas de Carlos Mérida, Juan Soriano y Rufino Tamayo, entre otros. Su gusto especial por escritores alemanes y franceses, como Robert Musil, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Hermann Broch, Heimito von Doderer, Pierre Klossowski, a quienes conoce y a la mayoría ha traducido al español.

Toda esta gama de tendencias formaron parte esencial que influyeron directa e indirectamente en la obra literaria de Juan García Ponce, escritor sobresaliente de la generación de medio siglo. Fundamentalmente, esta generación logró reestructurar, dar un giro a las temáticas y crear nuevos ambientes. En su generación de ruptura conocían las tendencias reinantes, mismas que pudieron dominar y romper para crear las propias.

## 5. ANÁLISIS ECFRÁSTICO DE LAS OBRAS

Todo sube y todo baja hacia el vientre.  
 Todo lo que la naturaleza en un potente levantamiento hincha,  
 todo lo que está dispuesta a derramar sobre nosotros de ambrosía y mieses,  
 se transmite en un acuerdo secreto, en una transición feliz,  
 a esta cadera suave, a este cuerpo al nuestro apropiado.  
 Así esta larga línea de colinas que es estos momentos tengo  
 bajo los ojos: ...*Qua se subjiciere colles*  
*Incipium et molli jugum dimittere clivo.*

(VIRGILIO, *BUCOL.*, 9)

En la búsqueda de una relación entre imágenes y palabras se encuentra la ilusión ecfástica. García Ponce, por su espíritu de crítico de arte, crea en su obra literaria los puentes que lo acercan a la pintura, y crea las ilusiones ecfásticas generadas por una obra plástica real, que toma del pintor Balthus, y ficticia.

En este capítulo se analizarán tres cuentos tomados de tres libros diferentes de tres momentos diferentes en la evolución del escritor: el primer cuento es “Descripciones” del libro *Cinco mujeres*, el segundo es “El rito” del libro *Figuraciones* y el tercero y último “El gato” del libro *Encuentros*. Cada cuento fue tomado con el propósito de exponer un rasgo característico en el estilo del escritor.

García Ponce se entrega al juego libre de la imaginación, dibuja en el aire imágenes de cómo ve el mundo y lo muestra al lector. Transmite su visión por medio de cuadros que va ir colocando en la memoria del lector, cuadros que él mismo crea (ficticios) o que toma de algunos pintores (reales). En este estudio se verá su relación con los cuadros de Balthus, que utilizará para complementar su obra, dar realismo y, principalmente, para ejemplificar sus narraciones, por consiguiente ayudará a explicar y a esclarecer la obra del pintor.

Sus cuadros (la narrativa) contienen expresiones que explican, la idea del comportamiento del hombre (partiendo de una ficción y que podría encajar en la realidad); la moral a la que aspira; a las ambiciones con las que sueña; los tabúes que se siguen en el inconsciente. Critica la demencia de las instituciones, la hipocresía de las costumbres, la demostración de la inanidad de ciertos valores

y la propuesta de nuevos modos de conducta. Su estética que plantea se desarrolla y se teje con los hilos de lo cotidiano.

El juego de la mirada es una constante en toda la obra del autor, se podría definir como algo que no tiene principio ni fin, y en su continuidad está su sentido, la mirada en un sentido metafórico es una “caricia” que brinda el espectador (la figura masculina o el gato), que recrea y le da sentido a lo mirado y a sí mismo. La mirada es muy importante en la obra de García Ponce, porque no sólo es un elemento primordial para que se lleve a cabo el rito y poner de manifiesto lo sagrado, sino también forma parte de un juego que crea el escritor con el lector para hacerlo partícipe de las exacerbadas emociones. Por medio de presentar retratos de personajes significativos y misteriosos. García Ponce retrata personajes que le dan sentido a las emociones, crea una exposición de pinturas que son miradas por el espectador (el *voyeur*), y se pasea por toda la galería con él, llevándolo de la mano.

El escritor crea puentes con la pintura comenzando con la crítica de arte que realiza de varios pintores y en especial de Balthus con el estudio *Una Lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*, en el que busca explicar la obra del artista, pero en toda su obra narrativa explicará, muy a su manera, partes de la obra pictórica, empeñándose siempre en buscar una historia para cada escena, un antes y un después, como lo muestra en el siguiente ejemplo para explicar el cuadro *La Lección de Guitarra*:

...pero es una niña. Lo muestra el corte de la blusa a pequeños cuadros, el discreto lazo que cierra su cuello y el definitivamente infantil que adorna su pelo cuya parte libre de la mano de la maestra cuelga hacia el piso, sobre el que también se extiende su brazo derecho cubierto con un suéter rojo y cuya mano se entreabre en un gesto de abandono mientras con la otra mano toma entre sus dedos el pezón desnudo de la maestra. ¡Las calcetas blancas que terminan bajo sus rodillas y las zapatillas de la niña son tan inocentes! Podemos imaginarla un momento atrás, ajena por completo a lo que iba a ocurrirle, caminando por la calle rumbo a la casa de su maestra con el estuche de su guitarra en la mano, tocando luego el timbre y entrando finalmente a la habitación donde la lección se convertiría en esa siniestra y terriblemente atractiva ceremonia. O tal vez fue la maestra, con su aspecto maligno, la que avanzó por la calle para llegar a la casa de la niña y abusar de esa manera de la confianza de ella y de sus padres. Pero todo eso ocurre en el tiempo y lo que importa es el presente perpetuo del cuadro en el que se nos revela ese rito de iniciación, cuyo carácter es extremadamente erótico es su suprema crueldad y la absoluta concentración en sus sensaciones de las oficiantes. Si la maestra se cierra sobre sí misma en la dedicación a su tarea, el abandono de la niña al placer y dolor, al dolor del placer, al placer del dolor, es absoluto. La maestría del

pintor no desaprovecha ninguna de las posibilidades de esa liturgia secreta<sup>23</sup>. (García Ponce, 1987, 11)

## 5.1. ÉCFRASIS EN “DESCRIPCIONES”

...un lenguaje que se expresa en imágenes  
de las cuales ninguna quiere ser  
La última.

ROBERT MUSIL

Bajo los indicios de la fascinación que muestra el escritor por el arte y de crear historias que revelen los instantes perpetuos de las obras pictóricas de Balthus se comienza el análisis de “Descripciones”.

“Descripciones” pertenece al libro de cuentos *Cinco mujeres*, donde una característica principal de los cuentos es describir cuadros de mujeres muy similares en su contexto sentimental y emocional (dueñas de sus decisiones, que no siempre traerán la satisfacción, libres de elegir su camino; pero presas del destino, de sus miedos, de sus sentimientos, de sus obsesiones y de la percepción del otro). El autor lleva al lector a un viaje donde se parte de una supuesta ficción, y se comienza a volar entre la realidad y lo ficticio para perder al lector en la duda y hacer un aterrizaje precipitado a lo ficticio; hay momentos en los cuales solemos perdernos, no se reconoce, deja de importar y se pierde la ficción. Nos dejamos envolver en la confusión de los recuerdos, de las vivencias, de las emociones, de lo sensual de los protagonistas que abren la posibilidad de un mundo casi real.

---

<sup>23</sup> Es un cuadro que muestra y sugiere: la niña no tiene entre sus dedos el pezón de la maestra, sus dedos están muy cerca del pezón queriendo tomarlo, y la maestra sólo toca el muslo de la niña simulando tañer la guitarra y utiliza el sentido del tacto para poseer superficialmente la piel, las acciones las termina de completar la mente del espectador, y esta técnica la utiliza García Ponce en su obra: la mente del lector va a completar la parte, el milímetro que falta entre los dedos y el pezón y además le pone los matices de lo moral. Los dos juegan a decir algo en sus obras pero el otro (el espectador o el lector) comprende o generan otro significado. O tal vez son los dos significados o hay más significados, esa es la tarea del arte, ésta puede generar mil significados, dependiendo de quien observa o de quien lee.

Desde el inicio, la intención de “Descripciones” es convencer de que hay algo de realidad en la historia; convencer al lector que la línea que existe entre ficción y realidad es muy tenue o casi inexistente. Predispone la veracidad del texto basándolo en la palabra escrita, en la capacidad del recuerdo como el testimonio de la historia: “la palabra escrita le da a todo la verdad creada por lo escrito”. (García Ponce, 1995, 75)

Es un cuento que su principal expectativa es crear y describir para dar vida a los más pequeños escenarios, a las más difusas sensaciones, a las peculiares atmosferas, a los siempre habituales protagonistas; en esas descripciones logra que exista cada elemento. El autor abre las puertas de la duda del lector, y éste tiene la opción de creer o no, ya que al final el escritor tomará de la mano al lector y lo llevará a un final, que desde el inicio ya se comenzaba a insinuar, pero no era al que se quería llegar.

“Descripciones” comienza con la descripción de la atmósfera, el ambiente otoñal, siembra la duda de lo real y lo irreal, cautiva al lector, inserta la curiosidad. Presenta un jardín que tiene un aspecto melancólico, es testigo de las vivencias de los habitantes de la casa, imaginariamente el dueño podía extender el jardín uniéndolo con los jardines de los vecinos, ya que los separaba una pequeña barda, y también podía observar a los vecinos con toda libertad. La narración continúa con la descripción del jardín, la melancólica caída de las hojas de las jacarandas que comienzan a confundirse con la vida del dueño de la casa, Jaime, quien se sostenía y mantenía recto y obscuro como los cipreses y los pinos del jardín, él, un escritor, separado y sus hijos mayores y casados vivían lejos de él, y su actual pareja la veía de vez en cuando. En ese otoño en el que vivía, tenía mucho tiempo libre, ya que no estaba escribiendo nada, recordaba constantemente a sus hijos siempre en presente. “Es la ventaja de la memoria sobre la mera realidad: el recuerdo se mantiene siempre en presente. Ya lo dice Proust: ‘No se pueden poner en la realidad los cuadros de la memoria’. Una cita favorecida por Jaime, quien estaba convencido de su verdad”. (Ibid, 1995, 76)

Jaime estaba tan sumergido en el tiempo, que confundía o deseaba confundir los cuadros del pasado con su otoñal presente.

Y hasta que no se liberara de ese tiempo podría continuar con su labor de escritor. Él era un hombre que tenía un atractivo en su conversación; pero era poco visitado por sus amigos, él se decía: las enormes distancias; pero varios de sus amigos estaban muertos y los demás vivían fuera. Jaime no estaba seguro de tener razón o no estaba seguro de nada y esa inseguridad absorbía todas sus demás obras. Pasaba el tiempo contemplando su jardín y los jardines adyacentes, visitaba museos, leía sin descaso, motivo por el cual él siempre va encontrar una similitud con su vida y el arte, y hasta algunas veces iba al cine. Deseaba vivir en un pasado, marcado en “las obras de arte, en los libros, en los cuadros, en las esculturas pueden tener un pasado siempre presente”. (Ibid, 1995, 77)

Él mismo se decía que vivía en un lugar donde nada le pertenecía y vivía en un ambiente boscoso que observaba desde la terraza. Veía a sus vecinos y los despreciaba por su mal gusto y porque tenían una gran barda que cubría el mal gusto de la propiedad y de la corrupta actividad política de su dueño. Sin en cambio Javier no había notado la presencia de sus vecinos de la segunda casa, hasta después de casi tres años pudo ver a alguien en la propiedad: “una mujer vestida de oscuro, bajando por algunas escaleras, que deberían estar al aire libre, hasta el jardín. Descubrir a esa figura inesperada bajando por unas inesperadas escaleras o lo que debían ser unas escaleras, le hizo pensar, gratuitamente también, en un cuadro de Balthus en el que todo era misterioso a base de ser común.” (Ibid, 1995, 179)

En esta écfrasis nos lleva a buscar, en la memoria, cual de todos los cuadros de Balthus cumpliría con la expectativa del autor cual es él que se aproximaría más a su nimia descripción, que al final del cuento retomará. Algunos de sus más famosos y controversiales cuadros de Balthus se encuentran rodeados de un misterio a base de plasmar imágenes de lo más común aparentemente. La obra que más se le aproximaría sería *La calle* ya que contiene elementos que en apariencia son comunes, gente caminando en la calle, realizando actividades cotidianas; pero con el estilo propio del pintor hay un detalle que marca y queda en la memoria del observador, representa una escena de violación

presidida por el absurdo. Es una obra que se debe mirar a través de un microscopio para descifrar el misterio de lo común. Como en el relato de García Ponce donde se describen paisajes, personas, eventos, situaciones y escenas que podrían parecer comunes, pero también algo misterioso sucede en el relato.

Para continuar con su esquema de oscilamiento entre lo real y lo ficticio, introduce una nota que al lector lo llevará a crear en su mente una “ilusión de realidad”, inserta una referencia del mundo real, cuando nombra un modelo pictórico de Balthus. En términos retóricos, la imagen icónica (con alta referencialidad) es un elemento del discurso que tiene por misión “persuadir”, con una cita visual el contenido, por su tema, por el virtuosismo técnico y su expresividad. Estas cualidades estéticas son las razones por las que el escritor selecciona la obra y la transfiere a la novela, y a la vez una manera de exponer sus saberes ante el lector y establecer un acuerdo con él mediante una écfrasis.

El autor no se queda con una referencia totalmente evidente en el texto, en su intensa búsqueda por llevar a su texto más allá de lo real, logra insertar más referencias de otros pintores conocidos, con la intención de seguir colgando en la pared de la memoria, y confundir aun más las vivencias con el arte, los cuadros de los recuerdos.

El jardín es el pretexto para seguir introduciendo referencias pictóricas. Ahora su punto clave es un cuadro de Van Gogh: “El árbol había sido conservado como si fuera una escultura. Le gustaba mucho a Jaime por su belleza natural y porque le recordaba un cuadro de Van Gogh con un sembrador y un árbol inclinado. En el libro de Peter Handke que Jaime estaba leyendo uno de los relatos era casi exclusivamente sobre Cézanne y el monte que le sirviese tantas veces de modelo. El pintor le servía a su vez a Handke de motivo para celebrar a la naturaleza y a la vida campesina ligada a la tierra. Se mencionaba a Van Gogh usando la opinión de un crítico para considerarlo demasiado literario. Jaime no estaba de acuerdo: también Handke al hacer literatura utilizaba medios plásticos, creando imágenes con las palabras. ¿Por qué Van Gogh al hacer imágenes no tenía derecho a ser literario?; pero esto no disminuía su deslumbrada admiración por el relato de



Handke, al que hubiese querido imitar, reconociendo la imposibilidad de ello: Handke era muy buen escritor. (Ibid, pag. 80)

Las referencias abarcan tanto lo pictórico como lo literario, y crea otra écfrasis con el cuadro de Van Gogh; hace mención del escritor Peter Handke para justificar sus recursos y la aprobación de ellos mencionando que esta imitando la técnica del escritor. García Ponce se encubre en el personaje principal y traslada su faceta de escritor, se describe en una imagen de falsa modestia de un escritor principiante que sigue las huellas de los grandes. En el transcurso del relato seguirá haciendo referencias literarias, de todos los escritores que marcaron en él su técnica y estilo. Toma la habilidad y estilo supremo de retratista de Tomas Mann; el gozoso cuidado del momento de Vladimir Nabokov; la descripción de lo posible, la manera de caracterizar al personaje irónicamente es propio de Robert Musil; y la importancia de los detalles del objeto, más allá del objeto mismo de Gustave Flaubert. El autor confesará que su relato, para complementarlo, está lleno de referencias y “se promete no hacer más referencias literarias, aunque no está seguro de ser capaz de cumplir su promesa. ¿Está seguro de algo?” (Ibid, 1995, 87).

Con base en las características principales de estos escritores va creando el retrato de María.

Cada escena es un cuadro de la historia, que nos está narrando, y la complementa con los cuadros de Balthus, Van Gogh, Velázquez para darle vida al relato y expresividad.

La écfrasis que hace el escritor, a lo largo del relato, lleva al lector a complementar los vacíos que se generan con los recuerdos, el relato va colocando cuadros, reales e imaginarios en una galería, las imágenes que se colocan en los cuadros son los instantes que la memoria atrae y marcarán la continuidad de la historia<sup>24</sup>.

El protagonista seguirá en su estado de melancolía descansando en un sillón negro que se encuentra en la terraza donde se posa a contemplar el jardín y a sus vecinos. En ese

---

<sup>24</sup> Los huecos de descripciones esquemáticas son rellenados no por detalles realistas que permitirían al lector juzgar con conocimiento de causa para llegar a sus propias conclusiones, sino por aserciones de excelencia repetidas en diversos tonos, como si el paisaje o tal o cual escena no fueran esbozados más que para permitir una reiteración elogiosa, tiñendo de rosa cada aspecto del objeto perdido. (Monegal, 167)

estado recuerda a su última amante llamada María, no sabía porque la recordaba lo que era claro es que “los motivos que alimentan a la memoria son impredecibles”. (Ibid, 1995, 81)

Su amante María era bióloga, divorciada, tenía un hijo y siempre le decía a Jaime: “cuando uno ve algo en el microscopio se sigue viendo”. Y eso le ocurrió a Jaime y a María se encontraron algo y lo siguieron viendo. Las imágenes de María que podía traer a su mente eran las miradas detenidas gracias al poder de la memoria.

En su melancólica estancia va representando a una modelo llena de sensualidad, erotismo que se va a mostrar ante los ojos de quien quiera participar del evento. El erotismo que manejará en el cuento, “es la forma de dominación social del instinto, y así se parece a magia y técnica”. (Paz, 1998, 184)

María era una mujer que se entregaba a la sensualidad, se abandonaba o se descuidaba o lo fingía y se daba a la intensidad de los momentos, que se quedarán en la memoria de Jaime. Ella era para él lo crudamente sensual y lo puramente espiritual esa era la descripción más exacta para definirla. “...ella pasaba de lo espiritual a lo sensual, sin ninguna pausa. La sensualidad y la espiritualidad formaban esa totalidad llamada María con mucho de ángel y mucho de demonio. ¿Pero quién sabe lo que es un ángel o lo que es un demonio en estos tiempos sin fe? Antes todo estaba establecido y tal vez por eso se podía definir”. (García Ponce, 1995, 85)

El escritor comienza un acercamiento, su descripción de su modelo (protagonista femenino) va llevando, poco a poco, al lector a encontrar similitudes con los modelos de Balthus, que regía su pintura en un orbe opuesto a las leyes establecidas que se deben de quebrantar para disfrutar de una vida libre y audaz. Su pintura, cabe destacar el hecho singular, pese a manifestar abiertamente su adoración por Gustave Courbet, “Balthus excluyó de sus obras toda referencia al pasado. Así, su pintura, bañada por una luz filtrada, está presidida por un firme sentido del dibujo y de la puesta en escena de los personajes [...] Se trata de una figuración tradicional con cierta inclinación hacia los fines escabrosos característicos de su arte, a los que en alguna ocasión se le ha intentado reducir, lo

cual constituye un craso error, ya que Balthus va mucho más lejos. Como Rembrandt o Picasso, cuanto más amor sentía por su modelo más deseaba mostrarla al mundo entero...”. (Néret, 2003, 27)

Jaime mira a María como un modelo que obedece las órdenes del pintor o simplemente como uno de esos seres vivos muy pequeños que son vistos bajo la lente del microscopio, se comporta como realmente son y eso es lo atractivo de esos seres, digno de plasmar.

...María, con la vista fija en la admiración de Jaime, se quitó el suéter, la falda, los zapatos, los calzones y se acostó de espaldas a la cama. Jaime se puso de pie. La espalda, la cintura, las caderas, las nalgas y las piernas de María, hacía pensar en la Venus de Velázquez, sin el espejo sostenido por un eros para mostrar la cara del modelo representando a Venus reflejada en él<sup>25</sup>. (García Ponce, 1995, 98)

La écfrasis evidentemente directa que hace el autor en esta escena o cuadro del relato, se puede cuestionar un poco, ya que el mismo autor menciona la falta del detalle del espejo, que en Velázquez es esencial, primordial y una característica relevante en su pintura, a mi juicio puede no estar el espejo por dos razones: la primera porque para García Ponce quiere llevar, lo más posible, a la realidad su relato, y la presencia del espejo se lo impide, deformaría esa realidad que tanto desea conservar. Y la segunda es porque desea establecer una aproximación menos evidente con el cuadro de Balthus que también está inspirado en el cuadro de Velázquez, pero no tiene el espejo. Este cuadro está más cerca del relato ya que los dos expresan el mismo placer por observar y por mostrar a su modelo al espectador. Cuadro pictórico y cuadro narrativo están inspirados en la obra de Velázquez, y los tres son considerados obras originales con esencia propia, ya que cautivan y enredan al espectador.

---

<sup>25</sup> Para García Ponce no es necesario el espejo faltante en la escena del relato o del cuadro que pinta el autor, ya que simboliza todo lo contrario a lo que él desea proyectar.

Para Velázquez, el espejo “representa a la realidad atenuada, deformada, en el sentido de que no es neto reflejo de la cosa lo que devuelve, sino su imagen espectral. No la realidad, sino su doble, su fantasma [...] En ese cristal se refleja una ilusión al rostro; es un complemento del cuadro, que sin él quedaría demasiado opaco y crudo. Por este espejo, está imagen, de tan rotunda tactilidad, se aleja y nos despierta la idea de la inaccesibilidad de la pintura. Es la evasión soñada, de la mujer que queda así fuera del mundo de lo real. (Camón, 1995, 91)

En “la Venus del espejo convoca la esencia de la pintura: desnuda el desnudo. Quizá esto sea consecuencia en Velázquez de su aún más amplia ambición que le lleva a pintar [...] las verdades e ilusiones de la representación se ponen abiertamente delante del espectador, y en un grado tan refinado que éste –el del siglo XVII tanto como el de hoy– queda atrapado en sus redes. Algo semejante, pero concentrado en la desnudez, sucede con La Venus del espejo. (Argullo, 2002, 189)

La pintura detiene lo que ve, momentos y situaciones y causa un placer intenso y la écfrasis tiende a sustituir el análisis, pero en el caso de García Ponce sus narraciones también conllevan el análisis, de cualquier modo la pintura es el instante y el relato es lo que antecede y precede al acontecimiento.

Esta se puede interpretar como una écfrasis literaria, ya que su intención en primer lugar es descifrar al espectador y no al cuadro. El autor tiene una interpretación del cuadro que va dictar la descripción. “En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor –o más bien del texto escrito sobre el texto visual. No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y el intertexto del escritor. Y esa ilusión descriptiva compete de lleno a la literatura, puesto que, como toda literatura, el objeto ilusorio que aquella nos presenta –objeto de una inversión en el sentido psicoanalítico- reproduce el estado de ánimo del sujeto que mira.” (Monegal, 2000, 174)

Casi al final del cuento se vuelve a recrear la primera escena en la cual Jaime menciona una mujer que le recuerda un cuadro de Balthus. “Con el libro en de Peter Handke sobre las piernas, Jaime volvió a ver a la mujer que le recordaba sin motivo directo un cuadro de Balthus. Está vez iba subiendo las escaleras y se perdió tras una puerta imposible de ver.” (García Ponce, 1995, 111)

La mujer misteriosa del relato que trae a la memoria de Jaime un cuadro de Balthus, una mujer vestida con un atuendo oscuro en una situación misteriosa en lo común se encuentra dando la espalda al observador, otra característica que se encuentra en la otra pintura en la cual hace referencia. Las dos dan la espalda, una está vestida y la otra deja mostrar su cuerpo desnudo, la primera

sólo es una mujer que no tiene un vínculo sensual con Jaime no desea mostrarla al mundo. Es lo contrario a lo que sucede con la segunda mujer la cual es María, ella es la expresión histórica de su erotismo porque es irrepetible e irreductible. Jaime da la descripción de María, confundiéndola con un ángel o un demonio. Es una imagen irrepetible, tanto que resulta muy complicado describirla. Refiere a ella y a su historia erótica, que no podría explicar su historia general.

El erotismo representa en el relato una de las más profundas liberaciones del hombre. Y practicando el erotismo por el erotismo, el hombre se reserva intelectualmente la elección y el control de sus voluptuosidades. Pero también hay una pérdida voluntaria, consciente en el movimiento del erotismo, ese movimiento abrazador al cual llegamos perdidos para encontrar el impulso perdido.

Erotismo se evapora. Entre las manos sólo nos queda, con unos cuantos datos e hipótesis (las llamadas «condiciones históricas»), una sombra, un gesto de placer o de muerte. Este gesto, superviviente de las catástrofes y de las explicaciones, es lo único que nos fascina y lo único que pretendemos asir. Ese gesto no es histórico. Mejor dicho: lo es de una manera privilegiada". (Paz, 1998, 186)

El erotismo, en el extremo límite de su sublimación, engendra un estado general de tensión, una suerte de vibración interior propicia a las creaciones del espíritu<sup>26</sup>. (Lo Duca, 1970, 11)

Las dos mujeres se quedan en la historia erótica de Jaime, las dos le dejan en la memoria una marca que se presentará en los momentos menos inesperados. Las dos están vestidas con las razones de lo común y como todas las cosas comunes, también son muy complejas.

Las descripciones, un tanto elaboradas, que realiza Jaime de María no siempre se encuentran con la disponibilidad de encajar fácilmente con una referencia visual. Y al final se comprueba con la descripción que hace de unos dibujos que se encuentran sobre un librero. Esos elementos forman parte del ingenio del autor, combina

---

<sup>26</sup> Esta definición es la que evidentemente al arte le parece más atractiva ya que es utilizada para definir al género erótico.

la obra del pintor, sus elementos simbólicos, y su capacidad de desplegar una historia con sus elementos propios y como resultado obtiene un sin número de posibilidades que son difíciles de definir. Aunque aparentemente deja un vacío, el relato continúa con las imágenes de la memoria.

En una pared completa, encima de uno de esos libreros, había varios dibujos en blanco y negro de gatos solos y gatos con una mujer, que habían servido para ilustrar un cuento de Jaime. Junto a esa pared, sobre la chimenea estaba un retrato de María hecho por el mismo pintor, con una suerte de televisión en cuya pantalla estaba otro gato y María, como si fuera Palas Atenea, tenía una lechuza en el hombro. ¿Era verdad que María fuese una diosa de la sabiduría? Por lo menos es seguro que el autor de este relato cae en todas las tentaciones y alguien con innata sabiduría le había dicho cuando le comentó: “para eso son las tentaciones. (García Ponce, 1995, 114)

Esta descripción remite al cuadro *Desnudo con gato* donde encontramos casi todos los elementos; en el relato hay una lechuza, un gato y una mujer desnuda, el cuadro de Balthus se halla un gato, la figura femenina petrificada en el momento, justo antes, de tocar al gato que se encuentra cerca del hombro, y cumple con su labor de vigilar, igual que la lechuza. “El gato vigila con ojos de búho la escena”. (Neret, 2003, 42)

La pintura es una “alusión discreta” y como tal, no se le puede desechar, es sin duda una écfrasis muy pequeña, y que desde luego no es un ejercicio ecrástico completo, es decir, no tiene un desarrollo textual no incluye un comentario de sus formas y un comentario de su significado. Pero como sutil evocación tiene un valor en cuanto que introduce un elemento importante, es una “ilusión potencial” porque reclama un trabajo de reconstrucción descriptiva en la memoria, y así desde la recepción se podrá comprobar que la imagen figurativa como elemento simbólico tiene una influencia determinante en la realización del discurso de una isotopía (dirección significativa de lectura)<sup>27</sup>.

Un día comenzamos a ver algo en un microscopio y lo continuamos viendo, no sólo María era observada a través del lente

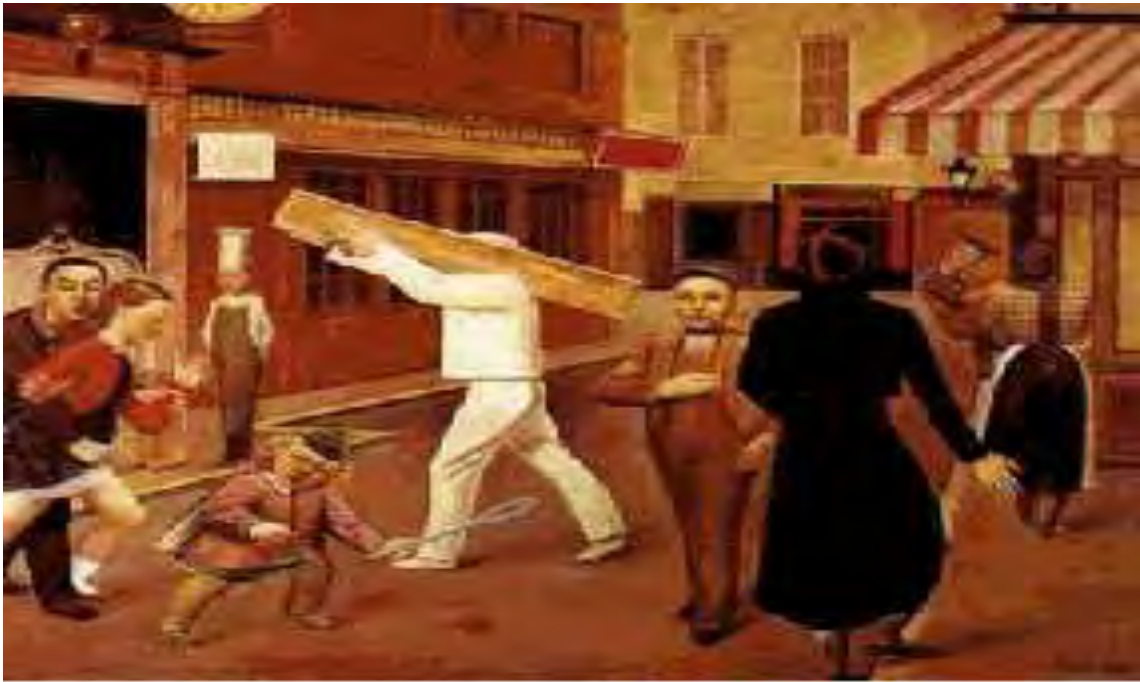
---

<sup>27</sup> Es pues una propiedad del discurso, manifestada por un fenómeno de recurrencia, y sirve al proceso integrador de la percepción [...] El desarrollo de la isotopía es el mismo de la continuidad temática que permite la comprensión y la conceptualización. (Beristáin, 2008, 289)

de un microscopio sino todos los participaban de los encuentros entre María y Jaime, y hasta el mismo Jaime se encontraba en el lente. Pero al final Jaime nos demostrará que el ojo observador de las escenas era él mismo, había llevado al lector a un viaje al mundo de las imágenes del recuerdo. Y en el transcurso de ese viaje olvidamos que sólo eran los recuerdos. Tal vez el escritor nos dio un relato donde todo era una mentira fascinante, pero con sus descripciones, manía que confiesa en el relato, las mentiras cautivaran y pasaran por verdades. El lector saldrá cautivado y jamás se sabrá en que momento comenzamos a ver en el microscopio y en que momento se deja de ver por él. ¿Quizá en eso consiste la vida al final en estar sólo, leer, contemplar, recordar, o sea ver a través del microscopio? En este relato encontramos un homenaje a Handke, a Musil y a Thomas Mann. “García Ponce parece despedirse con una suerte de coda similar a la que ve observa al final de *Pasado presente*”. (Lugo, 2007, 75)

La écfrasis aparece dentro del texto literario en varias frases la podemos considerar como una alusión evidente. Al establecer dentro del texto interconexiones y referencias, se convierte en un elemento imprescindible que en su densidad y complejidad, puede hacer que el texto gire alrededor de la cita, y así logre alcanzar una dimensión simbólica inadvertida.

La figura ecrástica como referencia evidente es una evocación plástica y es un ejercicio ecrástico completo, en el sentido de que da un desarrollo textual e incluye un comentario de las formas y un comentario sobre el significado. La imagen introduce el impacto de lo ecrástico de la imagen como texto con un significado pleno y latente, un sentido que espera un activado. Es el impacto de “la pintura que habla” y permite decir algo mientras la pintura busca el silencio, mostrando que la relación de la “ut pictura poesis” se encuentra para transmitir verdades más “figurativas que reales”. (Louvel, 1998, 85)



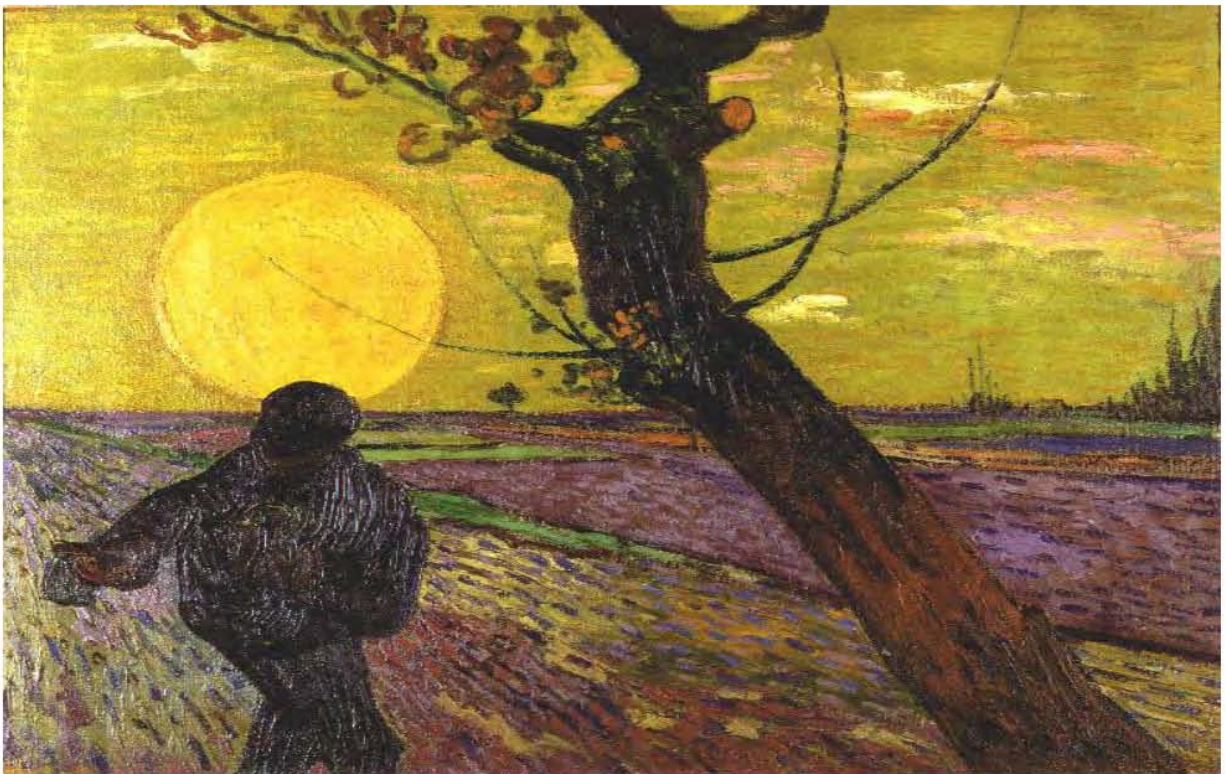
*La calle*, 1933



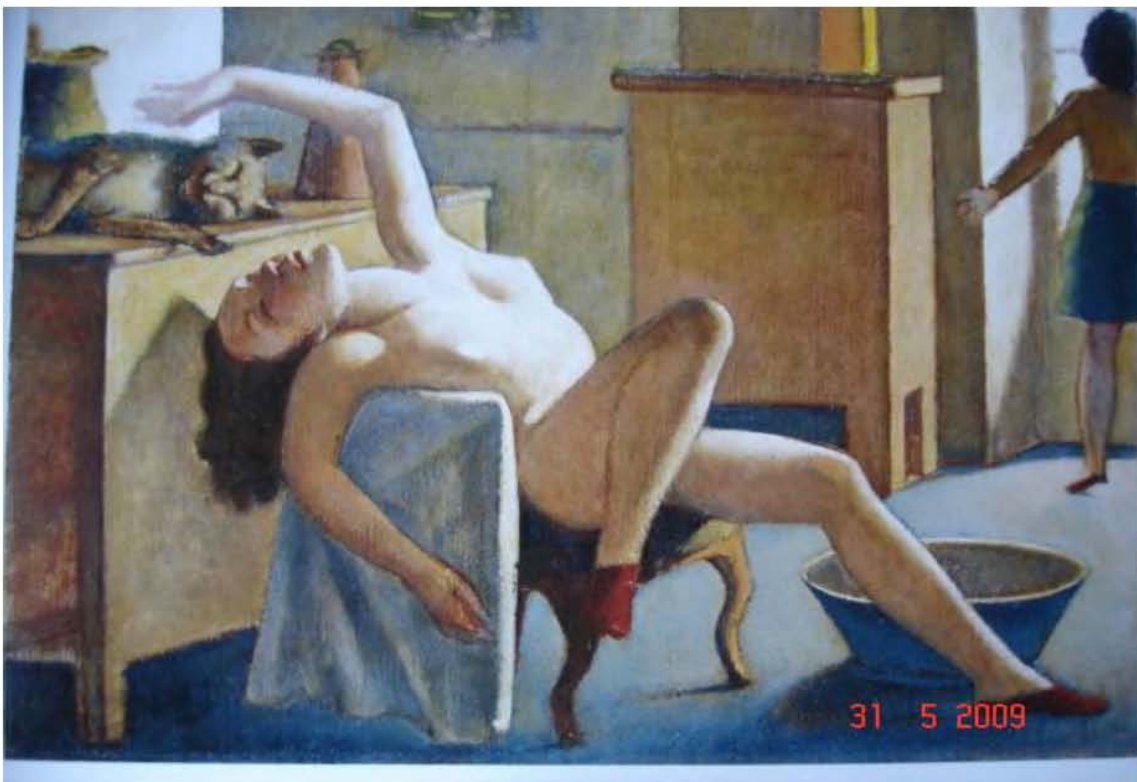


Velázquez. *La Venus del espejo*.





Van Gogh



*Desnudo con gato*



*Amanecer*, 1975-1978

## 5.2. ÉCFRASIS EN “EL RITO”

“Dios ama a los que dan”  
(II. COR. IX, 7)

“También por la carne se llega al cielo”  
GILBERTO OWEN

“El rito” es un cuento que pertenece al libro de *Figuraciones*, éste lleva al lector a formar parte de algún evento, de pertenecer a algo o a alguien, a figurar en la fila del espectador que va a contemplar una serie de eventos que transgredirán al cuerpo para lograr que el espíritu trascienda, claro sin perder de vista la importancia que tiene el autor de describir a sus modelos antes de empezar con el rito. El lector será testigo de un espectáculo, a donde van a existir un invitado que formará parte esencial del rito, Arturo, el esposo de Liliana, la protagonista del cuento, “que se ofrece en espectáculo desde un generoso desprendimiento y una religiosa seguridad en los que, a través de su joven figura se manifiesta la unión entre la carne, sirviéndose de ella como su único posible vehículo”. (García Ponce, 1982, 99)

Liliana, una joven educada con la estricta exigencia de la religión, aceptó ser incapaz de continuar con la vocación religiosa de sus maestras, a pesar de que siempre demostró una especial dedicación. Ella ya había terminado su carrera cuando conoció a Arturo, él había sido educado menos estrictamente, pero no se podía considerar libre y fuera de la conducta normal. Ellos se hicieron novios, se casaron y poco a poco de deslizaron por una pendiente que habría horrorizado a cualquiera. Pero siempre encontraban a participantes al “rito que permitía llegar de una manera tan sensible hasta el objeto del culto y siempre se contaba con cómplices adecuados, que se convertían de inmediato en adeptos”. (Ibid, 1982, 100)

El autor va definiendo donde quiere que dirija la mirada el lector, toda la atención se dirige hacia el espectáculo el cual se va a servir de los sentidos para alcanzar un designio más alto y tomar la expresión del amor. En la contemplación está su mundo, ahí es



donde se pueden olvidar las excesivas reglas y exigencias que pretenden mantener un orden irreal. El autor hace una invitación al lector para que tome un lugar en la contemplación, y se empeñará para que el lector sea alguien que figure en el espacio pictórico y narrativo, que pueda sentirlo y verlo y, así, el ejercicio efrástico que se va a representar sea más fácil.

Liliana es la mujer que se revelará en el rito, se representa y no puede hacer más que exponerse a sí misma, se entrega, con toda seriedad, al juego de la provocación, se deja exhibir y se ofrece, ha creado el escenario para la representación, ha abierto el camino donde todo es permitido. Ella tiene una esbelta figura, alta, joven, ella va vestida de rojo y descalza; tiene dedos delgados que procuran adentrarse en su cabello oscuro que enmarca “el óvalo de su rostro sin edad en el que la ternura o la crueldad tiene el mismo origen, los ojos afirman su voluntad de renuncia a asumir cualquier responsabilidad en su malicia e inocencia”. (Ibid, 1982, 105)

Asimismo Balthus, en el cuadro *Cathy vistiéndose*, representa a una mujer que comparte características con Liliana. *Cathy vistiéndose* es una obra donde ella sólo se encuentra con una bata abierta mostrando su cuerpo desnudo, los senos tersos y su sexo. Las diferencias que hay entre la modelo del pintor y la del escritor sólo son la ropa y la criada, que parece ser una celestina. El autor describe el rostro de Liliana dándole continuidad al rostro de Cathy. Pintor y escritor recrean una escena que incita a imaginar un rito erótico, como si se preparara a las protagonistas a una suerte de sacrificio misterioso. Tanto Liliana como Cathy, dos mujeres decididas a entregarse, ya están listas para el rito, y “la ceremonia que se realiza impusiera el silencio, fija en sus diferentes instantes como un solo cuadro vivo cuya continuidad nada más fuera posible a través del olvido de cada uno de los inmediatamente anteriores y hasta la música resultara superflua”. (Ibid, 1982, 108)

Su erotismo se muestra en la voluptuosidad de sus cuerpos y producen una agitación a los sentidos. La descripción atiende a la transformación de la mujer, se convierte en una flama de energía y ya no deja dudas, se trata de una mujer eróticamente perversa. La vestimenta en las dos mujeres forma parte de una extensión del

cuerpo; pero en la écfrasis añade visualidad y animación, con base en la narración.

Ya en este momento, cuando ya está abierto el camino donde todo está permitido, cada quien está asumiendo el papel que le corresponde en el rito, el invitado es la primera vez que visita la casa de la pareja que es casi desconocida, y ya no busca la aprobación de Arturo, sólo se deja llevar por el placer que Liliana le otorga, él ha dejado de ser él mismo sin habérselo propuesto; Arturo, que no sabe cómo se ha ido presentando todo este espectáculo, está a la expectativa del placer de Liliana, que al parecer se da a su papel sin ninguna restricción.

Liliana ya no es la misma que cuando iniciaron su relación y no obstante jamás ha dejado de ser la misma porque todas las posibilidades y contradicciones que fueron descubriendo juntos, mientras su escandalosa conducta hacía cada vez más pura su belleza, se encontraban en ella desde el principio, del mismo modo que él ha tenido que aceptar que, más allá de todos los calificativos despreciables que puedan poner sobre su persona, sólo quiere a Liliana tal como ahora sabe que es, tal como ahora los dos saben que son en tanto pareja que sólo encuentra su auténtica posibilidad de unión al negar los principios que los definen como pareja. (Ibid, 1982, 109)

Entre la écfrasis y el cuadro supuestamente reproducido por ella se interponen una pantalla de lugares comunes, los sistemas descriptivos que la écfrasis moviliza, desviados de toda representación objetiva, están ya transformados en códigos que traducen interpretaciones preconcebidas o dictadas por un *a priori*, por un *telos*<sup>28</sup> genérico de la escritura ecfrástica en sí, por las exigencias del género.

Esto significa que lo que determina la representación no es la obra representada, la cual, en realidad, no es tanto el objeto como el pretexto de aquélla. El texto literario se comporta como si tuviera necesidad de un ejemplo que trascendiera su propio discurso, y como la pintura es descrita para servir de cláusula a la secuencia verbal, en ningún modo se puede definir la écfrasis literaria como

---

<sup>28</sup> 'Telos': en el griego antiguo su significado era 'propósito' pero en el griego moderno su significado cambio a 'fin'. Aunque los dos significados siguen cumpliendo con las necesidades correspondientes a la écfrasis.

una lectura, pues lo que descifra en primer lugar no es el cuadro sino a su espectador. (Monegal, 2000, 173-174)

Liliana no se ocupa de Arturo. Deja otra vez el espejo en la mesa, cruza las piernas, pone una sobre otra sus largas y delicadas manos en su muslo y se queda mirando sin ver hacia el frente, perdida en lo que tal vez sea un lejano recuerdo o un puro e inconmensurable vacío interior: imagen de la distancia que se ofrece a la contemplación desde su indiferencia. (García Ponce, 1982, 110-111)

Ella se entrega profundamente a la contemplación, su cuerpo tiene sentido, es en el único en el cual puede confiar, ahora ya no es de nadie, por eso es de su cuerpo de quien se espera todo. Comienza a convertirse en un ser creado por el deseo, un ser coherente que sólo dura unos instantes y se disuelve de inmediato. En su estancia con las monjas confiaba en su fe y desconocía su cuerpo siempre culpable por su naturaleza misma. Pero conservaba “su inocencia y su limpia capacidad de entrega y la pureza que ahora confirma como el mismo candor y la misma belleza revelados a través de la malicia y la impureza que afirman su capacidad de entrega”. (Ibid, 1982, 113)

En ese momento de entrega de Liliana, Arturo pensaba en la capacidad de abandono que distinguía a Liliana desde su estancia con las monjas, los impuestos sentimientos religiosos, y hasta ahora se abandonaba y le pertenecía sólo al invitado. Ella es el objeto del placer del invitado, “y su propio placer se encuentra más en el hecho de sentirlo perdido en lo que pueda hacer con el sumiso cuerpo de ella que en lo que recibe de él”. (Ibid, 1982, 114)

El escritor crea un cuadro con elementos que cautivan al lector, toma a la pintura como el simulacro para hacer posible la aparición de objetos o cosas y dar la posibilidad de encontrarnos a nosotros mismos, por esta razón el escritor revive elementos característicos de la pintura de Balthus, en su relato para la creación de imágenes hechas a semejanza de una cosa o persona. Complementa a las artes, en especial a la pintura con la literatura, sin dejar de ser autónomas:

...cosas, objetos pueden ser espirituales, artificiales o abstractos, los simulacros que el arte, que la pintura en este caso, son capaces de crear fijan una semejanza que nos conduce a la imagen mediante que lo corporal

es también espiritual, lo natural artificial y lo real abstracto y todo es objeto o sea: “todo lo que puede ser materia de conocimiento o de sensualidad de parte del sujeto, incluso este mismo”. De este modo la pintura, en tanto simulacro, al hacer posible la aparición de objetos o cosas nos entrega la posibilidad de encontrarnos a nosotros mismos, ya no sólo como objetos sino también como sujetos que hacen posible el objeto que somos.” (García Ponce, 1998, 53)

La escritura es el intertexto verbal que hace del texto visual una colección de pruebas de argumentos al servicio del discurso que Balthus proporciona el léxico, pero cuya sintaxis está dictada por el *telos* de la novela y por el propósito literario.

Tanto Jaime (el protagonista de “Descripciones”) como Arturo quieren ver a esa figura femenina bajo todas las miradas posibles: “es sólo para verla. A ella. Verla como si yo no existiera y encontrarla siempre desde un nuevo principio”. Liliana, feliz ante el invitado, segura de la complicidad y ajena a la mirada de Arturo, sabe en el momento del rito que sólo se puede entregar al invitado, y éste tiene la posibilidad de rechazar la donación que ofrece Arturo.

Arturo, dirigiéndose al invitado explica: “ella sólo puede querer estar contigo [el invitado]. Es también una de sus maneras de estar conmigo”. Esto es lo que acontece en la novela, pero la pintura nos dice más: Heathcliff y Cathy<sup>29</sup> son unos jóvenes bellos viviendo su amor en un mundo que sólo era suyo desde la infancia, similar a la pareja del cuento, pero este cuadro nos dice aún más al presentar a Cathy desnuda con toda la crudeza y agresividad, como un recurso del pintor para decir que no está inventando nada y así mostrar la realidad, es ahí donde se encuentra el atractivo. “Con su carácter cotidiano y banal ese es el escenario de lo sagrado: la realización del amor. Pero es también la evocación por parte del arte de lo imposible: un sueño inevitablemente perdido, una nostalgia”. (García Ponce, 1987, 479-480)

---

<sup>29</sup> *Cathy vistiéndose* fue creado realizado para ilustrar la novela de Emily Bronte *Cumbres borrascosas*, esos dibujos nunca se publicaron con la novela. Heathcliff es un autorretrato del pintor. Su mirada parece que la dirige al espectador, pero más que nada se le encuentra en ensimismada a la expectativa de que acontezca el rito tan intensamente esperado, y esta sensación la transmite. En el caso del escritor con su descripción de Arturo también logra que el viva en esa expectativa del momento.



En su obra *Cathy vistiéndose*<sup>30</sup> el pintor abre la posibilidad a Heathcliff de ofrecer a Cathy al rito al igual que Arturo a Liliana, que “descubre por completo sus pechos, muy separados entre sí, con la rosada aureola en medio de la cual el pezón saliente es un continuo llamado hacia ellos: procaz revelación desnuda que rompe el recato del rostro, la serena severidad de sus facciones y pone en la irresponsabilidad de su figura, afirmada en su descarro y su abierto ofrecimiento, un sello contradictorio e indescifrable. La natural fuerza de la sensualidad se pone al servicio de la perversión que la deforma y negando toda naturalidad entre el campo del espíritu cuando lo que muestra es el poder de la seducción de la carne”. (García Ponce, 1982, 118)

*-La carne espiritual-* había planteado el código religioso. Es la matriz de la écfrasis, oxímoron ejemplar que va a modificar sistemáticamente la mimesis. Parece describir la pintura, cuando en realidad la transcribe doblemente en código erótico, después en código sublimado. La regla de transformación es simple: en función de la base oximorónica, cada detalle de apetito carnal es tratado como símbolo de una experiencia espiritual. (Monegal, 2000, 176)

Arturo “sabe que la belleza no tiene dueño y sólo a partir de ese reconocimiento Liliana puede ser suya sin perder su verdad en tanto belleza. Arturo se queda mirando el disco que gira en el tocadiscos. Una escena vulgar es el medio para provocar la aparición de lo sagrado. Incomprensible y humillante. En tanto, Liliana, su mujer, debe estar haciendo la puta. Arturo regresa a la sala”. (García Ponce, 1982, 123)

En el relato como en la pintura la figura masculina atrae lo sagrado, ellos con su carácter cotidiano y banal ese es el escenario de lo sagrado: la realización del amor. Pero es también la evocación por parte del arte delo imposible: un sueño inevitablemente perdido, una nostalgia. 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

---

<sup>30</sup> La semidesnudez de Cathy la hace ver aun más tentadora. Ofrece su cuerpo a la contemplación, y en ese momento el arte inicia una cadena “que sólo puede terminar, si quiere dársele un fin positivo, en el orgasmo mediante el que Carpócrates buscaba liberar a la ‘luz celeste’. En el campo de la representación, las mujeres tienen en la obra de Balthus el mismo poder para conducir al camino del deseo, el desorden, la orgía, mediante los que el alma castiga al cuerpo destruyendo su individualidad”.

contexto último de la vida, cuyas profundidades resulta difícil de traer a la luz, a pesar de que o precisamente porque son solo luz y su reflejo nos deslumbra hasta la ceguera. (García Ponce, 1971, 77)

No hay provocación ni subversión en la pintura de Balthus del mismo modo que el relato del escritor; lo que hay, tanto en la pintura como en el cuento es la compleja trama por la que, secretamente, circula un erotismo místico, allí donde el arte no debe ser, jamás, un alegato ni a favor ni en contra de lo moral. No hay moral en el arte, aunque sí la transgresión vanguardista que coloca al crimen entre los vertebradores temáticos de la narración escrita o pintada. El tema principal es la transgresión.

El pintor, en este y en otros cuadros, no se conforma con la admiración de sus obras él también quiere estar presente, para contemplar lo que para el espectador está velado, una especie de *voyeur*. Este recurso lo toma también el escritor, desean presenciar sus cuadros, sus eventos para saber que todo saldrá sin ninguna interrupción y continuar dirigiendo al espectador y al lector alrededor de la trama.

El desnudo (...) tiene algo de seco, de duro, de perfectamente colmado y también, hay que decirlo, de cruel. Invita al amor, pero no disimula sus peligros. La poesía irrumpe en la pintura de Balthus con el lienzo titulado *Cathy vistiéndose*, en el que el cuerpo joven y sensual de una mujer inunda con su figura onírica un cuadro cuyo realismo puede compararse con *El estudio del artista* de Coubert. Imaginen que la modelo de un pintor se transforma de repente en esfinge y se harán una idea de lo que transmite este cuadro. La técnica de los tiempos de David se somete a una inspiración violenta y moderna, propia de una época enferma en la que el artista conspirador únicamente se sirve de la realidad para crucificarla. (Neret, 2003, 7)

Para explicar un poco la pintura de Balthus como la literatura de García Ponce es necesario aterrizar en Bataille con sus ensayos a cerca del erotismo se puede comprender aun más al pintor y al escritor, se puede decir que los dos tendrían en común a un mismo referente; pero para unirlos este sería el primer paso y el segundo son las múltiples referencias que el escritor en su obra, toma elementos distintivos de la obra del pintor y los transcribe. En la mayoría de sus relatos tomará a los modelos y ambiente para crearles un antes un después, un porqué, una historia.

Para continuar con el rito y darle sentido la protagonista va a ofrecerse al instante, va a ofrecer su cuerpo:

Desnuda, tendida boca arriba en la cama, parece ignorar lo que espera. Su cuerpo indefenso se expone en toda su belleza. No puede evitar entregarlo para que se sirvan de él; pero acostada en la cama, con los brazos extendidos paralelamente a su cuerpo, las piernas entre abiertas, el triángulo del sexo haciendo más evidente e impúdica su total desnudez, que califica también a las perfectas facciones de su rostro, Liliana abre un instante los ojos y con una casi dolorosa dulzura en su mirada azul, la mirada que sedujo a Arturo, que se ha ido a sentar en el mismo sillón de antes. (García Ponce, 1982, 124)

El autor describe el antes del rito, la preparación para el suceso, el propósito del pintor se cumple en el relato del escritor, establecido el instante, que abre el por qué, el cuándo, el dónde, el cómo, abre un sin fin de posibilidades, el escritor da una de tantas. La descripción narrativa del cuadro está siguiendo una secuencia temporal. La imagen no se queda congelada, sino que se mueve con el ritmo de la acción que la subjetividad que el narrador le va imponiendo. La linealidad del lenguaje ha demostrado su eficacia para transponer los valores pictóricos: no sólo el tema se ha transpuesto, sino que los detalles hacen de la obra algo especial por su efectismo y simbolismo.

El por qué comenzó lo ha aclarado el relato; la protagonista va ofrecerse como el objeto del deseo del invitado, su esposo lo observa, su desnudez es lo único que existe, su carne será entregada. Ahora el momento del rito se llevará a cabo, la disolución de los seres, cada uno ya tomo su papel en el espectáculo, Arturo sabe que “su mirada asegura una tensión especial entre las cosas y el cuerpo que mira. Es una ceremonia elemental la de ver así al mundo y a la naturaleza ya no puede ser vista como natural en sí misma: el modo de ser de la mirada, su movimiento, es el de la fascinación por algo «sagrado». (Ruy Sánchez, 2003, 68-69)

Arturo, se ha ido a sentar en el mismo sillón... Arturo no puede describirse, está más allá de las posibilidades del lenguaje común porque sólo es el producto del mudo lenguaje de los cuerpos donde se realiza lo que no puede sustituirse por las palabras cuyo significado esté fijo. El único testigo es la mirada de Arturo y su signo es el silencio. (García Ponce, 1982, 125)

Arturo y Heathcliff representan a sus creadores García Ponce y Balthus, respectivamente, los dos personajes no reparan en las protagonistas, las dejan ser y desplegarse en su rito de entrega, su atención se fija en el espectador haciéndolo participe del rito que se esta llevando a cabo y también lo acusa de presenciar la íntima escena. García Ponce dice acerca de la obra *Cathy vistiéndose*, “sentado de lado en una silla cuyo respaldo le sirve para apoyar el

brazo izquierdo, que cruza sobre ese respaldo, llevando su mano a quedar debajo de la derecha cuyo brazo también está doblado sobre su pecho. Está presente en la toilette de Cathy, pero no repara en ella. Con las piernas cruzadas, mira hacia el frente, hacia el espectador como si lo acusara de presenciar esa deliciosa escena íntima, cuando ha sido él, en tanto pintor del cuadro, quien nos ha abierto la entrada a ese interior, tan acentuadamente cálido y protegido como casi todos los que pinta Balthus, como la precisa recreación de su espacio tan recogido y abierto, como si para Balthus, en realidad, toda casa fuera un escenario al que le faltara esa cuarta pared que en cualquier teatro hace posible la participación de los espectadores que, sin embargo, no pueden intervenir en lo que ocurre en la escena”. (García Ponce, 1987, 22-25)

La crítica y la descripción, que hace el escritor del cuadro encaja con la descripción de su cuento “El rito”, donde el escritor también le abre la puerta al espectador para presenciar la escena del rito y lo acusa por observar pero el espectador no puede hacer nada, su cuento complementa, explica parte de la obra pictórica, introduce y pone en evidencia tanto elementos, característicos, persistentes y visibles como elementos que son sutiles y poco perceptibles. El escritor adopta todos los elementos y los hace suyos dándoles su estilo propio que comparte con el pintor.

La éfrasis se mueve en un plano más próximo, en donde se pueden ver los elementos que forman al rito, traza un mapa de localizaciones que define “el punto de vista”, es decir, lo que configura la altura de los ojos del espectador. Nos muestra un evento determinado, cargado de un simbolismo religioso y nos lleva a una dimensión simbólica.

Su mirada le permite participar, la pureza de su visión absorbe todas las diferencias para unirlos más allá de sí mismos, y los oficiantes han aceptado la presencia y la ignoran. Es la convención para la realización del rito. Liliana participa por medio de abandonarse a la entrega y perder, en cierto modo, la voluntad, “desnuda a la vida y la coloca en el centro de sí misma sin ningún disfraz, del mismo modo que, en su impersonal desnudez, Liliana y el invitado sólo podrán regresar al reconocimiento de sí mismos después de haber cedido a las fuerzas a la que se han entregado y que los guía”. (García Ponce, 1982, 124)

Bataille define a este suceso como el movimiento de disolución que viene del término disoluto que se vincula con el erotismo. “El movimiento de disolución de los seres, al participante

masculino le corresponde, en principio, un papel activo; la parte femenina es pasiva. Y es esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser constituido. Pero para el participante masculino la disolución de la parte pasiva sólo tiene un sentido: el de preparar una fusión en la que se mezclan dos seres que, en la situación extrema, llegan juntos a lo mismo de disolución. Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego”. (Bataille, 2003, 22)

El erotismo tiende a liberar al hombre de la tiranía de las prohibiciones y a restaurar la actividad del placer. El arte, prueba de la definitiva sumisión del hombre al principio del placer, tiene por finalidad ser un juego, llevarnos a recobrar la infancia, revelarnos el contenido del inconsciente y superar toda coacción.

Bataille define al erotismo como la aprobación de la vida hasta la muerte, actividad propia del hombre. El erotismo como la poesía nos lleva a un mismo punto: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos, conduce a la eternidad, a la muerte y por consiguiente a la continuidad.

Los sentidos son y no son de este mundo. La poesía traza un puente la imaginación obtiene un cuerpo, la obra literaria, y los cuerpos imágenes, la obra pictórica. Bataille define a esta obra pictórica, *Cathy vistiéndose*, como un cuadro dedicado a la celebración del mal, Balthus es un continuador de su pensamiento. Y toma la idea de la desnudez de George Bataille, que la define, conforme a un marco social e histórico, como:

La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua (...) los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera. Hay, al contrario, desposesión en el juego de los órganos que se derraman en el renuevo de la fusión, de manera semejante al vaivén de las olas que se penetran y se pierden unas en otras. Esta desposesión es tan completa que, en el estado de desnudez –estado que la anuncia, que es su emblema–, la mayoría de los seres humanos se sustraen; y con mayor razón si la acción erótica, que completa la desposesión, sigue a la desnudez, si lo examinamos en las civilizaciones en las que tiene un sentido pleno, es, si no hay un simulacro en sí, al menos una equivalencia leve del dar la muerte. (Bataille, 2003, 22- 23)

La desnudez no sólo es un acto de continuidad, sino también forma parte de todo un rito. El rito del erotismo sagrado que corresponde a la fusión de los seres en un más allá de la realidad inmediata, y donde el acto de amor y el acto de sacrificio se asemejan. Parte de ese rito se toma a la figura femenina del erotismo para que aparezca como la víctima, y la masculina como el observador.

El fin ha llegado, se ha llevada a cabo la disolución de los seres, ahora Liliana en el silencio de la habitación delimitada por el marco de la puerta mira Arturo, retoma su imagen inicial aunque ya no es la misma, se vuelve a contemplar el instante enmarcado por el pintor, Liliana, vistiéndose, se ha revelado, pero nadie puede tocarla: "Sus pechos se levantan ligeramente también. El triángulo negro centra su desnudez. Se arregla el pelo, duda un instante y deja el broche en su lugar sus brazos descienden. Su muñeca derecha toca apenas el muslo mientras la mano con los dedos extendiéndose hace hacia atrás. El otro brazo avanza ligeramente hacia delante como si su mano quisiera detenerse en un objeto inexistente". (García Ponce, 1982, 131)

He ahí el instante petrificado en la pintura y vívido en el relato, la écfrasis, como ya se mencionó, se basa en un equilibrio inestable, pero cuya inestabilidad jamás conseguirá eliminar ninguno de los polos de la oposición: el cuadro no gana, y el texto no pierde. La écfrasis hace un homenaje al sentido de la vista en el lector. Se manifiesta en la atención prestada al relato que se enriquece con la alianza entre lo visual y lo verbal. La écfrasis ha logrado la animación del cuadro y el relato revive intensamente el momento crucial.

Aquí es donde se congela la imagen por un segundo, hace un guiño con el cuadro visual y la écfrasis vuelve a empatar las imágenes:

Liliana vistiéndose ya es una concordancia, son dos representaciones de una misma moneda, unen sus fuerzas en una misma expresión en la que el nombre de Liliana se subraya como la verdadera protagonista de este relato y ella tiene a su cargo desencadenar el paradigma de acciones que definen al relato. El autor la ha enmarcado desde el inicio como una obra pictórica. La luz de la habitación contigua la ilumina por detrás, recordando su silueta en el espacio creado por el marco de la puerta, deteniéndola en el umbral de la semioscuridad de la sala. Instante perpetuo desde donde la miran y la admiran Arturo y el invitado. Por un momento, en ese preciso momento, el tiempo tiene la inmovilidad y la vida que se unen y se contradicen en un cuadro. (Ibid, 1982, 118)

Esta imagen que crea el autor nos remite a un cuadro totalmente religioso como el de una evocación de un santo o de una virgen, está lleno de iconicidad por sus elementos de juego con la luz, el autor busca transmitir una imagen visual no sólo más precisa, sino también un tanto refinada y preciosista, y sobre todo, plena de significación simbólica<sup>31</sup>.

García Ponce va desovillar la escena de *Cathy vistiéndose*, pero también la va llenar de enigma, poniendo al descubierto las obsesiones y los elementos característicos del pintor, pero complementándolos con sus enigmas y obsesiones personales.

El texto es el que crea el efecto del oxímoron que reconcilia elementos incompatibles, se ocupa de las unidades contrarias que son de orden textual. La écfrasis sustituye el cuadro por un texto en lugar de traducir la pintura en palabras.

---

<sup>31</sup> El grado de iconicidad que maneja va más allá de una interpretación histórica o de la descripción. Crea dos resultados diferentes: es un medio capaz de dar a los cuerpos la posibilidad de desplegarse en un espacio, pero, al mismo tiempo, permite que la luz se difunda en el mismo espacio descomponiendo pictóricamente a los cuerpos. Mientras permita crear distancia entre hombres y cosas, al mismo tiempo elimina esa distancia absorbiendo en el ojo humano las cosas que están delante de él.



*Cathy vistiéndose*, 1933



### 5.3. ÉCFRASIS EN “EL GATO”

Todo mirar que un día le ha tocado  
 Parece así disimularlo en sí,  
 Para allí, en amenaza y desganado,  
 Observa y para dormir con él.  
 De pronto gira, como desesperado,  
 Su rostro, y en mitad del tuyo allí  
 Ves preso tu mirar en el claro ámbar  
 De las redondas piedras de sus ojos,  
 De nuevo inesperado: prisionero  
 Como un insecto muerto.

REINER MARIA RILKE

“El gato” es uno de los cuentos principales de García Ponce, pertenece al libro *Encuentros* y contiene una serie de tres cuentos que marcan el sentido químico de la palabra, sus invenciones y sus obsesiones es un libro que deja ver al autor. Este cuento se ajusta, con mayor fidelidad a la esencia del autor.

“El gato apareció un día y desde entonces siempre estuvo ahí”. Es la frase con la que comienza el cuento y apela a la curiosidad en el lector, característica inherente del gato. Una pareja un día encontró a un gato, o mejor dicho el gato encontró un día a una pareja, la adoptó y la pareja se desarrolló conforme a la presencia del gato que llenaba todo la habitación. La pareja aceptó con naturalidad al gato niño en sus ritos eróticos, donde ella era el objeto de contemplación de D, la presencia del gato siempre estaba de una manera muy particular, que se fue complementando a la pareja:

Ella<sup>32</sup> ofreciendo su cuerpo a la contemplación con un abandono total, como si el único motivo de su existencia fuese que D lo admirara y en realidad no le perteneciera a ella, sino a él y tal vez también a los mismos muebles del departamento y hasta las inmóviles ramas de los árboles de la calle, que

---

<sup>32</sup> La descripción de la figuras femeninas se desenvuelve como si se describiera a una de las protagonistas del paganismo (como la misma Dánae que se deja penetrar por la lluvia, asimismo los modelos de las obras literaria y plástica se dejan penetrar por la luz). Están cargadas de una iconografía femenina que en su mayoría está compuesta por seres inaccesible, misteriosos, insondables, mujeres mito (que por medio de la naturaleza y artilugios se pueden alcanzar), sustraídas a lo cotidiano y lo vulgar. Mujeres como las de las obras que han sido portadoras de la muerte y provocadoras de dolor y calamidades, constituyen ejemplos característicos de este tipo de iconografía, que se refleja mucho, tanto en la obra literaria como en la obra pictórica.

podían verse a través de las ventanas, y al sol que entraba por ellas, radiante e impreciso. (García Ponce, 2001, 16)

Este instante llega a ser perpetuo cuando se llega a la cualidad suprema, la protagonista deja al descubierto su cuerpo y da una imagen de intensa sensualidad, con la que se plantea la postura y visualiza a la mujer como frágil, delicada, pero a la vez llena de dominio a la situación<sup>33</sup>. Con este referente, las imágenes que se perciben realizan una conexión entre lo religioso y lo erótico, así el lector logra sostener una imagen que recrea un símbolo de la perversidad (pagano-religioso).

El abandono de sus cuerpos desnudos es una característica esencial en las protagonistas del autor y en las modelos del pintor, pero su desnudez no la ofrecen directamente al espectador sino al exterior a través de una ventana. Esos seres que se encuentran en la espera del evento inevitable; se encuentran en un estado de somnolencia contemplativa, que ya había mencionado, es un juego donde ya todos toman su papel y lo aceptan. Otra característica muy importante que presentan obra literaria y obra pictórica en esa escena es la entrada de luz que tiene un fin concreto y lo cumple al resaltar el halo de luz que acaricia y penetra a la mujer-niña.

Balthus ha pintado un cuadro pagano en el que se puede decir que el mismo sol, como en los tiempos galantes de Zeus, es quien penetra en la habitación para tomar a la mujer. Miramos un cuerpo siguiendo la luz que se proyecta desde la ventana.

Puede que la intención de Balthus sea más demoledora y la desnudez de su personaje se ofrezca, universalmente, a los ojos del mundo. Quien abre la cortina, sombra siniestra, es el sacerdote que oficia el sacrificio mediante el cual la anatomía también abierta de la mujer es brindada al mirón universal. Y nosotros los espectadores, formamos parte de ese ojo permanentemente buscador que atribuimos al instinto y disimulamos con la razón<sup>34</sup>. (Argullol, 2002, 182-183)

---

<sup>33</sup> Esta característica se vera presente en todas las obras modelos femeninos de García Ponce, como sí siempre dibujara a la misma y siempre diferente.

<sup>34</sup> El pintor crea el sentido de lo profundo que logra mediante un plano constructor del espacio que se mide en la dirección de atrás y adelante. La línea del horizonte y de las cosas que se encuentran en los primeros planos parecen estar más cerca del espectador. el acercamiento o el alejamiento de las distancias es el resultado de la técnica, de una *praxis* peculiar en la pintura. El plano aparece

Tanto en el cuadro como en texto se desarrolla un mecanismo de iluminaciones que crean un sutil circuito de complicidades. La crítica de la obra pictórica esclarece el significado de la literaria y viceversa, la obra literaria le da a la parte plástica una continuidad sin dejar de ser independientes. “El mal ha abierto la cortina para hacer culpable a la luz, que, aún sin intervenir directamente, no puede dejar de postrarla, de hacerla presente, de poseerla. Y entonces, la luz también se pone al servicio de la maestría de Balthus como pintor [...] hace más evidente la acción de la luz sobre el cuerpo de la mujer-niña<sup>35</sup>. (García Ponce, 1987, 28-29)

La descripción que realiza D de ella es casi de un objeto que se encuentra desnudo, que a veces deambula desnudo:

...de frente, dejando ver sus pechos pequeños con sus vivos pezones y la rica extensión plana del vientre, en el que apenas se sugería el ombligo, y la zona oscura del sexo entre las piernas abiertas, el cuerpo tenía algo remoto e impersonal en la buscada facilidad con que se olvidaba de sí mismo y se entregaba a la contemplación. (García Ponce, 1988, 17)

La escena se va complementando con la presencia del gato que vigila con ojos de búho, “la fija mirada de aquellos entrecruzados ojos amarillos sobre su cuerpo desnudo”, cada vez se aproxima más al instante plasmado por el pintor. La écfrasis agrega cosas que no se perciben con facilidad en el cuadro de Balthus, como son los detalles de los sonidos, las sensaciones muy propias de cada personaje, del felino y la pareja. El gato comienza a llenar con su presencia, con sus lastimeros maullidos, la habitación, donde se encuentra ella, y D observa “al pequeño gato

---

simultáneamente como fondo y figura y es un enlace natural con el soporte de dos dimensiones constituyéndolo como un verdadero vehículo de expresión. La misma técnica sucede con la narrativa de JGP crea un plano y le da una profundidad, acerca y aleja al lector conforme a su necesidad narrativa, su técnica literaria se basa en una técnica pictórica.

<sup>35</sup> En el cuadro de Balthus se observa a una mujer-niña (como la definen algunos críticos, entre ellos García Ponce) recostada en un sofá mostrando su piel blanca característica sobresaliente de la pintura y bajo las cualidades canónicas de la estética de la belleza femenina, toma la blancura como referencia autorizada por el tópico de lo erótico grecolatino. Pero aquí, en este cuadro su lívida palidez se parece más a la de la muerte, y contrasta aún más con los colores opacos de la habitación y que sólo el verde del respaldo del sofá es brillante, en consecuencia del choque de la luz penetrante del sol. Esta característica de la palidez de la figura femenina es una cualidad que se le otorga a las figuras que representaban la antítesis de la mujer sumisa. Y en los dos casos pictórico y literario se dibuja una mujer que sale de los cánones de la mujer sumisa. Aunque García Ponce no menciona el color de la piel de su protagonista femenino encuadra con las características (en otras narraciones el escritor hará mención de este detalle, aunque sus modelos rubios o morenos siempre tendrán la carga de la antítesis).

gris mirando fijamente el cuerpo desnudo, de pie sobre sus cuatro patas, en el centro de la otra puerta de la habitación, como si no se decidiera a entrar en ella”. (Ibid, 1988, 21)

García Ponce escribe “El gato” y no sólo hace una narración, sino también una crítica del cuadro de Balthus, y le da un guiño a la revelación de la obra. Y el mismo escritor habla acerca de este elemento: “El gato con expresión maligna [...] y que también parece sorprendido por la irrupción de la luz cuando, tal vez, él miraba el cuerpo desnudo desde la obscuridad. (García Ponce, 1987, 29)

El escritor se pregunta y deja una respuesta en el aire y la plantea como pregunta: “¿...antes de iniciar algún rito secreto del que la mujer-niña sería el objeto y el gato el silencioso testigo antes de que el mal interrumpiera la ceremonia convirtiendo a la luz en el oficiante en vez de que ésta se desarrollara en la obscuridad donde todas las formas desaparecen? (Ibid, 1987, 29)

Estos elementos se configuran dentro de un plano, para lograr el soporte y así aparezca la imagen que nos envíe a la obra plástica. Tanto en la obra plástica como en la literaria cada objeto y lugar mencionado dan vida y tema a la obra, destruyen la forma plana y van construyendo una nueva dimensión y los dos (autor y pintor) crean su obra de arte. Las imágenes van haciendo alusión tanto a cosas reales como imaginarias; y racionales como sensoriales y entre ellas se complementan.

Ahora la écfrasis es más discreta se va realizando, paso a paso, aunque no cumpla en su totalidad como un ejercicio ecfástico, en primera instancia, porque sus los elementos claves son demasiado simbólicos, es un ejercicio todavía más complejo, ya que su intención es ir introduciendo poco a poco y sutilmente la “ilusión ecfástica”, y exige al lector un trabajo de reconstrucción descriptiva en la memoria y se podrá comprobar que la imagen como elemento simbólico tiene una función determinante. De esta manera se inicia un proceso de interpretación para convertir a la pintura en narrativa partiendo de un título pequeño.

Por sí mismos los títulos pueden expresar con precisión lo que la écfrasis con frecuencia busca.

La écfrasis es lo narrativo y lo prosopopéyico, libera el impulso narrativo que el arte gráfico controla y permite a las figuras silentes

del arte gráfico hablar. La forma misma va construyendo el cuadro, el autor crea un espacio pictórico, una estructura espacial, que es posible ver evocando a la memoria, al espacio concreto, finito de los cuadros de Balthus.

John Fisher (1988) reitera que los títulos: “son nombres que funcionan como guías de interpretación”, García Ponce, al nombrar características definidas y bien delimitadas de la pintura, ya implica una descripción aunque sólo consista en nombres de lugares y de un animal, y acentúa lo importante que son los espacios interiores en su narración, es un recurso que utiliza para marcar su coherencia con respecto a sus aficiones estéticas. El cuadro funciona como una incitación para activar nuestra memoria, nuestro recuerdo y guiarlos hacia una nueva visión y percepción estética, es un recurso literario que busca dirigir nuestra mirada fuera del texto y unirla al resto de las miradas que con anterioridad han visto y criticado. La écfrasis explora los objetos que complementan, no hay nada superficial, cada elemento está basado en complementar la escena de *La habitación*.

El cuadro titulado *La habitación*<sup>36</sup> es uno de los más criticados y admirado de Balthus por todo el simbolismo que guarda. Balthus crea a un ser asexual, como un ángel o un sacerdote, como el sacrificador; y, en el curso de la consumación, uno y otro se pierden en el acto de la continuidad, conforme a un primer acto de destrucción. Se presenta la escena en una habitación que funciona como templo para realizar el rito del erotismo sagrado. Donde la luz, como ya se ha dicho antes, juega un papel importante a partir de la interpretación del autor para revelar la obra plástica y darle un principio a su obra literaria, “es indudable que el cuadro demuestra que originalmente la luz estaba de un lado y la oscuridad del otro. Pero si la oscuridad ya no lo es más sino que ha logrado su propósito de llegar hasta la luz, la luz está inevitablemente contaminada por la revelación de lo que la oscuridad ocultaba y

---

<sup>36</sup> La escena se presenta en una habitación, en un cuarto, que se acerca a la visión cosmogónica de los hindúes para aclarar el sentido de lo sagrado. “El ciclo cosmogónico va hacia la manifestación en medio del silencio de lo desconocido. Los hindúes representan este misterio en la sílaba sagrada AUM. Aquí el sonido A representa la conciencia despierta, U la conciencia del sueño, M el sueño profundo. El silencio que rodea la sílaba es lo desconocido: se le llama simplemente “El cuarto”. La sílaba en sí misma es Dios como creador-protector-destructor, pero el silencio es el Dios eterno, completamente fuera de las aperturas y cierres del ciclo”.

que el ser maligno, cuya figura es la perversidad, ha provocado. Nos encontramos en el origen, en el momento en que se unen el intangible espíritu y la densidad de la materia. Nace la vida y ella es seductora y, al mismo tiempo, negativa y terrible por su misma capacidad de seducción. En ese cuadro se nos cuenta „el principio’. A partir de él todo es posible, incluso la propia pintura de Balthus, que viene a satisfacer nuestra nostalgia por ese conocimiento secreto que es la gnosis”<sup>37</sup>. (Ibid, 1987, 29)

Es un espacio que se crea cuando es visto por el espectador y nace la “idea del espacio”, ésta tiene que ser clara, precisa y ajena a todo lo que señale subjetividad. El “espacio pictórico” no alude a lo general sino más bien a lo objetivo y, más que lo particular, busca lo subjetivo; eso es lo que define como un hecho visual, concreto y finito. Un cuadro es una estructura de espacio en donde el artista necesita inventar el espacio dentro de dos dimensiones de las que dispone y dar la idea de ser un conjunto emergente de formas y volúmenes visibles. Son los instrumentos necesarios para dar la ilusión de la tercera dimensión incluye la línea del horizonte, el punto de vista (observación), el de fuga, etcétera.

El cuento es siempre regresar a la misma escena, al mismo instante plasmado por el pintor y siempre complementándolo con los elementos imperceptibles del cuadro y acentuando la luz, el gato y el cuerpo en espera de la mujer, al cual en todas las ocasiones lo describirá de una misma manera, acercándose a la descripción del cuadro. “Estaba ahí simplemente, sobre la cama, bella y abierta,

---

<sup>37</sup> El tema pagano que se presenta en las dos obras, a la cual García Ponce la clasifica y la enmarca dentro de la concepción de la gnosis, ésta considera al mundo de la naturaleza como corrupto, mientras que los misterios paganos son considerados como divinos. Los gnósticos recurrían a la desobediencia para liberarse de la corrupción y tenían dos vertientes: el ascetismo o, su opuesto, la orgía. Dentro de las obras, y no sólo de las dos que se están analizando sino también en toda la obra literaria y plástica, esta concepción gnóstica se encuentra presente tanto en el pintor como en el escritor, quienes la toman como trasfondo de su obra; no por nada García Ponce escribe un libro titulado *Una lectura pseudognóstica de Balthus*, que también podría hacerse una observación pseudognóstica a la obra literaria de García Ponce. Ellos ponen de manifiesto la vertiente de la orgía que utilizaban los gnósticos para liberarse de la corrupción, esta vía orgiástica explica Joseph Campbell (1992, 182-183): “su práctica se concentraba principalmente en el antiguo banquete de caridad o ágape (amor, en el sentido de caridad o amor fraternal), cuyas diferencias de una congregación a otra eran tales que si en algunas el ritual «beso de amor» se daba con modesto decoro, en otras se convirtió en un rito por sí mismo. San Pablo había escrito: «Cristo nos redimió de la maldición de la ley», pero posiblemente no previó hasta qué punto se ampliaría el sentido de sus palabras. Parece que, originalmente, el ágape cristiano se celebraba en relación con la Eucaristía, o bien independientemente de ésta, como una cena eclesíastica en la que los ricos proporcionan la comida para todos, ricos y pobres”.

como una esbelta e indiferente figura que no guardase ningún secreto para sí y sin embargo tampoco ignorara en ningún momento el juego silencioso de sus miembros y el peso del cuerpo, que formaba su propia realidad, y fuese capaz de hacer que la desearan y de desearse a sí misma con un doble movimiento que desconoce su punto de partida". (García Ponce, 1988, 23-24)

La forma insinuada del sexo de los dos modelos permite suponer una geografía secreta que conduce al observador a los confines del mundo. El suco que se deja ver entre las piernas lleva al observador (lector) a penetrar la pintura, lo lleva a la escena: y el gato lo sabe y mira atentamente la escena y al observador (lector).

La presencia del gato en las dos escenas revela el deseo explícitamente marcado: en el relato ella no se puede entregar al acto de la contemplación y de entrega a D y él no puede desearla realmente si no se encuentra la figura felina que observa, que entrega la mirada al acto. En el cuadro, el gato también es testigo del evento de entrega de la figura femenina. Texto y arte plástico ofrecen a la figura femenina a través de una ventana a la mirada universal.

La écfrasis se busca a sí misma justificaciones fuera del cuadro, ya sea por intertextualidad o de extrapolación, pero ninguna de las dos está dictada por la pintura. Del mensaje no se descifran más que los signos cuya pertinencia ha sido determinada de antemano, es decir, los permitidos por los vacíos de la trama aplicada sobre el texto pictórico. Y dicha predeterminación viene dictada por las necesidades del autor: en García Ponce las descripciones, el erotismo de las protagonistas, los instantes y la sensualidad de cada secuencia de imágenes de personas y ambientes. Las diferencias entre el cuadro y lo que la écfrasis muestra de él eliminan en parte la obra visual, los residuos dibujan al menos con mucha precisión los contornos de lo que el escritor ha querido ver en ella.

La écfrasis explora los elementos plásticos, encontrando equivalencia en las palabras que logran transmitir mucho de la riqueza visual, pero también explora los recursos literarios que contribuyen a que la descripción del cuadro se inserte en secuencias narrativas. Esto se refiere a que en la écfrasis, al desarrollarse como una descripción narrativa, el documento hace un argumento que es el cuadro, y la ficción de ese argumento comienza a curvar la veracidad hacia las zonas de la fantasía.



*La habitación, 1952-1954*



## CONCLUSIONES

El análisis ecrástico me ayudó a esclarecer, fundamentalmente, tres puntos poco explorados en el estudio de Juan García Ponce: determinar las ilusiones ecrásticas, la influencia que toma el escritor de Balthus en relación con los modelos femeninos y la perspectiva que tiene el autor a cerca del mundo y cómo la transmite al lector.

El primer punto, las ilusiones ecrásticas establecen los puentes entre la obra pictórica y la obra literaria que marca un acercamiento entre el estilo del pintor y del escritor (introduce en su estilo literario, características y técnicas del arte pictórico). García Ponce revela por medio de ilusiones ecrásticas y engaños al lector la obra de Balthus a lo largo de toda su obra literaria. En esta parte se establecen dos divisiones que en la obra literaria se fusionan:

- a) García Ponce tiene un marcado estilo, en toda su obra, del arte plástico, dibuja a sus personajes y los introduce en escenas, momentos e instantes que se quedarán en la mente del lector. Creará un antes y un después pero jamás perderá su estilo de realizar cuadros, que complementará con su narrativa que proviene del observador que guiará al lector de la mano (cómo es el cuadro, a partir de quien lo mira<sup>38</sup>).
- b) Utiliza el arte plástico para ejemplificar su obra, para dar más vivacidad a los instantes, que con tanta minuciosidad describe para el deleite del lector, por tanto revela y agudiza la mirada para ver, traspasar las imágenes de las letras y detenernos en esas imágenes que vemos en el momento en que leemos y nos permite imaginar la escena como si sucediera frente a nuestros ojos. Ejemplifica su obra y revela al pintor. Esta técnica la utilizan los poetas, sus imágenes metafóricas irradian significado para introducir una dimensión poética en las obras haciéndolas más coloridas y vivaces, pero también certeras y precisas.

Al crear este fenómeno, el escritor marca su estilo ecrástico, como parte de sus obsesiones, ejemplifica su obra y ayuda a encontrar una forma de interpretación de la obra del pintor, porque

---

<sup>38</sup> Es la visión del autor, de cómo ve él al mundo y se la dará a su personaje masculino o al observador (que siempre tienen un poco del escritor), para deslindarse de toda culpa. Tiene el argumento en su defensa que él no lo dijo, sino el personaje, que termina conduciendo al lector.

no pone ante nuestros ojos una obra de arte, la cual hay que observar para intentar entenderla, sino toma a la obra y la transforma de manera que se convierte en una posibilidad de análisis de la obra pictórica y al ser observada dentro de un contexto conmueve y representa una experiencia de excitación visual parecida a la de un ciego cuando recobra la vista. Revelará lo que perceptivamente es significativo en el campo visual y lograremos sentir y entender más directamente, por medio de la fusión de la literatura y la pintura, las emociones.

El segundo punto fue el de establecer influencias en su obra, encontrar el origen de algunos de sus modelos, principalmente, la figura femenina que toma de Balthus.

García Ponce deriva a sus modelos e instantes a partir de los modelos de Balthus, se podría decir que realiza una traducción en su significado original: *trans-ducere*, que quiere decir ‘llevar más allá’, llevar algo más allá de sí, convertir una cosa en otra. Pero convertirla a fin de que sea más plenamente de lo que era. El escritor lleva más allá a la obra pictórica la traduce, la traslada a la realización en la obra literaria. “La posibilidad y la realidad de traducir son en cualquier orden infinitas. Jamás existirá la versión definitiva de un libro a ningún idioma, nunca se terminará de traducir libro alguno<sup>39</sup> u obra pictórica”. (Murena, 1973, 20)

La técnica de García Ponce, en sí misma, era obsesiva; contaba y explicaba, y se observa en sus obras, nos narra una historia que nos explicará o nos dará una posibilidad de entender la obra de alguien más. Dará al lector una traducción, va a llevar algo más allá de sí y lo convertirá en otra cosa, crea posibilidades y crea algo más plenamente para el lector. Como crítico le obsesionaba, esta parte de crear algo más, partiendo de lo que tenía en sus manos. Esta técnica la manifestaba tanto en sus ensayos de crítica como en su obra literaria. Juan García Ponce ejerció la crítica desde la narrativa y convirtió a sus novelas en ensayos sobre el amor y la pasión. “Compartió con enorme intensidad sus obsesiones literarias y personales, al grado de provocar el rechazo de sus lectores o volverlos cómplices”. (Ibid, 2007, 80)

Tanto Balthus como García Ponce utilizan al cuerpo como vehículo del arte; los dos realizan una develación del cuerpo y le dan identidad para llegar a un algo sagrado, como dos artistas que alaban, religiosamente, el objeto de su devoción. “La intimidad de lo

---

<sup>39</sup> Las posibilidades de traducir no se limitan a cambiar de idioma un texto, sino también va más lejos. En su caso, García Ponce traduce el tema esencial de la obra pictórica del artista y lo lleva a su obra literaria. Hay que recordar que la literatura se conforma sobre la base de una pluralidad simbólica y el arte aparece en ella como uno de sus más importantes fundamentos.

erótico con lo estético nos introduce a la gran continuidad corporal por la que nos guía la contemplación: el cuerpo de la muchacha desnuda, el cuerpo del arte, el cuerpo de la naturaleza, el cuerpo del mundo. Incluso en la suprema paradoja que ha intentado hacer visible lo invisible y expresable lo inexpresable, en la experiencia mística, la contemplación nos abre la puerta al „cuerpo desnudo del espíritu”. (Argullol, 2002, 188) El escritor logra un diálogo, un vínculo, siempre constante, entre lo plástico y lo literario, es un adorador de una teología pictórica profana que cristaliza en palabras.

El escritor admitió que realizó sus relatos contemplando algunos de los cuadros de Balthus, y su ayudante. José Antonio Lugo, describió (2007, 42): “García Ponce escribió, durante los años en que fui su asistente, „Inmaculada o los placeres de la inocencia’. Durante ese tiempo, muchas mañanas, al tiempo de escribir, me pedía que colocara el gran libro sobre Balthus editado por Skira abierto en el cuadro *Katia lisant*, en el que se muestra a una pequeña adolescente sentada en un sofá con una pierna levantada que lleva su rodilla casi a la altura de su cara, con un rostro ovalado y angelical, en el acto aparente de leer un libro”. Como ya mencioné, esta novela es una de sus últimas obras y donde ejemplifica en toda su expresión el ejercicio ecrástico, que desde sus primeros libros de cuentos se manifestaba. La técnica del escritor se prestaba para crear cuadros y algunos de esos cuadros que describía eran prestados de algunos pintores, pero sobre todo de Balthus porque de él no sólo tomo los modelos sino los temas.

Sin duda esa Katia era uno de los modelos de Inmaculada, del mismo modo que el famoso cuadro *La rue*, en el que vemos a un enfermero con gorro blanco cargando un viga en medio de un mundo cuya irrealidad muestra síntomas de locura, era una anticipación de Arnulfo, el enfermero de la clínica de enfermos mentales de Miguel Ballester. Todo se repite; todo es un juego de espejos, un diálogo continuo. (Ibid, 2007, 42)

La experiencia se lleva a cabo gracias al lector, el tercero que se queda a contemplar las imágenes. La mirada es la cómplice, y nada sería lo que es si no existiera la mirada, “es la que vuelve a esa exterioridad una representación. Por eso es necesario la presencia del gato, por eso es necesario la presencia de un tercero. Al exhibirse, al ceder ante la contemplación, al entregarse a la posesión física mientras se sabe observada, cualquiera de los personajes femeninos de García Ponce representan un mito, le dan vida a un signo. Un signo que se repite al infinito”. (Ibid, 2007, 41)

Para el escritor, su literatura surgió de un cuerpo pictórico y el cuerpo pictórico surgió de la escritura, la obra de Balthus cobra una nueva perspectiva y un nuevo valor, cuando García Ponce se atreve a mostrarla en su obra literaria para crear un nuevo sentido como lo describe en el prólogo de "El gato": "Uno y otra rompen sus límites: el cuerpo, los de sí mismo como espacio cerrado; la escritura, los de las normas que debe cercar para construirse como tal dentro de una sociedad que se rige por esas normas. De su unión nace otro signo, un signo único, que no se encuentra en ninguna parte más que en el espacio mismo de la unión pero cuya realidad dirige el camino de la representación, le da una meta que nace de ella y se coloca fuera de ella y al hacerlo asegura la continuidad de su avance. (Ibid, 2007, 54)

Juan García Ponce crea una literatura en la que él mismo se repite y repetirá a sus personajes femeninos como sello distintivo, cada una de ellas es un mito que explota su lado venusino, es decir, su lado seductor. "No vemos el lado que encarnan los mitos de Lilith o de Kali, o los que representan Démeter o Hécate. También poco vemos a la pureza ni a la sabiduría, representada por la virgen y por Sofía, aunque esto último García Ponce pretende integrarlo en la combinación de inocencia y perversión que asumen algunos de sus personajes. En suma, los lados venusinos y lunar de la psique femenina no son descritos, con excepción de la cara complaciente de Venus/Afrodita". (Ibid, 2007, 64)

Cada narración tiene su propio mito revelado de una misma forma, los personajes femeninos los revelarán obedeciendo la moral de la fidelidad de seguir un camino que haga posible la experiencia en que se muestre a la vez el vacío y la plenitud de la vida, esos personajes son hermosos y están dispuestos a desplegarse delante de las miradas para deleitar. Todos son reflexivos hacia el amor y a la posesión sexual, pero su opinión no trasciende en la historia, su único fin es suscitar el deslumbramiento y, a través de su placer, ser fuente de placer.

El tercer punto fue el de encontrar la perspectiva desde donde escribe el escritor y cómo da a conocer su visión del mundo al lector.

García Ponce desarrollaba su visión del mundo a través de las imágenes estéticas que lo reflejan, la imagen en el texto no encontrará jamás fusión; es la relación interminable, infinita, pero es la pulsión *voyeurista* lo que asegura el éxito de ver en el texto y suscita un ojo dentro de él, la utilización de metáforas de origen visual.

La presencia del *voyeurista* como un tercero, ese personaje masculino dentro de las historias, y del lector, que también es partícipe de la contemplación; el personaje masculino, que en muchos casos es el mismo escritor presente en sus narraciones, encuentra una forma de conocimiento supremo en la mujer, se enfrenta a la disolución, a las inevitables pérdidas de identidad que trae consigo cualquier entrega verdadera. Los personajes se enfrentan al amor, a la entrega absoluta y total, que implica una renuncia total y absoluta cuyo primer paso es aceptar que la posesión es imposible, y que lo único que se puede poseer es la imagen de esa posesión.

El escritor traza el recuerdo en un retrato, nos dice cómo él veía ese recuerdo, caso parecido es lo que sucede con Balthus, primero mira, se deslumbra, se deja seducir, se entrega, renuncia a la posesión que es imposible y por último sólo posee la imagen de la posesión, es lo que va a describir, a dibujar.

Para crear los personajes femeninos García Ponce apela a la melancolía, “La melancolía es sagrada, sólo por ella la vida se reconoce a través de nosotros y nos excluye a nosotros”. Esta exclusión de sí mismos y del mundo, nos dice, “es el precio de la anormalidad, pero la anormalidad permite que se confundan y se unan lo real y lo imaginario”. Estar y no estar, o mejor dicho, estar al margen, participar del ser y del vacío al mismo tiempo. Ese es el territorio en el que habitan los artistas, los visionarios, los enfermos<sup>40</sup>.

En el caso del “Descripciones” se encuentra un hombre sentado lleno de melancolía, lee un libro de Peter Handke, el autor se refleja en este cuento, como lo hace en algunos otros más, pero aquí es muy significativo, ya que marca su posición dentro de la vida y dentro de su obra literaria, la técnica con la cual siempre va desplegar sus temas, y lo expresa en la última frase: “¿En eso consiste la vida al final, en estar solo, leer, contemplar y recordar?”. La escribe entre signos de interrogación, porque al final de la vida es difícil resignarse a eso, a ser un espectador, pero García Ponce

---

<sup>40</sup> En mi opinión, la literatura de García Ponce se despliega en estos términos porque la esclerosis múltiple lo hacía ver la vida desde un punto fijo. La contemplación, la melancolía, el confundir su realidad con lo deseado, por esta razón su literatura son instantes plasmados, no acciones, es una realidad confundida con lo imaginario, una literatura que remite a los recuerdos, la existencia de la mirada, sólo se ve no se actúa. El querer estar pero no estar donde se estuvo pero ya no se estará, el juego al que remite la melancolía y que él veía como suyo y lo deja ver a lo largo de su obra. Y lo utiliza de dos maneras, la primera crear una melancolía inexistente para el lector, pero real en los personajes, y la segunda para confundir el relato entre la realidad y la irrealidad. El escritor crea todo y se mantiene al margen, su imagen aparece en algunos relatos y crea la misma atmósfera está pero se queda al margen se escuda en el personaje de observador. Él vivía así.

era ese espectador, lo reflejaba y lo manifestaba en su obra literaria, aunque también dentro de su obra se revelaba creando sus propios instantes.

Era espectador de la vida, del arte y como crítico plasmaba en su literatura las técnicas, los signos, las ideas, con las que se identificaba, de otros artistas, y no sólo escritores, sino también artistas plásticos.

Sin embargo, como espectador no se conformaba con ver pasar o recordar los instantes y no hacer nada, él también realizaba sus propios cuadros, reales o ficticios, que quería ver, los ficticios que él realizaba son derivados de la obra pictórica de Balthus, este pintor motivó en el escritor parte de sus obsesiones, el buscar la imagen de la inocencia siempre perdurable, claro ya depurados con el estilo propio del escritor. En su obra literaria se perciben grandes galerías donde se exhiben cuadros que él creó, derivados de las obsesiones, en este caso de Balthus, tanto en los tres cuentos que analicé como además en pasajes de la novela *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, la presencia de este pintor es constante, el escritor plasma a sus modelos femeninos como un objeto de deseo que nunca se poseerá realmente, crea la fascinación de la posesión al igual que el pintor, esas modelos son inocentes, o el escritor pretende que así sean, son intocadas, porque a pesar de que entregan su cuerpo, siempre mantienen una distancia, como en la pintura, recurso plástico que explota al máximo Balthus, cuando se contemplan los cuadros de la obra de García Ponce se afirma una distancia, las modelos femeninas son intocables y son más tentadoras, pero anula todo riesgo y deja al espectador a solas con su imaginación. Esta idea confirma la coherencia de sus personajes femeninos las convierte en la parte atractiva aunque ajena al lector si no acepta que su imaginación lo vuelva cómplice. La propuesta de García Ponce es una subversión de una moral diferente, donde la fidelidad de cada quien a sí mismo representa la única coherencia posible. Esta fidelidad a la coherencia a sí mismo es la que siguió durante toda su vida personal y literaria.

Este mismo proceso acontece en la obra pictórica de Balthus, y si bien este método ya es inherente a la pintura, el pintor lo llevó al extremo con la obra *La lección de guitarra*.

Esta fascinación por poseer algo que jamás se poseerá realmente se convierte en una obsesión para García Ponce, ya que él por su posición ante la vida, encuentra una manera de revelarse sin ser descubierto. Acepta que su único movimiento ante la vida es la imaginación, y lo explota al máximo, dando vueltas en un mismo punto, en una misma temática.

Su obra literaria es producto de una fascinación, nos engaña en múltiples imágenes creando ilusiones pictóricas derivadas de cuadros reales, cuadros de Balthus y de otros pintores, o cuadros ficticios que el autor crea, siempre conservando las mismas técnicas que aprendió del pintor; el arte pictórico es cómplice de la técnica de expresión del autor. Expresar instantes, momentos, detalles, rostros, cuerpos, imágenes, lugares es lo que explota el autor, no las acciones, él nos fascina con las imágenes a las que se recurren en el instante de la melancolía, no se recuerdan acciones se recuerdan imágenes que después se moverán para recrear un instante.

Eso es lo que fascina del autor, su técnica de contar algo por medio de imágenes, de instantes que perdurarán en la mente del lector, como la obra pictórica. Y esa técnica la adoptó gracias a la posición que tenía ante la vida y su capacidad de crítica hacia otras disciplinas, “en el arte como en la vida sólo la fascinación mantiene el interés. Transgrediendo todos los límites impuestos por la cultura, obedeciendo sólo a las exigencias de su propio clima y su tono [...] vive en el terreno de esa pura fascinación. Ceder a ella es penetrar a un espacio denso y desconcertante, erigido sobre la enervante emoción y complicación de las acciones y del lenguaje que las muestra. Mi libro no es más que un intento de colocarse en ese espacio y moverse en él”<sup>41</sup>. (Ibid, 2007, 72)

Las imágenes se conservan el sentido original y transformado, emergen de lo indistinto e imponen un camino diferente de percepción apelando a la memoria, a las sensaciones depositadas, es un llamado a la imaginación que nos arrebatara del mundo exterior y nos sumerge en un mundo interior que se vuelve un manantial luminoso de imágenes formadas según una lógica intrínseca del mundo imaginario.

La literatura ecrástica representa ese medio ideal que coincide con su idea de una pedagogía de la imaginación y la ubica en una visión interior, lleva al lector al interior de las narraciones y al interior del escritor, permitiendo que las imágenes se cristalicen en una forma definitivamente memorable. Juan García Ponce relaciona las imágenes llevándolas a un nuevo contexto y les cambia el significado al elaborar una nueva red de relaciones dentro de la narrativa.

---

<sup>41</sup> Esta técnica no sólo se observa en el libro *Teología y pornografía*, estudio basado en la obra de Pierre Klossowski, hermano mayor de Balthus, sino en toda su obra literaria, García Ponce, al igual que el escritor francés y Balthus en la pintura, adopta la técnica de fascinar al lector, pero García Ponce también adoptó la técnica plástica de Balthus para desplegar su obra en un gran engaño de técnicas.

Se establece un mapa para explorar el mundo, aquel que se percibe con los sentidos y del cual la pintura y la escritura hacen una transcripción, el paso de la palabra a la imagen visual se crea una vía para alcanzar un significado más profundo y se mantiene una constante comunicación entre las artes.

Es hermoso contarte a ti lo que ya sabes, lo que sólo tú y yo sabemos, lo que no necesitas leer ni probablemente vas a leer nunca; pero no estoy muy seguro de por qué he sentido la necesidad de hacerlo. No estoy trazando tu retrato, aunque sé que me gustaría que te vieras en ese retrato y al verte supieras cómo te veía yo. Sin embargo, no eres mi modelo; eres el recuerdo que tengo de un retrato que me sirve para llegar hasta ti como modelo. (García Ponce, 1982, 45)



## BIBLIOGRAFÍA COMPLETA DE JUAN GARCÍA PONCE

## TEATRO

GARCÍA PONCE, Juan, *El canto de los grillos*, México, Imprenta Universitaria, 1958.

\_\_\_\_\_, *La feria distante*, México, Cuadernos del viento, 1959.

\_\_\_\_\_, *Doce y una, trece*, México, UNAM, 1961.

\_\_\_\_\_, *Catálogo razonado*, México, Premiá Editora, 1982.

## POESÍA

\_\_\_\_\_, *Réquiem y elegía*, México, Edición privada, 1969.

## CUENTO

\_\_\_\_\_, *La noche*, México, ERA, 1963.

\_\_\_\_\_, *Imagen primera*, México, Universidad Veracruzana, 1963.

\_\_\_\_\_, *Encuentros*, México, FCE, 1972.

\_\_\_\_\_, *Figuraciones*, México, FCE, 1982.

\_\_\_\_\_, *Cinco mujeres*, México, CONACULTA/ Del equilibrista, 1995.

## NOVELA

\_\_\_\_\_, *Figura de paja*, México, Joaquín Mortiz, 1964.

\_\_\_\_\_, *La casa en la playa*, México, Joaquín Mortiz, 1966.

\_\_\_\_\_, *La presencia lejana*, Montevideo, Arca, 1968.

\_\_\_\_\_, *La cabaña*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

\_\_\_\_\_, *La vida perdurable*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

\_\_\_\_\_, *El nombre olvidado*, México, ERA, 1970.

- \_\_\_\_\_, *El libro*, México, Siglo XXI, 1970.
- \_\_\_\_\_, *La invitación*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Unión*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- \_\_\_\_\_, *El gato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Crónica de la Intervención*, 2 t., Barcelona, Bruguera, 1982.
- \_\_\_\_\_, *De Anima*, México, Montesinos, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Pasado presente*, México, CFE, 1993.

## ENSAYO

- \_\_\_\_\_, *Cruce de caminos*, México, Universidad Veracruzana, 1965.
- \_\_\_\_\_, *Nueva visión de Klee*, México, Librería Madero, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Rufino Tamayo*, México, Galería Misrachi, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Desconsideraciones*, México, Mortiz, 1968.
- \_\_\_\_\_, *La aparición de lo invisible*, México, Siglo XXI, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Nueve pintores mexicanos*, México, ERA, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Entrada en materia*, México, UNAM, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Manuel Álvarez Bravo*, México, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Cinco ensayos*, México, Universidad de Guanajuato, 1969.
- \_\_\_\_\_, *El reino milenario*, Montevideo, Arca, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Vicente Rojo*, México, UNAM, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Thomas Mann vivo*, México, ERA, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Joaquín Clausell*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Trazos*, México, UNAM, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Leonora Carrington*, México, ERA, 1974.

\_\_\_\_\_, *Manuel Felguérez*, México, ERA, 1974.

\_\_\_\_\_, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, México, ERA, 1975.

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

\_\_\_\_\_, *Diferencia y continuidad (Aforismos de Juan García Ponce que acompañan a 24 serigrafías de Manuel Felguérez)*, México, Multiarte, 1982.

\_\_\_\_\_, *Las huellas de la voz*, México, Coma, 1982.

\_\_\_\_\_, *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*, México, El equilibrista, 1987.

\_\_\_\_\_, *Imágenes y visiones*, México, Vuelta, 1988.

\_\_\_\_\_, *Las formas de la imaginación: Vicente Rojo en su pintura*, México, FCE, 1992.

\_\_\_\_\_, *Ante los demonios*, México, UNAM/ El equilibrista, 1993.

\_\_\_\_\_, *De viejos y nuevos amores, Volumen 1: Arte*, México, Joaquín Mortiz/ Planeta, 1998.

\_\_\_\_\_, *De viejos y nuevos amores, Volumen 2: Literatura*. México, Joaquín Mortiz/ Planeta, 1998.

\_\_\_\_\_, *Tres voces. Ensayos sobre Thomas Mann, Heimito von Doderer y Robert Musil*, México, Editorial Aldus, 2000.

\_\_\_\_\_, *Entre líneas, entre las vidas*, México, Océano, 2001.

## AUTOBIOGRAFÍAS

\_\_\_\_\_, *Juan García Ponce. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, México, Empresas editoriales, 1966.

\_\_\_\_\_, *Personas, lugares y anexas*, México, Joaquín Mortiz, 1996.

## ANTOLOGÍAS

\_\_\_\_\_, *Apariciones (Antología de ensayos)*, Selección y prólogo de Daniel Goldin, México, FCE, 1987.

\_\_\_\_\_, *El gato y otros cuentos*, México, FCE, 1995.

\_\_\_\_\_, *Cuentos completos*, Prólogo de Christopher Domínguez, México, Seix Barral, 1997.

\_\_\_\_\_, *Novelas breves*, México, Alfaguara, 1997.

\_\_\_\_\_, *Obras de un escritor yucateco sobre su tierra: Juan García Ponce*, 2 tomos, Mérida, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, 1997.

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

ARGULLOL, Rafael. *Una educación sensorial/A Sensory Education: Historia personal del desnudo femenino en la pintura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

ARNHEIM, Rudolph. *Pensamiento visual*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

BALTHUS. *Memorias*. México, Barcelona, Lumen 2002.

BATAILLE, Georges. *El aleluya y otros textos*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

\_\_\_\_\_, *El erotismo*. México, Tusquets Editores, 2003.

BATIS, Huberto, “La obra literaria de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Editorial Porrúa, 2008

BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e iconografía*. España, Seix Barral Editores, 1973.

BRUNEL, Pierre. *Compendio de literatura comparada*. Trad. Isabel Vericat Núñez, México: siglo XXI 1994.

BRYSON, Norma. *Visión y Pintura*. Madrid, Alianza, 1991.

CAMPBELL, Joseph. *Los mitos: su impacto en el mundo actual*. Barcelona, Editorial Kairós, 2008.

\_\_\_\_\_, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México, FCE, 1972.

\_\_\_\_\_, *Las máscaras de Dios: mitología creativa*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

CASTELLANOS, Rosario, *Juicios sumarios II: ensayos sobre la literatura*. México, FCE, 1984.

CARBALLO, Emmanuel, "Juan García Ponce: director espiritual de su generación", en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ERA. 1997.

COLLE, Marie-Pierre. *BALTHUS, las tres hermanas*. Prólogo de Jean Leymarie, Américo Arte Editores Landucci Editores, 2000.

DALÍ, Salvador. *Los carnudos del viejo arte moderno*. Barcelona, Tusquets Editores, 2000.

DUROZOI, Gerard, *El surrealismo*. Madrid, Editorial Labor, 1979.

GARCÍA PONCE, Juan, "Crónica de una época y sus consecuencias", en: *Lo que los cuadernos del viento nos dejó*, México, CONACULTA, 1994.

GIL-ALBARELLOS, PÉREZ-PEDRESO, Susana. *Introducción a la literatura comparada*. Secretaria de publicaciones e intercambio editorial, 2006.

HORACIO, *Obras Completas*, México, Editora Nacional, 1967.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI Editores, 2006.

\_\_\_\_\_, *Historias de Amor*. México, Siglo XXI Editores, 2006.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, Traducción de E. Barjau. Madrid, Tecnos, 1990.

LOUVEL, Liliane. *L'oeil du texte*. Toulouse, Presses Universitaires, Mirail ciudad, Editorial, 1998.

LUGO, José Antonio. *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*, México, CONACULTA, 2007.

MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Trad. Juan García Ponce. Madrid, SARPE, 1983.

MELO, Juan Vicente, "A propósito de Juan García Ponce, el nuevo lenguaje, la óptica distinta" en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

MONEGAL, Antonio. *Literatura y pintura*. Madrid, ARCO/LIBROS, 2000.

MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*. México, COLMEX, 2000.

\_\_\_\_\_, "La contradicción suspendida" en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

PANOFSKY, Erwin. *Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos copilado por Irving Living*. Barcelona. Buenos Aires. México, Paidós. 1995.

\_\_\_\_\_, *La perspectiva como "forma simbólica"*. Trad. de Virginia Careaga. España, Tusquets Editores, 1955.

PAVESE, Cesare. *La playa y otros relatos*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

PAZ, Octavio. *La llama doble*. México, FCE, 1998.

\_\_\_\_\_, *El arco y la lira*. México, FCE, 1998.

PEREIRA, Armando, *La generación de medio siglo*. México, UNAM. 1997.

\_\_\_\_\_, (coordinador), *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México UNAM/ERA. 1997.

PITOL, Sergio, "Juan García Ponce", en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

RAMA, Ángel, "El arte intimista de Juan García Ponce", en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

RUY SÁNCHEZ, Alberto. *Con la literatura en el cuerpo: historias de literatura y melancolía*. España, Emecé Editores, 2003. LARA

\_\_\_\_\_, "Voyeurismo y contemplación en *De Anima*", en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

TREJO FUENTES, Ignacio, "Inmaculada o la erección sin fin", en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

ZAVALA, Hernán, "Mirada e imagen", en *La escritura cómplice, Juan García Ponce*, México, UNAM/ERA. 1997.

#### HEMEROGRAFÍA DIRECTA

CLÜVER, Claus. *Ekphrasis reconsidered, on verbal. Representation of non-verbal texts*, Interarts Poetics, Amsterdam, Rodopi, p. 21, 1994.

HEFFERMAN, James. *Ekphrasis and representation*. New Literary History vol. 22. no.2. 1991.

#### BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

AGUSTÍN, José. *Tragicomedia mexicana I*. México, Planeta. 1990.

BATIS, Humberto, *Memorias de sábado perdido suplemento de Unomásuno (1997-2002)*. México, Ariadna. 2006.

\_\_\_\_\_, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, México, CONACULTA, 1994.

CALDERÓN, Carolina, “Una entrevista con Juan García Ponce” en *Juan García Ponce y La Generación de Medio Siglo*, México, UV, 1998.

DÍAZ Y MORALES, Magda *et al.* *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, México, Universidad Veracruzana, 1998.

ESPINASA, José María, “Los laberintos del espejo” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

GARCÍA MARTÍNEZ, J.A., *Arte y pensamiento en el siglo XX*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.

GOLDIN, Daniel, “Máscara y río, la risa del deseo. Hacia una moralidad de lo inmoral a partir de *Figuraciones*” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e ilusión*. Madrid, Debats, 1999.

GOODMAN, Nelson. *Lenguajes del arte*, Barcelona, seix Barral, 1976.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade mi prójimo* precedido por *El filósofo criminal*, Madrid, Arena Libros, 2005.

\_\_\_\_\_, *La vocación suspendida*. México, ERA, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*. Trad. E. Calatayud. Madrid, Siruela, 1994.

LOTH, David. *Pornografía, erotismo y literatura*. Buenos Aires, Paidós, 1972.

MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, “Crónica de la intervención: el desnudo de una escritura” en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

MORENO DURÁN, Rafael Humberto, “Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*, México, UNAM/ERA. 1997.



MURENA, Héctor Álvarez, *La metáfora y lo sagrado*. Argentina, Editorial Tiempo Nuevo, 1973.

PAZ, Octavio, "Encuentros de Juan García Ponce" en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*, México, UNAM/ ERA. 1997.

PELLICER, Juan, *El placer de la ironía, leyendo a García Ponce*, México, UNAM, 1999.

PONIATOWSKA, Elena, "Juan García Ponce o la inteligencia frente al sufrimiento" en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ ERA. 1997.

ROSADO, Juan Antonio. *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México, Praxis/UACM. 2005.

ROUGEMONT, Denis de. *Amor y occidente*. Trad. Ramón Xirau. México, CONACULTA, Cien del mundo, 2001.

ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*. Madrid, Siruela, 2001.

#### HEMEROGRAFÍA INDIRECTA

GARCÍA RAMÍREZ, Fernando. "Inmaculada: el claro camino del deseo", en "El semanario cultural de *Novedades*", 13 de agosto de 1989, no. 382. Año VIII, Vol. VIII. p. 2.

#### TESIS CONSULTADAS

RIVERA, López, Sara, *El erotismo como metáfora de la vida: la obra de Juan García Ponce*, tesis para obtener la Licenciatura en Letras, UNAM, 1999.

RÍOS-ZERTUCHE, Díez, María de Jesús Mercedes Fernanda, *Polinización en la literatura*, tesis para obtener la Maestría en Letras, UNAM, 2002.