

13

01086 2ej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS DE POSGRADO

LA NARRATIVA DE JUAN GARCIA PONCE,
LA DECADA DE LOS SESENTA

T E S I S

QUE PRESENTA

MARIA CRISTINA DE LA PEÑA LOPEZ

PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS



0108175

1998





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS DE POSGRADO

TESIS DOCTORAL

LA NARRATIVA DE JUAN GARCÍA PONCE,
LA DÉCADA DE LOS SESENTA

MARIA CRISTINA DE LA PEÑA LOPEZ

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS: CLAVE 10

PLAN DE ESTUDIOS: DOCTORADO EN LITERATURA

CLAVE DEL PLAN: 588

COMITÉ TUTORAL:

TUTOR: *DR. ARMANDO PEREIRA LLANOS*

DRA. MARIA ROSA PALAZON MAYORAL

DR. ALBERTO VITAL DIAZ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS DE POSGRADO

TESIS DOCTORAL
LA NARRATIVA DE JUAN GARCÍA PONCE,
LA DÉCADA DE LOS SESENTA

T E S I S

QUE PRESENTA

MARÍA CRISTINA DE LA PEÑA LÓPEZ

PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

1998

RESUMEN DE LA TESIS

La investigación que se intitula *La narrativa de Juan García Ponce, década de los sesenta*, contiene los elementos que el autor habría de desarrollar en su obra posterior. El objeto específico es el revalorización de su obra a partir del análisis de cuentos y novelas de la década mencionada. Se intenta destacar la concepción ascendente que se perfila a partir de la ética nietzscheana. Asimismo, se pone en evidencia la posición ético-existencialista que asumen los protagonistas al reconocer su libertad y los riesgos que ésta implica; momentos que dejan entrever una metafísica-existencial.

Nuestro objetivo es hacer patente los rasgos que determinan que esta obra es una literatura de ruptura, de liberación de costumbres, de crítica, de apertura y anticipación. Movimiento representado por el artista que derriba formas tradicionales en el arte y en la cultura, y prepara nuevas formas de expresión. A este impulso creativo subyace el hecho de que no hay verdades absolutas, de que equilibrio entre experiencia y pensamiento es una responsabilidad que recae en todo sujeto pensante-volitivo y actuante. Nos proponemos demostrar que Juan García Ponce es el artista que nos revela categorías afectivas que nos dan la comprensión de un mundo más humano. Características que lo ubican dentro de la vanguardia literaria.

TRADUCCION EN INGLES

The following research *La narrativa de Juan García Ponce, década de los sesenta*, contains the main elements that the author would develop in his later literature. Our specific object is the revaluation of his work through the analysis of his stories and novels of the mentioned decade. I try to bring out an ascendent conception of a Philosophy of Life starting from Nietzsche's Ethics. On the same manner, I try to put on evidence the existentialist and ethical position of the protagonist when recognizing his liberty and the implied risks of it. Moments that let us see an existentialist Metaphysics.

It is our question to manifest the strokes that determine that this work is a literature of rupture, of custom's liberation, of critics, of opening and anticipation. This movement is represented by the artist that overthrows traditional trends in art and culture, and prepares new expression forms as well. Under this creative impulse lies the fact that there are not absolute truths, that the equilibrium between experience and thought is a responsibility that falls back on any subject that thinks, will and acts. We want to demonstrate that Juan Garcia Ponce is an artist that reveals affective categories in his work and gives us the comprehension of a more human world. All these characteristics let us place him in the literary vanguard.

AGRADECIMIENTOS:

**EMILIA REBORA
ERIC CAMACHO
GRACIELA MOTA
REYNA BARRERA**

*A MIS PADRES:
IRENNE LÓPEZ DE DE LA PEÑA
SALOMON DE LA PEÑA TORRES*

*A FERRUCCIO TINGHI,
MI COMPAÑERO*

*A MIS HERMANAS, TIOS,
PRIMOS Y SOBRINOS.*

*A MIS MAESTROS
Y AMIGOS.*

ÍNDICE

| | Pág. |
|---|-----------|
| <i>Referencias Bibliográficas</i> | 11 |
| Introducción | 13 |
| Cosmovisión en la narrativa de Juan García Ponce | 23 |
| 1. <i>Leitmotives</i> | 29 |
| • La soledad | 30 |
| Superación de la soledad | |
| El diálogo | |
| La comunicación existencial | |
| Dialéctica de la soledad | |
| El tiempo en el "recuerdo de la infancia" | |
| El espacio en el "tiempo de vacaciones" | |
| El artista | |
| • Configuraciones de Eros | 57 |
| El enigma del incesto | |
| La homosexualidad femenina | |
| La orgía | |
| Triangulaciones del deseo | |
| - Mímesis del deseo | |
| - Voyeurismo | |
| Exhibicionismo, voyeurismo y autocontemplación | |
| El erotismo y lo sagrado | |
| • Lo sagrado y lo profano | 77 |

| | |
|--|------------|
| 2. Grado de mimesis | 82 |
| 3. La percepción en la novela | 89 |
| 4. El valor de la imagen | 93 |
| 5. Escritura | 112 |
| Primera fase de la narrativa de Juan García Ponce | 129 |
| 1. Lo sagrado en "Feria al anochecer" | 131 |
| 2. Exilio del paraíso en "Después de la cita" | 156 |
| 3. Más allá del bien y del mal en "Reunión en familia" | 166 |
| 4. Confesión de un prepotente en "Amelia" | 185 |
| 5. El <i>Voyeur</i> en "La noche" | 207 |
| 6. Triangulación del deseo en <i>Figura de paja</i> | 230 |
| 7. En busca de sí mismas en <i>La casa en la playa</i> | 259 |
| Segunda fase de la narrativa de Juan García Ponce | 283 |
| 1. Laberinto del deseo en <i>La cabaña</i> | 285 |
| 2. Implicaciones en <i>La presencia lejana</i> | 316 |
| 3. Miniatura poética en "La plaza" | 335 |
| Consideración Final | 345 |
| Bibliografía | 359 |

Referencias Bibliográficas

Las referencias que se hacen en el texto a las novelas y cuentos de Juan García Ponce remiten a las siguientes ediciones.

En el volumen *Imagen Primera*, Bruguera, México .1970

"FA": "Feria al anochecer"

"EC": "El café"

"DC": "Después de la cita"

"RF": "Reunión en familia"

"C": "Cariátides"

"IP": "Imagen primera"

En el volumen *Encuentros*, México: FCE, 1972.

"EG": "El gato"

"LP": "La plaza"

"LG": "La gaviota"

FP: Figura de paja, México: Joaquín Mortiz, 1964.
(Col. Serie del Volador)

LC La cabaña. México: Joaquín Mortiz, 1969.
(Col. Nueva Narrativa Hispánica)

CP: La casa en la playa, Joaquín Mortiz, México, 1966.
(Col. Novelistas Contemporáneos)

En el volumen *La noche*, México: Era, México, 1963.
(Col. Alacena)

"A": "Amelia"

"T": "Tajimara"

"LN": "La noche"

PL: La presencia lejana, México: Arca, Montevideo, 1968.
(Col. Narrativa Latinoamericana)

El número que acompaña las siglas del libro citado indica la página de donde se desprendió la cita.

Introducción

En esta investigación deseamos enfatizar el lugar extraordinario de la obra de Juan García Ponce que se fue haciendo sin renuncias, es decir, que entre un libro y otro no hay alejamiento, sino concentración y complementación de los elementos que constituyen su particular cosmovisión. Esta totalidad, a la que aludimos, no deriva solamente de la apertura afanosamente conquistada en el nivel lingüístico, sino muy especialmente de esa preocupación por asaltar la realidad en sus situaciones límite, de la capacidad poderosa de captar lo puramente humano, de la convicción de la posibilidad de un cambio de orientación y sentido en la vida del individuo, de la angustia ante la nada, de una conciencia lúcida sobre la interioridad del hombre.

La soledad, la búsqueda del *otro*, el erotismo y otros tantos motivos que abundan en sus cuentos y novelas reflejan la profundidad de sus obsesiones y la permanencia y fidelidad a una actitud que tiende a la dilucidación de los aspectos más conflictivos del hombre y su realidad. Es Juan García Ponce un autor que, por el carácter de sus indagaciones, se integra con

plenitud a la serie de escritores latinoamericanos con proyecciones universales, y al mismo tiempo es un hombre vinculado espiritual y vitalmente con el modo de ser particular del mexicano.

En el horizonte de la literatura mexicana Juan García Ponce pertenece a la generación de jóvenes que será conocida como la Generación de Medio Siglo¹; generación, que comparte una crítica con respecto a la cultura mexicana y a la cultura como totalidad. Emmanuel Carballo hace alusión a la presencia del autor yucateco dentro de este grupo de escritores como: "el director espiritual de su promoción"².

En el Capítulo I. "Cosmovisión en la narrativa de Juan García Ponce" nos proponemos la exposición de los aspectos que conforman su narrativa y contrastan con la narrativa tradicional, a la luz de una percepción artística comprendida en su carácter orgánico, lógico e íntegro. Para proceder sistemáticamente hemos optado por estructurar este capítulo en cinco apartados:

I. Los *leitmotives*, espacios existenciales que el sujeto explora y despliega en la búsqueda de sí mismo.

1. El primer espacio es la propia soledad como punto inicial de referencia. Inmediatamente después, en tanto

¹ Armando Pereira, *La escritura cómplice*, p. 11 s.

² Emmanuel Carballo, *Prólogo a Juan García Ponce*, p. 7.

que el sujeto habita en un mundo, indaga sobre la superación de su soledad en la comunicación existencial con un *tú*, que es el segundo punto de referencia. Cuando el sujeto llega a un contacto auténtico, descubre la subjetividad profunda del *otro*. Como prototipo de lo humano el escritor mexicano nos propone al artista por su sensibilidad. En la dialéctica existencial el tercer término lo constituye la totalidad, que en algunos relatos encontramos como la aspiración del sujeto por fundirse afectivamente en la naturaleza.

2. Configuraciones de Eros, espacios eróticos por los cuales el individuo puede llegar al encuentro con el *otro*. El autor plasma aquellos ámbitos que van más allá de las posibilidades legítimamente aceptadas por el orden social y cultural, aquellos en los que el individuo opta por una transgresión a la moral.

3. Lo sagrado y lo profano, categorías que invaden el mundo narrativo del novelista mexicano. Categorías que, en lugar de apuntar al dualismo inconciliable del pensamiento racionalista, provocan una quiebra en las concepciones conservadoras en las que la naturaleza humana aparece fijada por leyes inalterables. Nuestro narrador instauro la búsqueda deliberada de lo sagrado y lo maravilloso por medio de la experiencia estética, por medio de la imaginación e, incluso, por medio de la

sexualidad como afirmación de una nueva realidad no racional y de los poderes del hombre para reivindicar su libertad.

II. Grado de mimesis. En este inciso nuestro análisis se dirige al grado de fidelidad de su representación con respecto a la dramaticidad de la realidad. Consideramos que, a pesar de la desantropomorfización de objetos y situaciones, nuestro literato logra dar a su construcción novelesca sensibilidad y espiritualidad reconocibles en el mundo de nuestra cotidianidad. Le interesa el juego de relaciones en tanto que son un espejo en que se capta la verdadera imagen de los personajes; recurso artístico con el que configura situaciones ambiguas e incrementa la verosimilitud de la acción dramática. Todo lo cual sugiere que la vida imite al arte, y no sólo el arte imite la vida.

III. La percepción en la novela. El contenido de este apartado se refiere a la percepción de la representación tal y como la percibe el lector en el espacio de la obra literaria y su lectura. La finalidad de la percepción de la novela garciaponcesca reside en la representación de la imagen para llegar al sentimiento, cuyo contenido es la expresión, para luego retornar a la reflexión en donde el sentido de la representación se dirige al significado de la obra. Para nuestro narrador los elementos ontológicos de la novela son el cuerpo como componente vital y como cuerpo normativizado, y el lenguaje que contiene las normas morales

que determinan la conducta del cuerpo, y sin embargo, incluye a su vez la violación de las mismas como lenguaje de ruptura.

IV. Estética de la mirada. Juan García Ponce nos transmite el placer de su escritura y la posibilidad de alcanzar su sentido en imágenes visuales. Tanto el fondo como los personajes, en el primer plano, no existen hasta ser percibidos. El narrador proyecta estas imágenes haciendo referencia a un sentimiento de simpatía y empatía para rebasar la descripción externa de las situaciones. El momento en que el narrador se concentra sobre un personaje es cuando aparece el valor plástico y ontológico de la mirada. Concentrando su riqueza creativa, podríamos decir que mirada y distancia son las coordenadas del mundo narrativo del escritor yucateco.

Al colocar la mirada en el aquí y ahora se propone la afirmación del movimiento impulsivo en el presente existencial. La mirada a la que apunta el escritor mexicano es la del artista representada por el narrador, cuyo delirio le permite captar a la mujer como obra de arte en movimiento, la mujer como objeto privilegiado que, concluida su obra, el artista entrega a los demás espectadores.

Otras configuraciones en las que la mirada tiene un valor ontológico es cuando el sujeto tiene la sensación de existencia mediante la conciencia de ser percibido; o bien, cuando el individuo se ve a sí mismo en el espejo; otra configuración es

cuando el testigo o *voyeur* propone a través de su mirada la imagen de un personaje o de todo un mundo. Desde luego, queda incluida la mirada recíproca entre los amantes. Hay, además, otro elemento, la cámara fotográfica como un tipo de mirada en la percepción erótica.

Al enfrentarse los personajes a través de la mirada, como un dispositivo del deseo, les permite interrogarse y penetrar en la intimidad del *otro*, confrontando el propio deseo y la propia conciencia. La mirada, de este modo, abre ese espacio ambiguo del deseo que puede conducir a la indiferencia, al erotismo o incluso a la violencia.

V. Escritura. Juan García Ponce es un escritor sincero que penetra en la sensibilidad del lector de modo espontáneo. La expresión de sus ideas, sentimientos y emociones es clara y precisa. Su originalidad reside en crear una narrativa interiorizada en la que se observa un indiscutible reconocimiento de la relación entre lo interior y lo exterior. Los movimientos de la conciencia se exhiben espontáneamente revelando la intimidad de los personajes. En relación a la acción dramática sus personajes innovan caminos al jugar con los términos habituales de la experiencia sexual y buscar con ello nuevas aperturas a la realidad. A pesar de la profunda interioridad que muestran sus personajes, no reflexionan sobre las ideas que los mueven sino que las actualizan en sus vidas, pretenden hacer de la propia

experiencia un conocimiento cuyo origen y fin no es de tipo racional.

La clave de la intimidad está en ser captada desde fuera, desde una mirada que la contempla. Y la experiencia íntima reside en la intensidad del sentimiento. El recurso estilístico que utiliza nuestro autor es el de la eternización del instante. El instante se consagra por la suspensión del orden cronológico, como arquetipo de repeticiones posibles o por la intensidad; sin olvidar que la duración de una escena viene estimulada por el valor emocional del carácter personal del protagonista. La intensidad se logra cuando la tensión entre los significados llega a configurar un clímax, cuando la descripción se concentra sobre una escena o cuando hay una combinación de ambos mecanismos. Las imágenes poéticas de esta narrativa producen una fascinación peculiar de la percepción en la soledad. El vínculo entre imágenes y fascinación da lugar a la *anagnórisis*.

En el Capítulo II, "Primera fase de la narrativa de Juan García Ponce", y en el Capítulo III, "Segunda fase de la narrativa de Juan García Ponce", nos proponemos el análisis de los cuentos más significativos para nuestro propósito contenidos en los volúmenes: *Primera Imagen*, *La Noche* y *Encuentros* y de las cuatro novelas escritas en los años sesenta: *Figura de paja*, *La casa en la playa*, *La cabaña* y *La presencia lejana*. Análisis con base en una concepción teórica que nos permite perfilar la complejidad de su estructuración y proponer una interpretación.

La metodología empleada es la fenomenología, filosofía que interpreta al hombre a partir de su circunstancia y a la circunstancia a partir del hombre.³ El sujeto hombre como un *ser-ahí* y un *ser-en-el-mundo*, significa que su existencia está comprometida con su circunstancia. Concepción dialéctica y fenomenológica de la existencia que atiende a lo que aparece y, por lo tanto, asume la ambigüedad radical de la existencia. El comprometerse con su circunstancia no está delimitado a un compromiso político-social, como es el caso de la propuesta sartriana. En esta narrativa el compromiso del sujeto es consigo mismo y en su relación con el *otro* o con lo *otro*, como una dimensión suprasensible.

La razón por la cual la narrativa de esta época viene dividida en dos fases es porque sostenemos que hay una experimentación creativa que denota una evolución y en un momento muestra un salto cualitativo. La diferencia cualitativa entre las dos fases se debe a presupuestos existenciales diversos, por los que los personajes se conducen de un cierto modo o de otro. En la primera fase las instituciones a las que se enfrentan los personajes ejercen un poder tal que impiden materialmente la unión de los amantes, o bien, la realización del sujeto en su libertad. El desenlace otorga el triunfo al orden social, al religioso, a la costumbre o a la moralidad. Los personajes no logran el encuentro con el *otro*. Ya en *El malestar en la cultura*, Freud explica cómo la sociedad reprime los instintos

³Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 18.

del individuo, cómo éste se ve sometido al principio de realidad promovido a su vez por la escasez de recursos, cómo la vida del individuo se rige por la necesidad del trabajo.⁴ Frente a esta situación opresiva, el hombre dispone de varias vías de escape, de equilibrio, de sublimación, como son: el amor, el arte, la muerte y el misticismo, entre otras.

Los libros de esta época son: *Imagen primera* (1962), *La noche* (1963), *Figura de paja* (1964) y *La casa en la playa* (1966). El espacio al que recurren los protagonistas de esta primera época es el recuerdo de la infancia, como una época en la que reina el *principio del placer* contrapuesto al *principio de realidad*. En la mayoría de los casos se trata de jóvenes y adolescentes que están por incorporarse a los valores de la sociedad. La nostalgia por la infancia está representada en estos relatos con diferente tonalidad. En el cuento "Imagen primera" hay la intención de recuperar el mundo del placer bajo las mismas coordenadas con las que fue vivido en la infancia por los personajes. Sin embargo, ya en *Figura de paja*, esa nostalgia por esta época es sólo un momento que favorece el encuentro entre Jorge y Leonor. En cambio, en *La casa en la playa* hay dos imágenes de la infancia; por un lado, se repite la imagen del recuerdo de la infancia con nostalgia por parte de la generación adulta, por Rafael y Eduardo, que continúan siendo amigos; por otro, Elena y Marta, que se ocupan materialmente de los hijos de

⁴Cf. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*.

ésta última, reconocen que la infancia no es un paraíso y que el *principio de placer* se reduce a algunos ratos de juego.

En esta primera fase creativa, el desenlace es el desencuentro en que predomina la idea de la inutilidad de los esfuerzos, la frustración y el suicidio. Sólo *Imagen primera* contiene dos cuentos "Feria al anochecer" e "Imagen primera", que son de transición, en ellos, los personajes llegan a vislumbrar un encuentro con el *otro*.

En la segunda fase creativa, los personajes no se enfrentan más a instituciones con representantes materialmente identificables como son los familiares. Ahora, el debate se da en la conciencia del protagonista. Podemos suponer que estos personajes han madurado suficientemente como para pasar por encima de las instituciones, realizar una crítica a sus valores y decidir sobre la propia felicidad. Esta toma de conciencia supone más riesgos por parte del personaje. Sin embargo, se sobreentiende que vale la pena el arrojó y el desafío, ya que los protagonistas logran el encuentro con el *otro*. A esta época corresponden *La presencia lejana* (1968), *La cabaña* (1969) y *Encuentros* (1972).

Cosmovisión en la narrativa de
Juan García Ponce

En palabras de Ángel Rama encontramos una primera concepción del universo narrativo de Juan García Ponce, a partir de la cual nos proponemos penetrar en recintos más profundos:

Su mundo es el de la ciudad. Sus personajes: los integrantes de la clase media intelectual que se le parecen: escritores, intelectuales, estudiantes, artistas. Sus temas: las relaciones sentimentales entre esos seres, los modos cómo llegan a veces a la cama y otras veces al amor.¹

Sus cuentos y novelas de esta primera época, la década de los sesenta, exhiben una cosmovisión en la que parece desdeñar los implementos sofisticados, prefiriendo, en cambio, una forma menos llamativa y clamorosa, a veces casi impasible, inmersa en un juego de referencias evanescentes, implementando una mimesis indirecta que rememora la obra de Cesare Pavese. Lo que García Ponce exalta y captura de Pavese es sólo un ámbito de su concepción literaria, no son sus estructuras impecablemente intelectuales, y de su gran debate político destaca la "revitalización de los contenidos irracionales que tan alta temperatura y tanto misterio conceden a los relatos"².

¹ Ángel Rama, "El arte intimista de Juan García Ponce", p. 188.

² Ángel Rama, *op. cit.*, p. 182.

En la narrativa tradicional el personaje debe tener un nombre propio, doble si es posible, nombre y apellido. Debe tener parientes, una herencia y una profesión. Y si tiene bienes, aún mejor. Por último, debe poseer un *carácter*, un rostro que lo refleje y un pasado que haya modelado a éste y aquél. Su carácter le hace reaccionar de determinada forma ante cada uno de los acontecimientos. Su *carácter* permite al lector juzgarle, amarle u odiarle.

Si bien el personaje tiene que mostrar su unicidad a García Ponce le es suficiente darle un nombre o un apellido, incluso sólo una inicial, y le es casi indiferente su historia. En sus cuentos y novelas les otorga a sus personajes suficiente particularidad para seguir siendo insustituibles y la suficiente generalidad para llegar a ser universales. En esta misma tendencia podemos ubicar a Beckett, quien cambia el nombre y la forma de su protagonista en el curso de un mismo relato. Faulkner da expresamente el mismo nombre a dos personas distintas. En cuanto al señor K. de *El Castillo* se le reduce a una inicial, no posee nada, no tiene familia, ni rostro; probablemente ni siquiera es agrimensor.

El mundo de hoy, menos seguro de sí mismo, es tal vez más modesto, ha renunciado a la omnipotencia de la persona. A este propósito podemos afirmar que la narrativa de Juan García Ponce:

no se sitúa nunca en ámbitos insólitos o en relaciones excepcionales, proviene invariablemente de la propia vida cotidiana, de las situaciones más habituales, de esos sujetos comunes que la viven y la sufren día a día. De ahí la indiscutible fuerza subversiva que habita en el centro de la obra del escritor yucateco que la recorre de principio a fin. No es nunca a un hombre excepcional al que le habla, sino a ti y a mí, a los que aceptamos ese horrible fastidio que es vivir todos los días.³

El culto exclusivo a lo *humano* da paso a una toma de conciencia más amplia, más realista. Los personajes de Juan García Ponce logran una transformación en la escala de sus valores. Debido a esta concepción antropológica, el escritor mexicano abre una nueva vía en la literatura, la promesa de nuevos descubrimientos en el ámbito de la subjetividad.

Deseamos destacar que los nexos en su mundo narrativo no son pragmático-argumentales, no son las imágenes externas de los personajes las que constituyen la unidad del mundo percibido. El drama que vive el protagonista se desarrolla en el interior de su conciencia; drama que tiene su base en el solipsismo, en el encierro del personaje en su mundo propio, solipsismo que en algunas ocasiones lo conduce a una aporía ("El café", "Después de la cita"). El fracaso de los personajes se debe a que no pueden afirmar plenamente al *otro*, al *tú* eres. La afirmación o la no afirmación del *otro* por el protagonista viene a ser un tema constante en la narrativa de García Ponce.

³ Armando Pereira, "Juan García Ponce: subversión de la vida cotidiana", p. 2

La personalidad de los personajes suele servir de objeto de representación, gracias a la libertad interior que van descubriendo y a la relativa independencia del medio exterior, que es el fundamento de la visión ética del escritor mexicano. La autonomía interior de sus personajes es lograda por la libertad e independencia que alcanzan, aun con respecto al mismo autor (véase "Tajimara"), lo cual no significa que el protagonista se evada a la intención del autor; su independencia y libertad forman parte de la intencionalidad de García Ponce como autor.

La voluntad artística de nuestro escritor está plasmada en su esfuerzo por combinar varias voluntades en un solo instante con la mayor heterogeneidad cualitativa posible. De ahí que se dé un dinamismo que llega a superar la concepción objetiva del tiempo, para introducir al lector en la unidad del tiempo subjetivo de los personajes. Esta composición artística alcanza un logro magistral en las novelas en que aparecen cuatro o más personajes, como son *La casa en la playa* y *Figura de paja*.

Sólo a la luz de la finalidad artística de García Ponce puede ser comprendido el carácter orgánico, lógico e íntegro de su poética. El principio por el cual adquieren unidad sus narraciones no es la idea filosófica que subyace en ellas; aún sabiendo que la idea principal es la lucha contra el nihilismo. La idea no es el *leitmotiv* de la representación ni tampoco su conclusión, sino el

objeto de representación. La idea es principio de visión y comprensión del mundo tan sólo para sus personajes. Por ello, las ideas filosóficas no son principios de estructuración artística en ningún cuento o novela. Tampoco las interrelaciones entre los personajes son eslabones de un movimiento dialéctico como etapas de desarrollo de la idea, en sentido hegeliano. Más bien, la categoría principal de la visión artística de García Ponce es la coexistencia de varias experiencias existenciales frente al nihilismo y su interacción. En algunas ocasiones la interacción es dialógica, se desarrolla en el interior de la conciencia del personaje y está polémicamente matizada como en "La noche" y en "Amelia", en otras, se abre a la influencia ajena y se orienta hacia el *otro*, como en *La cabaña*.

1. Leitmotives

Si las ideas filosóficas que subyacen en la narrativa de García Ponce no son la base de la estructuración artística, sí podemos, en cambio, indentificar varios de los *leitmotives* que contribuyen a su composición. El hilo conductor del análisis de los *leitmotives* tiene como objetivo evidenciar la relación de los personajes con su mundo, como una aproximación a la comprensión de la complejidad creadora de Juan García Ponce.

- **La soledad**

Consideramos que su punto de partida es el sujeto, específicamente en el ámbito de su soledad, en el silencio de la conciencia originaria, ya que es ahí en donde aparece el núcleo de significaciones primarias, es decir, en donde el sujeto organiza su experiencia perceptiva y existencial. En la soledad, el sujeto elige la superación de sí mismo, busca la substitución de lo cuantitativo por lo cualitativo, intenta distinguir lo profundo de lo superficial y aparente, y por lo tanto, descubre el significado de los hechos.

Por sujeto solitario no entendemos aquella persona segregada temporal y espacialmente, sino a aquel testigo interior que pasa generalmente desapercibido, que siente, sufre, se angustia, agrade, ama, odia y que nos revela la ambigüedad constitutiva del sujeto mismo. La soledad no debe comprenderse como aislamiento, ya que aunque parezca paradójico es por la soledad que se pretende establecer un contacto verdadero y auténtico con el *otro*.

El sujeto que ya ha descubierto su soledad, la cual viene a ser su primer punto de referencia existencial frente al mundo que lo rodea, reconoce al mismo tiempo la insuficiencia de su estado

solitario y decide salir de él. Para que la angustia en la que se ha desarrollado finalice, no basta multiplicar las relaciones objetivas con los demás hombres, con el mundo y con su cosmos. Los pequeños pseudo-contactos lo han dejado en la insatisfacción y sólo el contacto profundo y real puede darle plenitud.

Es en la soledad, en donde Andrés, personaje del cuento titulado: "Feria al anochecer", vive emotivamente los contrastes entre la noche y el día, cambios a los que asocia terribles presagios o mágicas expectativas; es en la soledad en donde sufre un miedo interminable o una alegría tranquilizante. Es en el espacio solitario en donde experimenta el ambiente hermético del hogar y la atmósfera abierta de la feria. En este territorio es en donde al Sr. Guzmán, protagonista del cuento "La noche", se le resquebrajan sus principios ético-legalistas y vive una serie de tribulaciones al abrir las puertas a una aventura libidinal de la imaginación.

Superación de la soledad

El sujeto que tiene experiencia de los objetos es, en realidad, un objeto más entre otros. El sujeto de hecho habita el mundo y en este nivel su percepción es sin reflexión, es decir, no tiene ninguna pretensión de conceptualizar los fenómenos que vive. En la percepción hay intención y sentido, es decir, la percepción se dirige al mundo de los objetos y al mundo social, simplemente

porque el sujeto está en el mundo. La percepción es precisamente expresión de esta estrecha relación entre sujeto y objeto, relación por la cual el objeto es vivido inmediatamente por el sujeto en la expresión irreductible de una verdad original.⁴

Sin embargo, es necesario que el sujeto descubra al *otro* en cuanto *tú*, es decir, como un ser que ha vivido también su soledad y ha realizado su *yo*. Cuando se experimenta la soledad se está lanzando al mismo tiempo un llamado a otras soledades. La superación de la soledad no implica la destrucción de la soledad, es sólo una negación dialéctica de la que nace una realidad enriquecedora. Es más, la soledad no debiera nunca ser abandonada, ya que se corre el riesgo de caer en un aislamiento estéril que es la suerte del hombre moderno.

El sujeto, para lograr superar el primer punto de referencia existencial —el de su propia soledad—, no se abre sólo al *otro*, sino a todo un nuevo mundo. El mundo se intensifica y se manifiesta ahora como un mundo del deseo. El deseo establece una nueva relación, una relación que primeramente evidencia la falta de ser en el sujeto. Esta falta de ser se presenta veladamente a través de la presencia de la libido. El deseo, una de las funciones centrales de toda la experiencia humana, es deseo de nada específico en un principio. Y ese deseo es lo que al mismo tiempo está en la fuente de todo principio de animación. Es debido a esta falta de ser, por la cual el sujeto establece en el

⁴ Michael Dufrenne, *Phenomenology of Aesthetic Experience*, p. 220

interior de su conciencia las relaciones interhumanas, pues es el deseo, en cuanto modalidad específica del inconsciente, que el sujeto da sentido a objetos y sujetos para estructurar su propio mundo.

El centro de nuestras pesquisas es el sujeto deseante, considerando que el deseo en cuestión es previo a cualquier conceptualización. Por lo que la mayor parte de lo que el sujeto cree poseer con certeza es en realidad la disposición superficial y racionalizada de lo que persigue su deseo; deseo que a su vez confiere una curvatura esencial a sus acciones y a su mundo.

En el relato “El café” el personaje, Consuelo, vive un desesperado deseo de romper con la soledad que cada día se le vuelve una prisión. Ella ha tomado conciencia de su soledad —de la unicidad de su yo— y de sus circunstancias. Ahora bien, es propio de la naturaleza humana aceptar el llamado a superarse, a franquear los propios límites.

Consuelo toma conciencia de sí misma e intuye del mundo exterior el alimento que necesita. Ella ve en un cliente la esperanza de su liberación.

Los niños siguieron jugando, hasta que la niña, viendo que Consuelo no se movía de la barra, preguntó:

—¿Puedo ir a ver qué quiere el señor, mamá?

Ella pensó: “Viene solo”. Y contestó:

—No, déjalo. Yo voy.

Se limpió nerviosamente las manos con una servilleta de papel, dejó la barra, avanzó sin prisa y entonces lo vio: flaco, pálido y despeinado. Había dejado el impermeable sobre la mesa y estaba leyendo. Consuelo se acercó tímidamente.

—¿Qué va a tomar?⁵

A medida que la soledad se le hace más opresiva y parece amenazar su yo con la asfixia de la cotidianidad en el espacio reducido en el que vive y con las monótonas relaciones del grupo familiar, a medida que ella verifica que no le es posible sacar del propio interior todo lo necesario para su estabilidad emocional, el mundo exterior adquiere un interés nuevo, ella lo observa con intensa curiosidad. Por ello cuando ese cliente llega, Consuelo espera abrir el diálogo indispensable para romper su soledad.

El diálogo

La comunicación que solicita un encuentro no es un simple parloteo, es un diálogo de gran intensidad entre dos personas; diálogo que en un momento sale del contexto habitual y en el que estos dos sujetos deciden estar referidos el *uno* al *otro*. Toda su orientación está solicitada por el encuentro, tanto que pierden de

⁵ Juan García Ponce, "El café", p. 30

vista todo lo demás y lo olvidan o lo ponen al margen. Frecuentemente las dos personas se separan de los demás para proteger el diálogo, lo más valioso en ese momento. Incluso superan la percepción cotidiana del tiempo. Esta clase de diálogo no es nunca tiempo perdido.

Los diálogos que observamos en la narrativa de Juan García Ponce ilustran esta concepción dialógica: son breves y dan incluso la impresión de ser banales, de ser demasiado rápidos, intrascendentes. Sin embargo, el diálogo se despliega como intercambio y encuentro, como contemplación recíproca y de marcha del *uno* hacia el *otro*. En el diálogo de dos soledades empieza a emanar la sepultada interioridad; se rompe la costra y estalla la coraza que las separaba. Para sí mismas descubren el movimiento interno, la riqueza de experiencias y pensamientos, de los que toman algo y lo comunican al *otro*. Inesperadamente, cada una de las soledades tiene la certeza de que está llegando a sí misma, de que está alcanzando su mismidad y de la riqueza de su vida frente a la cotidianidad. Al mismo tiempo, cada una observa que las palabras de su interlocutor la afectan, le hacen impacto y la penetran. En realidad, las palabras la han tocado y a su vez se encuentra ya por encima de su cotidianidad. Del conocido rostro de su interlocutor se destaca ahora su propia faz en la que brillan aspectos auténticos de su mismidad. Cuanto más conseguimos liberar nuestra más íntima vitalidad, tanto más fácilmente encontramos un acceso recíproco y más se intensifica el intercambio hasta ser un encuentro de soledad a soledad.

Sin embargo, la experiencia nos enseña que este encuentro entre dos soledades no es tan frecuente. Es verdad que el *otro* se nos presenta como amigo y colaborador, pero también como adversario y competidor frente al obstáculo. De donde se deduce que el comportamiento con respecto al *otro* será siempre ambiguo. Se le busca y se le evade, se le pide ayuda y se desconfía de él. En este nivel de comportamiento, las relaciones entre el *yo* y el *otro* sólo pueden ser intermonádicas. Poseo la intuición de la existencia del *otro*, pero no llego más allá de la afirmación de su existencia. Sólo lo conozco por sus reacciones y sus comportamientos.

En la "Feria al anochecer" Andrés es una soledad ante la soledad de la niña. Por más que Andrés se esmera por crear una relación cercana a ella, no la logra. Llega sólo al punto en el que toma conciencia de lo que representa una soledad inaccesible para otra, que constituye el primer momento de una relación con el *otro*. Ambos conviven lapsos de gran intensidad emocional en la feria, saben que están en presencia mutua y se dirigen la palabra, pero no llegan a conformar un *nosotros* existencial. La intensidad de este momento la condensa Andrés en su intimidad. De hecho, es necesaria una serie de intentos para lograr un contacto auténtico. Andrés es todavía un niño y sus relaciones han sido delimitadas por el mundo de sus juegos.

A través de la confesión de Jorge en el cuento "Amelia", comprendemos que el proceso de la comunicación puede ir en sentido inverso. La culminación del encuentro en el matrimonio no es definitiva, no es una garantía de continuidad. Desde el día en que Amelia le anuncia a Jorge el posible embarazo la unión comienza a disolverse hasta llegar a configurar una relación intermonádica, en la que son recíprocamente indiferentes. El suicidio al que se ve condicionada Amelia es inevitable. Es el extremo negativo de una relación.

La comunicación existencial

Cuando hablamos de comunicación pensamos en la compenetración de intereses y afinidades, sin que la relación entre dos sujetos se concrete en amistad o amor. La solidaridad, la influencia que uno padece o ejerce, y hasta el odio y el deseo de posesión, pueden y deben revelarme que entre *yo* y el *otro* hay algo en común, que vivimos al mismo ritmo, que somos capaces de experimentar emociones, aspiraciones, intenciones y pensamientos idénticos o similares.

Es infinitamente más importante para el descubrimiento y la afirmación del *yo* ir más allá de la comunicación objetiva y de la solidaridad social y política, y llegar a un contacto con la vida

interior, con la subjetividad profunda del *otro*. Es evidente que realizar una auténtica comunicación existencial no es cosa fácil. No se trata de establecer un acuerdo de pensamientos y actos; se trata de realizar una especie de fusión entre la vida interior del *yo* y la vida interior del *otro*. La comunicación existencial puede darse incluso en un encuentro pasajero y casual. Y una amistad o un amor sincero puede no implicar al principio una comunicación auténtica, pero si es fiel a su propia tendencia hay mayor probabilidad de llegar a ella.

Una larga tradición filosófica, que va desde Platón y Plotino a los existencialistas espiritualistas modernos, pasando por San Agustín, Pascal y Freud, considera al amor como la fuerza motriz principal de la historia individual y colectiva. La necesidad de amar y ser amado puede considerarse como el más imperioso de los *instintos* del hombre. Cuando se interioriza el hombre, tanto más su necesidad de amar se hace explícita.

La realidad existencial que traduce la palabra *amor* está lejos de ser idéntica para todos aquellos que dicen amar. Frente a la requisitoria de Schopenhauer que resume las quejas más absurdas contra el amor, consideramos que es cierto que en todo amor hay un desencadenamiento de fuerzas primitivas que pueden romper el equilibrio de nuestras convicciones y puede tener como resultado el resquebrajamiento de la persona. La configuración triangular del deseo en la novela *Figura de paja* establece una tensión entre los tres personajes principales al

ponerse en juego el amor. Consecuentemente, se pone en crisis la estabilidad emocional. Al sufrir Leonor un destronamiento más opta por su autodestrucción. Sin embargo, el amor es algo más que un desencadenamiento de fuerzas destructivas. El amor no es un simple recibir al *otro* en su alteridad, en su *ser-otro*; el amor quiere positiva y deliberadamente que el *otro* sea *él mismo*, un yo que se ofrece como un *tú*. En la narrativa del escritor mexicano el amor es el objetivo que pretenden alcanzar sus personajes, si bien, siendo una meta ardua, no siempre la logran.

De cualquier forma, intuimos que para lograr una comunicación existencial, primero, se tiene que admitir la dignidad personal del *otro*. Comprender vitalmente que el *otro* tiene importancia y valor, no en función del sujeto *yo*, sino en función de lo que puede esperar *él* de *sí mismo*, independientemente de sus relaciones objetivas y materiales.

La liberación, que aporta el amor, no viene del amor con que somos amados sino del amor con que amamos. El amor tiene como fuente, ciertamente como lo pensaba Platón, la amabilidad del amado, pero no en menor medida la capacidad de amar del amante. En *La cabaña* el autor nos entrega una imagen de la realización del amor cuando Claudia y su segundo marido logran un encuentro auténtico:

Los dos estarían el uno en el otro como un estado natural, cerrándose alrededor de su doble figura al recogerse, del mismo modo, que el agua abraza a un objeto que cae en ella, pareciendo acogerlo cuando es en realidad el objeto el que la penetra... En su matrimonio el tiempo parecía estar detenido sobre ellos, haciendo de su amor su propia sustancia.⁶

Es ese amor que Claudia buscará después del fallecimiento de su segundo marido, búsqueda que la conduce a una situación límite para recuperar la unidad mítica de placer y amor, vida y muerte, ausencia y presencia, pasado y presente.

Dialéctica de la soledad

Una existencia que ha descubierto el propio ser en la soledad constituye el primer término dialéctico de la dimensión afectiva del sujeto. Al tomar conciencia de la insuficiencia de su soledad, este ser pretende su autosuperación que constituye una negación dialéctica del primer término. Sin embargo, de esta negación del primer término junto con otra soledad, que es el segundo punto de referencia, nace una realidad nueva, más rica, que contiene cuanto había de auténtico en la primera. La superación de la

⁶ Juan García Ponce, *La cabaña*, p. 101.

soledad por el descubrimiento del *otro* en modo alguno implica la negación radical de la propia soledad.

En la dialéctica existencial el propio mundo es el tercer término, presente a lo largo del camino que recorren los *yos* solitarios en busca de plenitud en una aspiración natural de la creación entera hacia su unidad. La unidad del sujeto con el mundo desde el punto de vista ontológico no se pone en discusión, es un supuesto. En cambio, la unidad que el sujeto busca en la dialéctica existencial con el *otro*, y de modo extensivo con la naturaleza, es de tipo afectiva e intencional. El sujeto de la percepción está en busca de una esencia a través de una experiencia interior.

Juan García Ponce nos ofrece un pequeño cuento lleno de lucidez en el cual plasma esta relación existencial: "La plaza". Al retornar a este lugar, el protagonista se entrega a la recuperación de la geografía de un paisaje atemporal acechando el momento de dar el salto y atravesar el umbral que lo separa de ese más allá que intuye, como una forma superior de existencia.

El tiempo en el *recuerdo de la infancia*

Con frecuencia nos forjamos la ilusión de que la realización del contacto con el ser que hemos encontrado no ha de ofrecer

dificultad, y al advertir que la comunicación existencial no se establece corremos el riesgo de desesperar. Sin embargo, queda siempre la posibilidad de abrir otros espacios desde el espacio de la soledad. Uno de ellos es el *recuerdo de la infancia*.

Este espacio conlleva una concepción subjetiva del tiempo. El tiempo no es principio de disolución y exterminio, no es el elemento en el que la vigencia de ideas e ideales caduca. A través del recuerdo, y específicamente del recuerdo de la propia infancia, se toma posesión de la propia mismidad, de aquellos aspectos de nuestra vida a los cuales hemos atribuido un valor. Es una forma de volvernos conscientes de nuestra interioridad —de una naturaleza propia y viva—. Somos no sólo la suma de los distintos momentos de nuestra vida, sino el resultado del aspecto que estos momentos adquieren a través de cada nuevo momento. No nos volvemos más pobres a causa del tiempo pasado y perdido; es precisamente el tiempo hecho recuerdo el que llena nuestras vidas de profundidad. La existencia adquiere vida actual, movimiento, color, transparencia, ideal y contenido espiritual a partir de la perspectiva de un presente que es el resultado de nuestro pasado.

Evocar los recuerdos constituye una recuperación de nuestra historia personal. Sin embargo, el verdadero triunfo de la memoria no estriba en el recuerdo consciente y minucioso de sitios y rostros, diálogos y anécdotas, su valor reside en el momento azaroso en el que el sujeto descubre *de golpe* la

impresión y la atmósfera del pasado. Al recordar se le da un sentido al pasado, lo cual constituye la superación de un estado caótico, desordenado, insoportable en el que la memoria se encuentra. Además, el recuerdo no es una proyección arbitraria y superficial del pasado, más bien es una visión esencial de la realidad.

Un ejemplo de tan imprevisto encuentro del yo de la juventud con el yo de la infancia lo hallamos patente en "Imagen primera". En esta historia Inés y Fernando, hermanos que quedan huérfanos de padre siendo muy niños, viven una serie de épocas en las que se alternan su unión y su separación. Finalmente cuando Inés está por definir su relación amorosa con Enrique, su primer novio, los celos de Fernando son tan evidentes como agresivos y conducen a Inés a reconocer el sentido de aquel tiempo de la infancia compartida, de aquel tiempo original y único que sólo ellos podían comprender, y que los conduce al incesto. Aquella noche en la que Inés baila con Fernando en el silencio de la casa y cierra los ojos en espera de un beso, el narrador nos dice:

Cuando llegó, supo que lo que había esperado siempre era ese viaje hacia atrás, hacia sí misma, donde todo era conocido y el tiempo dejaba de existir.⁷

⁷ Juan García Ponce, "Imagen Primera", p. 123.

El viaje, en el que piensa Inés, representa ese retorno al mundo de los paraísos perdidos, los que hemos tenido que abandonar en nuestro deslizamiento por el tiempo lineal. Con el recuerdo se pretende recuperar el mundo imaginario en el que el personaje se fundía, el ámbito familiar dentro del cual él era su propietario.

El espacio en el *tiempo de vacaciones*

En el curso cotidiano las relaciones con el *otro* son de carácter objetivo y concreto, son de carácter intermonádico, como hemos mencionado anteriormente. La solidaridad social y la comunicación objetiva son las bases para realizar las formas superiores del encuentro entre los hombres. No debe negarse o minimizarse la importancia de las relaciones objetivas. Son necesarias, más aún, son indispensables, pero no bastan. Lo objetivo carece de sentido si no entra al servicio de la subjetividad.

Una circunstancia favorable para una comunicación existencial es el distanciamiento material y concreto de los centros institucionalizados, los cuales se mantienen en función de

relaciones objetivas. Este distanciamiento es muy importante para el descubrimiento y la afirmación del *yo*, y para llegar a un contacto con la subjetividad del *otro*. El novelista mexicano crea este distanciamiento al abrir un territorio más para el sujeto: el *tiempo de vacaciones*, la imagen de un tiempo que favorece el encuentro azaroso de dos soledades.

Durante las vacaciones las estructuras sociales se distienden y dan lugar a una dialéctica entre libertad y comunicación. Por la libertad, el hombre llega a ser verdaderamente *él mismo*, no obstante, para conquistar y afirmar su libertad necesita de los *otros*. No se trata del *otro* en cuanto límite interpuesto en el camino de su autorrealización, ni del *otro* en cuanto colaborador y medio al servicio de su desarrollo. Se trata de entrar en contacto con la intimidad del *otro*, con aquello que lo constituye en su unicidad existencial.

Ciertamente que por el solo hecho de estar en vacaciones no hay un intercambio directo e inmediato de ser a ser, ni se engendra automáticamente el encuentro entre los *yos* que se han acercado. Sin embargo, se debe a la comunicación objetiva que al hombre se le abre la oportunidad de llegar a la auténtica comunicación existencial favorecida por la distensión que el *tiempo de vacaciones* ofrece. Para que el diálogo pueda empezar se necesita que las dos personas se encuentren presentes y que haya un preámbulo temporal para conocerse. Aquí como en otros casos, lo objetivo y lo subjetivo lejos de excluirse se

complementan. La influencia que *uno* sufre o ejerce sobre el *otro* debe revelarnos qué hay de común entre *yo* y el *otro*, si no de manera idéntica al menos de modo similar. Este primer descubrimiento no es suficiente aún, hay que ir hasta el final de la experiencia iniciada. Sólo entonces se alcanza la certeza de que el *otro* y *yo* no somos mónadas sino seres por los que circula un interés afín. Llegados a este punto la solidaridad y la influencia recíproca se convierten en amistad auténtica, la cual a su vez puede llegar a constiuirse en amor.

Es evidente que realizar una auténtica comunicación existencial no es cosa fácil. No se trata de establecer acuerdos racionales, se trata de realizar una fusión entre la interioridad del *yo* y la interioridad del *otro*. Ahora bien, la vida interior es lo más personal en cada ser y parece que por definición es algo incomunicable. Mas si logran vencer las diferentes limitaciones que obstruyen la senda hacia la comunicación existencial, nada será capaz de abatir a estas dos soledades, e incluso esos impedimentos podrán convertirse en fuentes de nuevas ascensiones. En *Figura de paja* el primer encuentro entre Jorge y Teresa es muy conflictivo. Cada uno da un sentido diferente a lo que serían los planteamientos de una relación amorosa sin poder llegar a un acuerdo; es sólo después de numerosos diálogos que logran coincidir en principios existenciales para la realización de su unión.

La existencia es, en efecto, sinónimo de *devenir*, no hay en nuestro universo una sola existencia cuya realidad esté dada de una vez por todas. El devenir de la interioridad es dialéctico. Núcleos poéticos con el *leitmotiv* del *tiempo de vacaciones* se despliegan a lo largo de toda la narrativa del autor. En algunas ocasiones toda la narración se desarrolla en un periodo de vacaciones, como en *La casa en la playa*. Cuando Elena va a visitar a Marta, amiga de la juventud, el destino le ofrece esa tensión entre lo interno y lo externo para definir el curso de su vida: continuar con Pedro, su amante, en la Capital, o iniciar una vida con Rafael, que le propone matrimonio con la consecuencia de transferirse a Mérida. "La gaviota" es un cuento en el que los personajes aún adolescentes, Luis y Katina, vuelven a encontrarse en la playa como todos los años, sólo que en lugar de jugar con la arena como en los veranos anteriores se encuentran con el complicado juego del erotismo en sus ires y venires por la playa.

Ha de considerarse que las vacaciones además de representar un distanciamiento de los centros urbanos, aleja al sujeto de las tensiones cotidianas. El sujeto receptor es corpóreo, lo cual implica que sus sensaciones poseen una significación vital intrínseca y que cada uno de sus sentidos reclama un espacio ideal. De ahí que la exuberancia de la naturaleza influya con mayor intensidad en la percepción del sujeto en estos sitios vacacionales que en los urbanos.

En "Feria al anochecer", el narrador enfatiza el aspecto mágico de la luz cuando Andrés despierta y cómo repercute en su interioridad, pues le revela que el ámbito de las pesadillas ya no lo puede amenazar más. De modo diferente en la novela *La presencia lejana*, Roberto, el protagonista, siente que su mundo se recubre de imágenes poéticas a partir de la experiencia directa del paisaje y dentro de él a Regina:

Acariciado por la luz de los faroles, aceptándola como una parte de sí mismo, por primera vez en mucho tiempo, el parque aparecía en toda la inmediatez de su belleza. Entonces, el recuerdo de Regina se extendió sobre la claridad lunar, tan vasto y profundo como el parque,...⁸

O bien, en *La cabaña* el visitante le dice a Claudia por boca del narrador:

...el visitante le había dicho, no como un elogio sino como quien constata un hecho, que le gustaba la luz porque le permitía verla mejor.⁹

La presencia del mar, la luz y la playa en "La gaviota" nos llevan a concebir la unidad del mundo no como una unidad

⁸ Juan García Ponce, *La presencia lejana*, p. 108.

⁹ Juan García Ponce, *La cabaña*, p. 96.

intelectual, sino más bien como una experiencia estéticamente interiorizada. Uno de los paisajes que nuestro autor evoca con esta intención es el siguiente:

...sobre el delicado murmullo del mar, sólo luz, una luz única, intangible, bajo la cual desaparecían los colores y las formas. El mar no era más que el espejo sobre el que brillaba de pronto, en la cresta de alguna suave ondulación, el vacío luminoso del cielo y su tenue movimiento se perdía sin ninguna transición en el brillo ardiente de la arena...¹⁰

Los objetos hablan a todos nuestros sentidos y cada uno de éstos tiene, allende las referencias objetivo-materiales, necesidad de estetizar la percepción misma. Esta estetización conduce al sujeto a recrearse en la unidad del mundo más allá de coordenadas realistas, en aquello que es imposible aprehender y controlar por medio de la inteligencia lógica. Es por ello que durante estos tiempos extraordinarios el sujeto tiene la oportunidad de llegar a una experiencia estética de modo natural, que conforme a los supuestos ontológicos del mundo narrativo del literato mexicano, contribuye al acercamiento de dos soledades.

¹⁰ Juan García Ponce, "La gaviota", p.48

No cabe duda de que estos *leitmotives*: la soledad, la nostalgia por la infancia y el tiempo de vacaciones buscan la integración de la naturaleza humana. Si Nietzsche acusa al cristianismo de despreciar el cuerpo, el impulso, el instinto, la pasión, el desarrollo de la mente libre y sin trabas, así como los valores estéticos,¹¹ nuestro autor ve en la religión, en la tradición, en la autoridad de la familia a las instituciones que erigen, aún en el siglo XX, una serie de tabúes en torno al *principio del placer*. Comprendemos por qué los personajes de Juan García Ponce vuelven la mirada hacia la infancia y por qué el tiempo de vacaciones es la imagen de la posibilidad de retornar a un tiempo de placeres. En cualquier caso, la teoría del eterno retorno de Nietzsche es una forma de decir *sí* a la vida, como para Juan García Ponce estos *leitmotives* representan el triunfo de una actitud afirmativa frente a la vida.

La soledad, la nostalgia por la infancia y el tiempo de vacaciones son espacios vitales, que en esta narrativa son recreados por la situación en la que se encuentran los protagonistas. En el *Origen de la tragedia*, Nietzsche describe la vida como terrible y trágica, y habla de su transmutación mediante el arte, el trabajo del genio creativo.¹² García Ponce ubica a sus personajes en un mundo sin valores, cuyo drama interior reside en la superación del nihilismo; los respectivos desenlaces no son siempre afortunados. En ocasiones el

¹¹ Frederick Copleston. *Historia de la filosofía*, Vol. VII, p. 317

¹² Cf. Friedrich W. Nietzsche, *Origen de la tragedia*.

personaje no afirma de manera suficiente al *otro*, a pesar de la evidencia del propio deseo, como en "El café". El suicidio en "Amelia" revela un momento existencial en el que el personaje se halla frente a la ausencia total de valores. En *Figura de paja* la superación del nihilismo, a través de la culminación del amor entre Teresa y Jorge, se ve interrumpida por el suicidio de Leonor. En cambio, en *La presencia lejana*, Roberto, quien toma como punto de referencia su sensibilidad artística para conocer a Regina y afirmarla en sus valores y logra conquistarla sin hacer nunca conflictiva la relación; ambos llegan a la realización del amor, a pesar de las condiciones sociales limitantes en que se encuentra ella.

El artista

Hacia 1870 en Francia el término *vanguardia* designa a un grupo reducido de escritores y artistas que transfieren el espíritu radical de crítica social a las formas de expresión en el ámbito artístico. El aspecto que a los artistas de esta nueva *vanguardia* les interesa es derribar las formas tradicionales en el arte y gozar de toda la libertad posible explorando nuevos horizontes de creatividad.¹³ No es errado sostener que Baudelaire fue el primer escritor en aludir a las aporías resultantes del concepto de *vanguardia*¹⁴. El nuevo espíritu revolucionario en el arte está representado por Arthur Rimbaud en su famosa "Lettre du

¹³ Matei Caliniesen. *op cit* , p. 112

voyant". Ya para 1913 Apollinaire utiliza el término de *vanguardia* como sinónimo de *esprit nouveau*, expresamente en la conferencia "L'esprit nouveau et les poètes" dada en 1917. Hacia la segunda década de nuestro siglo, *vanguardia* pasa a ser un concepto artístico suficientemente amplio como para designar a todas las escuelas cuyos programas artísticos estuvieran definidos por un rechazo del pasado y un culto hacia lo nuevo. No debe olvidarse que la novedad muchas veces estuvo comprendida como un proceso cuya finalidad era destruir la tradición.

Desde un punto de vista lógico, cada estilo literario o artístico tiene su *vanguardia*, pues lo más natural es pensar que los artistas estén anticipándose a su propio tiempo y preparando la conquista de nuevas formas de expresión. Sin embargo, desde el punto de vista histórico, su sentido cultural apunta a su opuesto: la *vanguardia* no anuncia un estilo, es en sí misma un anti-estilo. Se tiende a considerar que los movimientos *vanguardistas* surgen en un momento en el que un grupo de artistas comparten una crítica social y sienten la necesidad de derribar los sistemas de valores burgueses con todas las pretensiones filisteas de universalidad que les atribuyen.¹⁵ Así la *vanguardia*, vista como punta de lanza de la modernidad artística, es un fenómeno reciente.

¹⁴ Cf. Charles Pierre Baudelaire, *Curiosités esthétiques*.

¹⁵ Matei Caliniesen, *op. cit.*, p. 119

La relevancia del papel del artista en la sociedad llega a ser un aspecto central en la obra de escritores como Thomas Mann, Hermann Hesse, Hermann Broch, Dylan Thomas y James Joyce, quienes lo glorifican basándose en una supuesta condición de símbolo perfecto del hombre en sociedad.

A través de la figura del artista estos autores han tratado de evocar y conjurar las fuerzas que determinan nuestra vida. Se ha dicho muchas veces que la literatura —refiriéndose a la del siglo XX— es problemática, de crisis; no es difícil descubrir que esta característica obedece a que nuestro tiempo auténticamente lo es. El derrumbe de los valores, la crisis del idealismo, la dialéctica entre ideología y ciencia, nos hacen ver el inevitable fin de una época que define en más de una dirección el destino de nuestro mundo.

Si los personajes de los Buddenbrook de Thomas Mann reflejan el pesimismo del *fin de siècle* y del inicio del XX, los personajes de Juan García Ponce asumen ya la ausencia de valores del modo en que contemplamos nuestro mundo cincuenta años después de Thomas Mann, cuando ya no poseemos ninguna verdad absoluta y somos conscientes de que nos confrontamos diariamente con el nihilismo.

Como portavoces de la esencia de la realidad y del futuro del hombre, los artistas hablan de lo que se encuentra reprimido en el presente. El arte es un modo de vida fiel a los instintos

naturales, un modo de ser ingenuo, de derroche, de descuidado abandono de sí mismo y, simultáneamente, caracterizado por una gozosa cofianza. El artista es el hombre que se rehusa a ser iniciado a través de la educación al orden existente, permanece fiel a su propio ser, y así se convertiría en el ser humano por excelencia. Podríamos decir que el árbol del artista se distingue porque sus raíces llegan a profundizar más en la oscuridad del inconsciente¹⁶.

El artista, por el peculiar desarrollo de su afectividad, está siempre en relación con un mundo que es su mundo, un mundo con el cual establece una relación existencial afectiva. Las ideas y pensamientos que originan la obra se van transformando en cualidades afectivas; ideas y pensamientos existen en estado de sentimiento y son comunicados como sentimientos. De ahí que el mundo involucrado en esta relación es la expresión de un sujeto, del artista; no el mundo como objeto de la experiencia válido universalmente. Podemos afirmar que el mundo que el artista crea y ofrece incrementa la profundidad y autenticidad del lector-espectador. El artista es el lugar elegido donde lo real alcanza la conciencia del hombre en términos de lo que es más secreto y más visible: la humanidad. Al expresar su mundo el artista cumple un plan al entregar la naturaleza oculta del significado. El arte viene a ser un instrumento en la dialéctica del ser: a través de su arte el artista contribuye a enriquecer el significado de lo real.

¹⁶ Norman Brown, *Eros y Tánatos*, p. 85

Ángel Rama, refiriéndose a la narrativa del novelista mexicano, nos dice:

Sus personajes solos, apenados, tristes, no se satisfacen nunca en sí mismos, sino que viven observando con pasmosa acuidad el mundo que los rodea, más exactamente, los otros seres humanos que se mueven en las órbitas de sus correspondientes y propias soledades.¹⁷

El mundo narrativo de Juan García Ponce pretende que el héroe o la heroína sea representado por el artista, quien desprovisto de escrúpulos, aparece como el buscador del equilibrio entre vida y espíritu, o bien, como la víctima de su ausencia. La figura del artista que nos ofrece el escritor mexicano es la de un sujeto que de alguna manera no está satisfecho con el mundo. Es el clásico e imperecedero artista en discordia con la realidad. En el caso de esta narrativa, hay una toma de distancia respecto del mundo por parte del artista, pero este artista no se pierde a sí mismo, no olvida aquello por lo que lucha. Por lo cual, estos personajes, sobre todo aquellos que son artistas, presentan un distanciamiento respecto a la realidad social y se manifiestan como irresponsables, pasivos o indiferentes. Sin embargo, no debe interpretarse como si ello implicara la apología de la irresponsabilidad social o política por parte del autor, es sólo la

¹⁷ Ángel Rama, "El arte intimista de García Ponce", p. 184.

necesidad de distanciamiento para poder elaborar una crítica hacia cualquier ámbito de la realidad. Justamente el artista en esta narrativa está al margen de las normas sociales y, sobre todo, vive bajo el signo de la sublevación contra el *principio de realidad* y la lucha por la libertad del placer.

La figura del artista está representada en la obra de Juan García Ponce con características *vanguardistas* antes mencionadas: la pretensión de adelantarse a su tiempo, la de rechazar valores de la sociedad, la de ser un visionario, la de estar dispuesto y llevar a cabo las relaciones interpersonales a facetas nuevas, entre otras. Su presencia la descubrimos de manera explícita en "Cariátides", cuyo argumento se desarrolla confrontando dos morales en el seno de una familia: una moral revolucionaria, sin prejuicios sexuales, que Pablo, el padre, y sus hijas intentan llevar a la práctica; todos ellos con la pretensión de llegar a ser artistas. La otra, una moral convencional, representada por la madre, el hijo y el narrador. En "Reunión en familia", en "Imagen primera" y en "Tajimara", así como en *Figura de paja* y en *La presencia lejana*, hay referencias al medio artístico como un ámbito de ruptura ante a la normatividad de la sociedad. En las demás narraciones, la percepción del mundo es realizada, de cualquier modo, por el *ojo de un artista*, si bien el narrador juega otro papel en la representación.

- **Configuraciones de Eros**

El erotismo es uno más de los aspectos de la interioridad del sujeto; este comportamiento se opone de manera radical al comportamiento sexual del animal. Si el sujeto confunde erotismo y sexualidad es debido a que el sujeto incesantemente busca en el exterior un objeto de deseo. Sin embargo, este objeto responde a la interioridad del sujeto deseante. La elección de un objeto, que en esta relación es otro sujeto, depende siempre del gusto personal de ambos sujetos. En una palabra, la elección humana difiere de la del animal ya que hay un llamado a la subjetividad —infinitamente compleja— propia del hombre. Sin embargo, conviene precisar que la actividad sexual del hombre se asemeja a la del animal cuando no hay una experiencia interior.

El hombre como sujeto corpóreo ha adquirido, a través de una perspectiva histórica, un sentido específico en su comportamiento sexual, un valor erótico que va más allá de la reproducción. En este sentido, las actitudes del cuerpo que responden a movimientos conscientes están relacionadas con la interioridad del sujeto.¹⁸

¹⁸ Cf. George Bataille, *L'erotisme*.

El erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo. El pasaje que va del estado normal del hombre a aquel del deseo erótico supone la disolución relativa de la soledad constituida, pues se persigue la fusión de dos seres. Las reacciones del individuo o de los individuos durante el acercamiento corporal son de carácter fisiológico y emotivo. En el primer caso se producen alteraciones somáticas: presión de la sangre, temperatura del cuerpo, tensión muscular, alteración de la respiración, dilatación de las pupilas, entre otras. En el segundo se produce una gama de modificaciones interiores que, no por ser temporales, son por ello menos precisas: interés, placer, sorpresa, desaparición de las inhibiciones, nerviosismo, afecto, ternura, vergüenza, rabia, repulsión, incapacidad de concentración, irritación, para nombrar sólo algunas. Estas reacciones tanto fisiológicas como emotivas conllevan un orden psicológico propio, por lo cual dan lugar a juicios de valor en una relación dada.

Ahora bien, la vida sexual del hombre es un elemento del desarrollo histórico de la sociedad, como tal, ofrece una relación de interdependencia entre las instituciones sociales que defienden una moral y los integrantes de la misma sociedad, por esta circunstancia la moral vigente está sujeta a crítica y a cambio continuo. Categorías como obsceno y pornográfico son etiquetas ocasionales y cómodas que la moral pública dominante propone y acepta para defenderse cuando se siente atacada. Las actividades sexuales que la sociedad ha reprimido son aquellas que amenazan la concepción monogámica de la familia;

consecuentemente la sociedad ha censurado los medios de su difusión. De ahí que las manifestaciones públicas en torno al erotismo: un film, un libro, una fotografía, una obra teatral, son sobre todo una protesta contra la presión social y contra el *superyó*.¹⁹ En cualquier caso, la pornografía existe, o mejor dicho, han existido siempre manifestaciones sexuales que la sociedad occidental ha definido como pornográficas y obscenas, y conforme la cultura ha avanzado, se han ido modificando juicios y prejuicios en torno a las manifestaciones sexuales existentes.

Frente al erotismo, el orden social ha tratado de controlar el deseo a través de una serie de prohibiciones, algunas de las cuales han sido suspendidas en la medida en que este sistema social las ha institucionalizado. Un caso ilustrativo aún vigente es la prohibición de las relaciones sexuales extramaritales.

Entre estos dos comportamientos, la obediencia a la *prohibición* y su *transgresión*, hay una diferencia relevante. Mientras prevalece la prohibición el movimiento interior no tiene casi presencia o sólo furtivamente. La prohibición es un mecanismo externo, introyectado por el sujeto; normatividad que se le está imponiendo a la conciencia. Por el contrario, cuando el sujeto deseante se decide por la *transgresión*, no cabe duda de que en una primera instancia sufre de angustia al poner en duda el valor absoluto de la norma y declararse infractor al optar por su deseo. En una segunda instancia experimenta una inquietud

¹⁹ Igor Caruso, *La separación de los amantes*, p. 92.

interior que va superando conforme va organizando racionalmente la confrontación directa con la institución en cuestión, lo cual patentiza la intensidad interior que impulsa el erotismo.

En esta narrativa el erotismo es un motivo central, que se desarrolla como una situación extraordinaria por el misterio que conlleva. El erotismo es una experiencia que se da al margen de lo expresable ya que su contenido desafía las posibilidades de una descripción objetiva. La experiencia del erotismo puede llegar a poner en crisis al personaje consigo mismo, o bien, en las relaciones con su mundo, debido a la impetuosidad de la pasión como fuerza pura, como devastador y poderoso impulso irracional que, como la vida, no conoce otro sentido que el de llegar a su término. El novelista mexicano ilustra este impulso a través de la imagen de Claudia en *La cabaña*, que al entregarse a diversas experiencias íntimas sin padecer un sentimiento de culpa, llega incluso a una situación de ruptura con el medio en el que trabaja.

El erotismo no procede en esta narrativa conforme a los lineamientos legítimamente aceptados y reconocidos por el orden social y la cultural occidental, más bien está representado en situaciones límite, precisamente porque es un impulso que no puede ser contenido y controlado. Sin embargo, ello no quiere decir que el escritor esté abogando por una liberalización absoluta de la sexualidad, ni por un retorno a un estado original de la naturaleza. Sus narraciones muestran que el ámbito del

erotismo puede ir más allá de la institución de la monogamia, que ésta no es por sí misma garantía para lograr la felicidad de los cónyuges, como viene proyectado en "Amelia". Por ello, el autor no se detiene ante la normatividad de las instituciones sociales y religiosas, y escenifica prácticas sexuales como el incesto, la homosexualidad femenina, la orgía y el triángulo amoroso. Todas estas figuras de la *transgresión a la moral* son consideradas como prácticas *perversas* por la sociedad burguesa, con el fin de garantizar el sistema de dominación prevaleciente. La sociedad está cimentada sobre el *principio de realidad* y pretende, por lo tanto, controlar las tendencias sexuales del instinto.

El enigma del incesto

El caso particular de la prohibición del incesto ha llamado mucho la atención de antropólogos. Bajo el título de *Estructuras elementales del parentesco*, Claude Lévi-Strauss ubica el problema del incesto dentro del cuadro familiar, y considera que esta prohibición es la práctica por la cual se cumple el pasaje del estado natural del hombre al estado cultural. Conforme a Lévi-Strauss, el incesto debe haber provocado horror como un comportamiento que implicaba un retroceso en la evolución biológica del hombre y que llegaría nuevamente al nivel de la sexualidad animal. Por lo que, al institucionalizarse la exogamia, se realiza un hecho dotado de significación social, económica,

religiosa, mágica, sentimental, jurídica y moral. De este modo, las mujeres aparecen esencialmente consagradas a la comunicación con un sentido social: como objetos de generosidad donados por parte de los padres, que son quienes disponen de ellas.²⁰

Frente a la tesis de Lévi-Strauss, Bataille sugiere, que si bien la exogamia es una práctica constatada, ello no cancela sino más bien subraya el valor seductor de la mujer como objeto de deseo; a lo cual se aúna que no habría erotismo si no existiera la contraparte, esto es, las relaciones prohibidas. Aún más, no ha de olvidarse que la donación de la mujer está relacionada con la fiesta, signo de lujo, de exuberancia, de desmedida, todo aquello que favorece la *transgresión*; aspecto que viene, en la mayoría de los casos, diluido en las descripciones etnográficas respectivas.²¹

Desde el punto de vista del psicoanálisis, al discurrir sobre el origen de la cultura, Freud sostiene que:

En cuanto a la cultura, su tendencia a restringir la vida sexual no es menos evidente que la otra, dirigida a ampliar el círculo de su acción. Ya la primera fase cultural, la del totemismo, trae consigo la prohibición de elegir un objeto incestuoso, quizá la más cruenta mutilación que haya sufrido la vida amorosa del hombre en el curso de los tiempos. El tabú, la ley y las costumbres han de establecer nuevas

²⁰ Claude Lévi-Strauss, *Estructuras elementales del parentesco*, p. 30.

²¹ George Bataille, *L'erotisme*, p. 243.

limitaciones que afectarán tanto al hombre como a la mujer.²²

Consideramos que Juan García Ponce no asume el enfoque antropológico del incesto, sino que se adhiere a la interpretación de Bataille y de Freud, esto es, el incesto como un tabú postulado por la comunidad en cuestión. En el relato "Imagen primera" está proyectada la existencia de un medio social en donde la sexualidad está severamente controlada por el cura, el cual siendo amigo de la familia presiona a la madre para conducir la relación de Inés, la hija, y Enrique, el novio, hacia el matrimonio. Sin embargo, los vínculos familiares conllevan cargas poderosas de erotismo; la situación de represión motiva y favorece en este cuento la *transgresión*, el incesto de Inés y Fernando, que no les ocasiona ningún conflicto emotivo.

No es el único relato en el que viene escenificado el incesto. También es aludido en "Cariátides", si bien no constituye un núcleo central y en "Tajimara" en donde la relación incestuosa de Julia y Carlos, hermanos y artistas, está narrada paralelamente a la relación de amantes del narrador y Cecilia. En este último relato, la relación incestuosa finaliza al quedar embarazada Julia, situación que es encubierta con un matrimonio para salvar las apariencias sociales.

²² Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 47.

La homosexualidad femenina

En nuestra cultura la homosexualidad se considera una desviación de las normas aceptadas, pero en otros tiempos y culturas no habría sido considerada como patológica. En la Grecia antigua el comportamiento homosexual, tanto del hombre como de la mujer, era algo aceptado abiertamente por la sociedad. Es más, en un momento dado de su historia, los griegos consideraron tan natural que poetas y filósofos atribuyeran al amor homosexual las virtudes preferidas de los dioses y consecuentemente hubiera amplios sectores de la sociedad griega que prefirieron practicar la homosexualidad en vez del acoplamiento heterosexual.

Los factores que contribuyeron a la transformación de las preferencias en el comportamiento humano son numerosos, pero uno de los más importantes es que indudablemente se trataba de una de las batallas más antiguas entre los sexos por la igualdad de derechos. Safo y sus compañeras se retiraron a la isla de Lesbos para rechazar una sociedad dominada por hombres y para afirmar su derecho a la independencia y al autogobierno, así como su derecho a la libertad sexual. La práctica de la homosexualidad femenina se manifiesta también en las fiestas romanas de Saturnia.

Posteriormente resurge esta práctica en conventos medievales. Visto que la sociedad ha sido patriarcal, estos grupos lesbianos permanecen ocultos, o bien, aislados y su marginación depende del punto de vista de la dominación patriarcal. No es de extrañar que las lesbianas fueran consideradas enfermas mentales, que se les negara reconocimiento social y fueran sometidas a curas. De ahí que las lesbianas en este periodo se sintieran culpables, padecieran miedos y frustraciones. Parecían sufrir más de sus aficciones que de la imagen social que les infligían. En efecto, se les prohibía tener una autoconciencia lesbiana positiva.

Ya en el siglo pasado George Sand representa una protesta contra esta imagen social de la homosexualidad femenina. Mario Praz comenta que "gracias al vicio del lesbianismo de George Sand esta práctica ha llegado a ser extremadamente popular"²³, desde luego en ámbitos artísticos. Havelock Ellis publica "Sexual Inversion in Women" en donde incorpora sus observaciones desde el punto de vista de la medicina y sus comentarios acerca de la fascinación y el exotismo que los escritores franceses encuentran en la homosexualidad femenina como protesta contra la hipocresía de la burguesía. No es una coincidencia el hecho de que en el siglo decimonónico empiecen a aparecer una serie de novelas sobre las posibles relaciones de amor entre mujeres, que son los primeros centelleos de un movimiento feminista. Henri Latouche publica *Fragoletta* (1829). Théophile Gautier,

²³ Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men*, p. 263

Mademoiselle de Maupin (1835), que llega a ser la biblia de la literatura estético-decadente y cuyo carácter configurará el prototipo de la literatura lesbiana posterior, ya que juega con la ambigüedad de las relaciones sexuales. Desde luego estas obras son recibidas con hostilidad por aquellos que representan la moralidad de la clase media. Hacia 1890 son populares obras como *La monja* de Diderot, *La muchacha de los ojos de oro* (1835) de Balzac, *Nana* de Zola, *Mademoiselle Giraud* de Belot, así como la poseía de Maupassant, Bouget, Daudet, Mendés y Verlaine, sin olvidar *Un été a la campagne* (1867) de Baudelaire, que es una novela epistolar que tiene lugar en el universo amoral de la pornografía, y un año después aparece *L'école de biches ou moeurs des petites dames de ce temps* del mismo autor.

Este movimiento social de artistas y literatos favorece la identidad de las lesbianas como un grupo que acepta tener un tipo de enfermedad pero rechaza asumir remordimientos. Otro sector niega incluso tener cualquier tipo de enfermedad, constituyendo su autoafirmación en un reto frente a la tradición burguesa. Sin detenernos en la descripción de las diferentes prácticas lesbianas de tipo sexual, baste mencionar que hay un proceso dinámico por el cual de la conciencia de lesbiana se pasa a una conciencia social de grupo, que desde luego no es homogéneo pero que puede llegar a adquirir connotaciones ideológicas. Los cambios ocurren frente a situaciones de conflicto y, en última instancia, cuando hay oposición. La dialéctica de estos cambios pretende llegar a una síntesis que, en este caso,

sería la de un compromiso, por medio del cual se favoreciera la integración social a la que pertenece el individuo, y esta integración fuera realizable por un proceso educativo.

El psicoanálisis ha dado también explicaciones sobre las motivaciones humanas que dan lugar a la homosexualidad. La teoría freudiana asegura que las variaciones individuales de conducta son producidas durante la fase del crecimiento, como la manifestación de problemas caracterológicos resultantes de la historia personal²⁴. El comportamiento se desarrolla a partir de una base bisexual, el perverso polimorfo freudiano, y una parte de la libido original que es de carácter homosexual. La homosexualidad latente existe aparentemente en todo individuo, aunque en cantidad diferente de una persona a otra, y no es necesariamente patológica. Para Freud, gran parte de la libido homosexual puede encontrar expresión en la sublimación, al no poder convertirse en heterosexual. Durante el desarrollo del sujeto ambas tendencias luchan y una sale vencedora o se convierte en fundamento para el establecimiento de la neurosis. El pensamiento psicoanalítico actual sobre la homosexualidad es muy variado, y debido a la enorme cantidad de escritos sobre el tema no es sencillo eliminar la gran confusión existente sobre el mismo, incrementada por el exceso de explicaciones innecesariamente complicadas. Baste decir que al nacer existiría un programa básico, que es común a toda la especie humana, y un programa individual, distinto para cada individuo. Ambos

²⁴ Cf. Sigmund Freud, "El recurso a la bisexualidad".

programas tienen que desarrollarse a través de la relación ambiental, pues sin ella no tienen razón de ser. Todos los mecanismos de respuesta sexual son comunes para todos los sujetos y, biológicamente, existe la posibilidad de que el aparato sexual humano se excite tanto de forma heterosexual como homosexual, aunque es mucho más frecuente la primera. Lo que ocurre es que las normas morales vigentes estimulan la heterosexualidad y condenan la homosexualidad. Otra cuestión es conocer el grado de preferencia individual entre una y otra opción, porque es algo que entra dentro del desconocido campo de las preferencias.

Continuando con la tendencia revolucionaria en el ámbito de los afectos iniciada en el siglo pasado con la serie de novelas con temas homosexuales femeninos, y con el fundamento teórico del psicoanálisis en relación a la base bisexual del hombre, Juan García Ponce introduce constantes referencias a la homosexualidad femenina con diferentes orientaciones: ya como protesta ante fracasos heterosexuales, o bien, como experimentación de una posible preferencia sexual, o sólo como punto de comparación afectiva, ofreciendo en cada caso diferentes desenlaces.

La orgía

La orgía ritual relacionada generalmente con las fiestas es una furtiva interrupción de la prescripción que se opone a la libertad del impulso sexual. A veces la licencia ha sido limitada a los miembros de una confraternidad como en las fiestas dedicadas a Dionisios, las cuales podían tener allende el erotismo un sentido religioso. No se cuenta con hechos, sino con un conocimiento vago de esas orgías, de las que sólo podemos imaginar el arrebató frenético al que sucumbían. Sería oportuno reconocer los lazos de la orgía con la embriaguez, con el éxtasis erótico y el religioso que se perseguían en ella.

El movimiento de la fiesta adquiere durante la orgía una fuerza desbordante que niega los límites de la vida del trabajo, esto es, de la vida profana. No es por azar que durante las orgías saturnales el orden social se invirtiera y fuera en esa dirección que se manifestara el erotismo. El erotismo orgiástico es en esencia un exceso peligroso, que amenaza todas las formas de vida. La orgía ritual sufre una transformación con el tiempo, empero sin perder algunas de sus características.

Una manifestación posterior es el carnaval que es un espectáculo sincrético que conserva el carácter ritual, se desarrolla en una sociedad de clases y tiene muchas variantes de

acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados. El carnaval es un espectáculo sin escenario y sin una diferenciación en actores y espectadores. En él todos participan, todo el mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni se representa, se vive. Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso de la vida normal se cancelan y surge una percepción específica, se aniquila toda distancia entre las personas y empiezan a funcionar las categorías específicas del carnaval: la primera es el *contacto libre y familiar* entre la gente. La *excentricidad* es otra categoría dentro de la percepción carnavalesca que permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta. Surgen las *disparidades* carnavalescas, lo cual significa que la actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. El carnaval une, acerca y conjuga lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo afortunado con lo miserable, lo sabio con lo estúpido. Otra categoría carnavalesca es la *profanación*, los sacrilegios, los rebajamientos, las obscenidades relacionados con la fuerza generadora de la tierra y de la especie humana. La percepción del mundo carnavalesco constituye una serie de pensamientos sensoriales concretos vividos como la vida misma, los cuales se fueron conformando durante milenios en las masas europeas²⁵ y posteriormente en América.

²⁵ Mijail M Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 171 ss.

En las imágenes que percibimos en la "Feria al anochecer" no debemos entender por *feria* un mercado con finalidad comercial. En tal caso, Andrés no estaría entusiasmado y conmovido con su aparición. Es evidente que son los juegos de la feria los que constituyen una motivación, visto que aún es un niño; pero la mayor motivación la constituye el hecho de que su vida cotidiana sufre una modificación, la suspensión de prescripciones: él sabe que puede regresar tarde a casa. Andrés intuye emotivamente las categorías carnavalescas.

La necesidad de liberar fuerzas subliminales se transforma durante la postmodernidad, y da lugar a una pluralidad deconstructiva de sistemas ideológicos, lingüísticos y artísticos. Dentro de las últimas manifestaciones sociales que surgen durante la década de los sesenta aparece el *happening*, festividad que pierde toda connotación religiosa. Este tipo de evento lo encontramos representado en la narración: "Reunión en familia". Este relato es un *pastiche* que combina ambiente y escenario con una realización espontánea teatral. Incorpora al espectador en el proceso mismo de su desarrollo, por lo que resulta ser actor; es una mezcla de vida y arte. Se trazan circuitos de percepción erótica que liberan potencias humanas, dando paso a una violenta irrupción de elementos que proceden de la intuición, del sueño, de los instintos, de este modo se expande la conciencia individual y se transforma en una experiencia colectiva no contemplativa en absoluto.²⁶

²⁶ Fernando Burgos, *La novela hispanoamericana*, p.76-84

Así como los fumadores de marihuana, las prácticas orgiásticas suelen identificarse en grupos, esgrimiendo su derecho a emplear el tiempo como mejor les plazca. Es decir, se enfrentan con aquella misma sociedad en la que nacieron y crecieron, que bien o mal los educó, los formó y que, ya sea directamente o no, les ha dado una moral de acuerdo con la cual regular sus actos. La orgía se sale de la norma, de ahí la animadversión a la presencia de esa moral; la orgía presupone la instauración de costumbres que no solamente son, parcial o totalmente, repudiadas por aquella sociedad, sino que a su vez forman una *nueva* sociedad —acaso esta sociedad secreta, futurista, utópica—, que sea una negación de la existente y el embrión de lo que constituye probablemente la fuerza operante de un *periodo de transición*. Es en este concepto de *periodo de transición* que se hace evidente su sentido de ruptura con la moral vigente. Estas prácticas se han definido como *pornografía en acción, pornografía activa o erotismo vital*.

Triangulaciones del deseo

En esta narrativa los triángulos amorosos están diferenciados en dos figuras: la primera, como *mimesis del deseo*, que surge cuando los tres sujetos implicados ocupan una posición actuante, es decir, cada uno es respecto de los otros dos contemplador e

imitador del deseo; situación que origina una dinámica en la que el amor y la rivalidad se alternan hasta que uno de los tres termina por ser desplazado. La segunda figura es la del voyeurismo, que se desarrolla cuando uno de los sujetos es un observador, aparentemente pasivo, en la relación de los amantes contemplados, pero que en realidad cataliza en sí toda la energía erótica que contempla.

- Mímesis del deseo

En algunos de los relatos explorados las relaciones humanas se ajustan al complejo proceso de estrategias y conflictos que derivan de la naturaleza mimética del deseo humano. Coincidimos con René Girard cuando afirma que el concepto de mimesis propuesto por Platón, el cual pasa posteriormente a la poética de Aristóteles, siempre excluyó de los tipos de conducta sujetos a imitación uno esencial: el del deseo y, sobre todo, su relación con la apropiación. Cuando un individuo se apropia de un objeto y otro lo quiere imitar se sigue de ello, inevitablemente, rivalidad o conflicto.²⁷

En *Figura de paja* descubrimos este tipo de triángulo amoroso entre Leonor, Teresa y Jorge. Ya desintegrada la relación homosexual de Leonor y Teresa, Leonor está presente en el momento en que Teresa y Jorge están reiniciando el nexo

²⁷ René Girard, *Literatura, mimesis y antropología*, p. 9

que ella había interrumpido, por lo que en ese momento experimenta en lo más profundo de su ser la exclusión del deseo, que le provoca un odio hacia los dos a quienes pretende amar.

- Voyeurismo

En el arte y en la vida la fascinación mantiene vivo el interés. El interés que puede tener el *voyeur* se encuentra en el espectáculo que se le presenta, que captura su mirada, su atención y, sobre todo, su imaginario. El fenómeno que surge en el voyeurismo es el que podría definirse como despersonalización del individuo, como pérdida temporal de la identidad ética o social; pérdida que tiene que ver no tanto con la inestabilidad en la elección del objeto del deseo, sino con una configuración diferente de la sexualidad humana que, desarrollada bajo nuevas formas en comparación con el pasado más reciente, se encuentra reprimida por la moral convertida en ley²⁸.

En la narrativa garciaponcesca, el protagonista de "La noche" representa al *voyeur* por excelencia. En este cuento Guzmán queda impactado por la ambigüedad que le transmite la escena que incidentalmente sorprende y que tiene como centro la figura de Beatriz, su vecina. El espectáculo que desarrolla en su interior habrá de modificar completamente su mundo, al actualizar en su imaginario una *hospitalidad erótica* sin límites. La presencia del

²⁸ Romano Giachetti, *Porno Power*, p. 32 s.

voyeur la descubrimos de igual modo en *La cabaña* cuando el ingeniero contempla a Claudia por el ojo de la cámara.

Exhibicionismo, voyeurismo y autocontemplación

Siendo la impresión visual el camino por el que más frecuentemente es despertada la excitación libidinosa, el exhibicionismo, el voyeurismo y la autocontemplación son tendencias calificadas de *perversas* con connotaciones peyorativas que se basan en la curiosidad que despierta la ocultación del propio cuerpo y su descubrimiento paulatino, es decir, la autocontemplación constituye una *perversión*.²⁹ La narración que despliega estas prácticas ilegítimas es *La cabaña*. Claudia juega en su imaginario con esta posición exhibicionista, que implica la anticipación del goce del *voyeur*; así como la actitud narcisista del placer visual en la contemplación de la propia desnudez en el espejo. Freud asegura que hay una íntima relación entre la vida sexual y estos pares ambivalentes sentimentales, como son *amar-odiar*, y *amar-ser amado*, los cuales conjuntamente se oponen a la indiferencia. La segunda de estas antítesis corresponde a la transición de la actividad a la pasividad, y puede ser referida a la tercera situación, la de *amarse-a-sí-mismo*, característica del narcisismo.³⁰

²⁹ Sigmund Freud, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, p. 25 ss.

³⁰ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 141 ss.

Al decir que Claudia vive un *laberinto del deseo*, no hemos querido indicar sólo la gama de placeres, sino correlativamente el camino de frustraciones debidas a la insatisfacción interior después de resolver las necesidades de su cuerpo. Después de cada relación íntima experimenta una separación que significa una desestructuración de su personalidad, y a su vez implica una regresión, es decir, recae en la atmósfera de la compulsión de prácticas secretas, prohibidas socialmente.

El erotismo y lo sagrado

Originariamente la sociedad humana se desarrollaba en dos esferas: el mundo del trabajo y la producción, y el mundo sacro, el de las festividades. A la primera esfera le correspondía el tiempo profano y estaba sujeto a un calendario agrícola, su espacio se extendía al campo del cultivo. A la segunda le correspondía un calendario religioso que se ocupaba de organizar las fiestas a las divinidades; su ámbito se concentraba en los templos y alrededores inmediatos. Durante este tiempo se cancelaban las prohibiciones que regían durante el tiempo profano. Bajo esta configuración del tiempo y el espacio, la religión era la institución que ordenaba la *transgresión*. Es sólo con la aparición del cristianismo que en el mundo occidental el erotismo es considerado *transgresivo*, es caracterizado como pecaminoso y además califica la *transgresión* misma como una acción repugnante.

El acto sexual que Claudia realiza con los dos leñadores es un sacrilegio para la concepción monogámica, para la tradición de duelo de la religión cristiana así como para la moral occidental contemporánea. Sin embargo, si esta misma escena fuera contemplada como un rito dedicado a Dionisios, entonces, en lugar de ser un acto interpretado como *perverso* sería un acto en el ámbito de lo sacro. Desde luego, no se está defendiendo un retorno a las prácticas religiosas de hace más de 2000 años. El sentido de esta proyección es la de ver el derecho a la plena felicidad, como lo afirma D.H. Lawrence en *El amante de lady Chatterley*. Para este autor la actitud sexual es una especie de religión. Este mismo derecho a la felicidad, Freud lo defiende como terapia individual para aliviar las neurosis atribuibles a trastornos y represiones sexuales. Para Juan García Ponce, el individuo participa a través de la sexualidad de esa unidad que anhela; experiencia que se le presenta como intuición de un tiempo físico y de otro en el que todo fluye en armonía: un tiempo mítico.

- **Lo sagrado y lo profano**

Mircea Eliade nos comenta que en el comportamiento del hombre arcaico nos llama la atención el hecho de que los objetos del mundo exterior tanto como los actos humanos no tengan *valor*

intrínseco autónomo. Un objeto o una acción adquieren un valor y llegan a ser *reales* porque participan de alguna manera en una realidad que los trasciende. Una piedra entre otras llega a ser *sagrada* porque se halla instantáneamente saturada de *ser* por el hecho de que su forma acusa una participación en un símbolo determinado, o también porque constituye una *hierofanía*, posee un maná, o bien, alude a un rito.³¹ De estos comportamientos, cuyo significado no está en relación con la experiencia física bruta, sino con la calidad de la misma, descubrimos en la obra del escritor mexicano varias reproducciones de una acción como repetición de un acto mítico.

La mezcla de lo sagrado con lo profano responde a una exigencia muy clara de la sociedad actual, como ocurría en épocas de represión religiosa: edad media o época victoriana. Las inhibiciones originadas por tal represión encuentran una liberación parcial cuando ciertas prácticas eróticas se sitúan en un ambiente de tipo religioso. El elemento sacro contiene, por lo tanto, una carga altamente erótica, no sólo en los actos homosexuales entre personajes eclesiásticos, sino también en relaciones heterosexuales. Si la sexualidad es considerada bajo esta concepción un pecado, los actos sexuales realizados en lugares sagrados constituyen el máximo de la blasfemia. En *Figura de paja* hay una escena erótica precisamente en la iglesia, en el momento en que Leonor pretende a toda costa robar el objeto del deseo en la triangulación existente.

³¹ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 14.

El simbolismo del centro y el mito del eterno retorno son recurrentes en la narrativa del escritor mexicano. El centro con un matiz sacro, lo identificamos en la "Feria al anochecer". La rueda de la fortuna viene a representar en el mundo simbólico de Andrés una montaña cósmica. En cada giro él siente que pasa de lo profano a lo sagrado, de lo efímero a la eternidad, de lo humano a lo divino. Cuando la rueda de la fortuna se detiene en el punto más alto, es como si Andrés hubiera llegado a un centro cósmico, a un espacio trascendente, y actualizara su propia iniciación.

En el caso de "La plaza", el acto de retornar a este centro permite ser interpretado como el acto cosmogónico y antropogónico de C al retornar a ese sitio en donde encuentra el quiosco, la iglesia, las bancas y la nevería entre otros elementos relevantes que han llegado a testimoniar los sucesos de su interioridad. Es un acto como lo fueron las ceremonias agrícolas al celebrar el equinoccio de primavera con las que simbolizaban la regeneración periódica de la naturaleza y del hombre. Al recuperar el valor almacenado en la memoria, C decide regresar a la plaza en el momento del ocaso; acto que vendrá a constituirse en un ritual: como un acto en el que se extinguiera el fuego cósmico y se esperara su reanimación, como un mito sobre la abolición del tiempo transcurrido y la repetición de la creación. Ese retorno consciente remite a una ontología original. C está

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
 INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
 CARRERAS DE LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICA

subordinando su *ser*, su sensibilidad al poder del mundo exterior: a sus cielos, jardines, al canto de los pájaros y al sonido de las campanas. Imágenes que no aparecen tanto para los ojos cuanto para el espíritu, por lo que a C le queda una visión interior de contrastes y afinidades, de hechos azarosos y de propósitos, que le configura un horizonte de espiritualidad arcaica.

A través de los *leitmotives* que conforman la estructura artística de esta narrativa, consideramos que Juan García Ponce dispone de una vasta gama de espacios para hacer de su obra un arte crítico y un intento por redimir la realidad de su falta de perfección. Con lo cual no quiere decirse que su arte adopte una posición negativa frente a la realidad. Incluso la más violenta crítica se halla unida a una apasionada inclinación por todo lo que es real, por todo lo que vive y respira, y en nuestro caso el arte del literato mexicano es el fruto de esa faceta ambivalente del mundo. En ningún caso se trata de una actitud contemplativa pura.

Al acercarnos a este conglomerado de *leitmotives* se nos descubren significativas perspectivas en el horizonte humano que nos permiten abordar algunas de sus variantes más generosamente expresadas a lo largo de la laberíntica y

sorprendente producción literaria del novelista mexicano; producción que demuestra una riqueza imaginativa y una sutil penetración en los problemas del hombre contemporáneo.



2. El grado de mimesis

Podemos considerar al formalismo de Robbe-Grillet como un antecedente de la narrativa garciaponcesca. En Robbe-Grillet hay tendencialmente un rechazo a la significación de objetos al describirlos casi geoméricamente para liberarlos del antropomorfismo, ya que para este autor la mirada es una conducta purificadora.³² En Juan García Ponce, aunque hay esta tendencia a desantropomorfizar los objetos y las situaciones, podemos decir que pone al objeto en relación con la intimidad del héroe, forma parte de él, dialoga con él, lo impulsa a pensar en su propia duración, le suscita lucidez, como en *La cabaña* cuando Claudia frente a las tarjetas postales siente la presencia del marido desaparecido. Robbe-Grillet aspira a expresar un mundo sin cualidades. Nuestro autor, por el contrario, lo llena de posibilidades; su literatura se define por la ilusión de ser más significativa que la realidad. Podríamos decir que el novelista mexicano supera el formalismo y la sequedad de Robbe-Grillet con la audacia de búsquedas formales a las que les añade un fondo clásico de sensibilidad y espiritualidad.

³² Rollando Barthes, *Ensayos críticos*, p. 122 ss.

En la construcción novelesca del narrador mexicano, los objetos y los personajes se nos imponen por su presencia, por encima de toda teoría explicativa que tratara de encerrarlos en un sistema de referencias sentimentales, sociológicas, psicológicas o metafísicas. La ciudad, la playa, la casa son los ambientes en los que se despliegan escenas varias, sin estar impregnados por una referencia moralizante, tal como la ciudad *maldita*, o bien, la playa *austera* o *apacible*, o tal vez, la casa *embruja*; adjetivaciones que sirvieron de soporte a la intriga de la novela tradicional. Entre los mayores impulsos imaginativos aunados a una impronta iconoclasta, el autor de nuestras pesquisas busca proyectar el mundo con ojos libres al conferirle un aspecto menos extraño, más comprensible y más tranquilizador. Es el mundo de nuestra cotidianidad. El mundo del escritor mexicano no aceptaría la tiranía de los significados como en el universo de Roquentin en *La náusea*. Roquentin permanece frente a las cosas mirando su carácter patético en tanto que objetos de un descubrimiento y los experimenta como *ser-tal-cuales* (*êtres-tels-quels*): encuentra que el mar *repta*, observa el ronquido *feliz* de una fuente, el asiento de un tranvía que es un *burro muerto* que flota a la deriva, o bien, la mano del autodidacta se le aparece como un *enorme gusano blanco*.³³ Sin querer limitar esta novela a este punto particular puede decirse que para Roquentin la existencia está caracterizada por la presencia de distancias interiores, de relaciones viscerales con el mundo. Por lo cual, es imposible un

³³ Cf. Jean-Paul Sartre, *La Nausée*.

verdadero acuerdo del sujeto con su entorno, una recuperación final de todas las distancias y, finalmente, la superación de su soledad.

En el caso de la narrativa garciaponcesca las cosas están liberadas de impresiones viscerales. En su caso están amalgamadas en un andiamaje de superficie que evoca imágenes de *tableaux* en las que percibimos su frescura gracias a la precisión con la cual la mirada las aprehende en planos precisos, sin dar ninguna concesión a interpretaciones. Nos sentimos arrastrados por una vía en la cual la fantasía está ausente; todo pasa en un ambiente constreñido: la casa, la playa, el cementerio, la feria. El novelista nos presenta los objetos en la misma configuración de su campo, tal y como el sujeto percibe su mundo en su entorno, en su evidencia. Estos escenarios son apenas mencionados —tienen el valor de un fondo—, que no deja de existir por el hecho de estar detrás de las figuras que ocupan el primer plano. Incluso la percepción del movimiento, que en principio parece depender directamente del punto de vista que el narrador elige, es sólo un elemento más en la organización global de su cosmos.

El novelista mexicano proyecta el mundo de sus personajes con la mayor fidelidad posible. Sin embargo, su ideal no es el de la novela tipo reportaje. Su literatura es el fruto de un trabajo de creación artístico profundamente consciente.

Los personajes en la novelística tradicional se veían acuñados por interpretaciones que el autor proponía, en la narrativa en cuestión los significados e interpretaciones surgen a *posteriori*. Sus personajes solos, tristes, melancólicos, no satisfechos consigo mismos, viven observando con clarividencia el mundo, pero no el mundo de las cosas, sino el de los *otros*, los demás seres humanos que se desplazan en sus correspondientes órbitas aguardando a que uno de ellos rompa su soledad.

En el juego de estas relaciones subyace la tentación de ser el *otro*, de actuarse en el *otro*, que da lugar a su negatividad; juego de extraña coherencia que se despliega en el imaginario de algunos personajes. Refiriéndonos concretamente a *La casa en la playa*, no hay un sólo personaje que no se defina por su opuesto: Elena se reconoce a sí misma por su relación con Marta durante la adolescencia, en un cierto sentido se siente idéntica a ella y, en otro, completamente diferente. Marta, aún viviendo en una casa con todos los servicios domésticos, prefiere pasar más tiempo en la casa de Elena, que es más modesta, tanto como para querer llegar a sentirse un miembro de su familia. Rafael llega a sentirse hermano de Eduardo. Cuando uno es centro del escenario el otro desaparece; su amistad parece ser complementaria, como si no fueran suficientes por sí mismos. Rafael es incluso amante de Marta y pretende poseer una faceta de ella que no es la de Eduardo como esposo.³⁴

³⁴ Juan José Reyes, "La realidad del deseo", p. 4.

La narrativa garciaponcesca es una exaltación de lo que existe. Pone al descubierto sus obsesiones y su captación apasionada e impetuosa de la vida, todo lo cual asume muy variadas vertientes. La forma de representar la realidad se aproxima a la persuasiva formulación de Robbe-Grillet:

Cuando una manera de escribir ha perdido su vitalidad primaria, cuando se ha convertido en una vulgar receta,... es una vuelta a lo real lo que constituye el acta de acusación contra las fórmulas muertas, y la búsqueda de formas nuevas capaces de sustituirlas.³⁵

Para evitar perder frescura el novelista mexicano escribe como piensa, el ritmo de sus ideas es el ritmo de su expresión, es más, no pone mucho cuidado en su prosa. Escribir es para él invocar, corporeizar,³⁶ sin olvidar la exigencia de verosimilitud, que se debe al fruto de una meticulosa unión entre destino y carácter del personaje, que hace aparecer la verdad de la acción en términos psicológicos y realistas. Le interesa el juego de relaciones, en tanto que son el espejo en el que podemos capturar la verdadera figura de los personajes, por lo cual, él mismo afirma:

³⁵ Citado por Lázaro Carreter en: *Estudios de poética*, p. 137.

³⁶ Juan José Reyes, *ibidem*.

Me interesa el encuentro de esas fuerzas secretas que conducen a la realización o a la destrucción y en las que podemos encontrar tal vez el reflejo de verdades vitales. En este sentido yo creo que mi literatura tiene una cierta intención moral pero una moral que no consiste en reflejar acciones de acuerdo con un sistema de valores establecidos, sino en buscar el posible profundo sentido moral de esas acciones a través de ellas.³⁷

Del mismo modo afirmamos que se incrementa la verosimilitud de la acción al configurar situaciones ambiguas. Son situaciones que dejan entrever la presencia de una experiencia sublime o de un misterio, tanto como los elementos ambivalentes no permitan que se manifieste plenamente la verdadera intención de los personajes. La textura ambivalente de la obra tiene como finalidad incrementar la intensidad que deberá actuar sobre las emociones del lector al despojarlo de sus defensas, lo obliga a entregarse al ambiente erótico y le muestra las transgresiones a la moral que le hacen ver todo sin ocultar nada.³⁸ Por estas razones, los movimientos, flexiones y gestos ambiguos de los cuerpos pretenden provocar, en el espacio cerrado de obra de arte y lector, la posibilidad de que la vida imite al arte, manteniendo aunque sea por un sólo instante el movimiento dentro del cual se constituye la pasión de los amantes.

³⁷ Margarita García Flores. "La verdad sospechosa de Juan García Ponce", p.4

³⁸ Juan García Ponce. *Teología y pornografía*, p. 51

Advertimos, por consiguiente, que en la cosmovisión del escritor mexicano existe un dualismo ontológico: el mundo exterior y la realidad del mundo interior, de inquietudes, de incertidumbres, del deseo. Consideramos que a este dualismo corresponden dos modos diversos de representación. El mundo rutinario que no se rompe, que es el mundo del trabajo, de las amistades, de la vida conyugal. Este mundo de superficie está abordado por una perspectiva realista que suscita a la comprensión. Cuando, por el contrario, surge propiamente la argumentación que apunta al mundo interior, que a su vez revela aspiraciones, sentimientos e inclinaciones, que alude a ese mundo subjetivo en el que discurre sin contratiempos el deseo, entonces se abre un espacio para el juego poético de lo verosímil e inverosímil, que tiene como finalidad provocar la fascinación en el imaginario del espectador.



3. La percepción en la novela

La percepción es la expresión del estrecho nexo entre objeto y sujeto. El objeto percibido es el objeto cuya presencia es indubitable porque está presente, pero es algo más. Es esa realidad extraña que el sujeto no agota. La percepción incluye una exigencia de verdad. De la *intelección corporal* del objeto en la que cuerpo y objeto se encuentran en un primer nivel existencial y el cuerpo registra su ausencia o presencia, se pasa en este curso existencial a una *intelección reflexiva*, como una percepción consciente que se ubica en el nivel de la representación. La representación es imagen. Es debido a esta experiencia del sujeto que el mundo está presente, porque lo está implícitamente en imágenes, o bien, en su defecto, en significados.³⁹ La conversión de lo dado en la representación inteligible no es la última fase en la relación entre el sujeto y su mundo. A diferencia de la inmediatez dada en el nivel de la presencia surge el sentimiento, cuyo contenido es la expresión y le revela al sujeto su interioridad. El sentimiento pone al sujeto en relación con una cualidad en el objeto y le revela el ser del objeto,

³⁹ Michael Dufrenne, *Phenomenology of Aesthetic Experience*, p. 336 ss.

no sólo como realidad sino en su profundidad. El sentimiento se distingue de la presencia frente al mundo en el hecho de implicar una nueva actitud por parte del sujeto; es un conocimiento que implica un cierto compromiso con el cosmos que no es pensado ni actuado, sino sentido.

En esos términos, la novela es visión que nos conduce a la realidad. Nace como *acción y efecto de ver*. Por este tipo de mirada se penetra de tal modo en el mundo de la novela que al utilizar la mirada como medio conductor ésta obliga al mundo a mostrarse en su sentido más radical y el sujeto ve lo que está detrás de aquello que se puede ver sólo por la sensación; a través de lo visible se pone en relación con lo invisible, esto es, con la profundidad del ser. La novela es una representación que se capta como verdadera, a través de la cual se espera llegar a ese otro espacio en el que tratamos de encontrar lo desconocido. Juan García Ponce considera que a través de la novela se entra en la dimensión teológica.⁴⁰

Para el autor, el mundo revela al ser y lo que le maravilla es la posibilidad de apropiárselo, aunque sólo sea fugazmente a través de su literatura. En estos términos, el mundo de sus personajes tiene sentido más allá del valor utilitario y ornamental: son presencias que se imponen y llegan a seducir. La novela puede hacer posible lo imposible: detener el tiempo y convertirlo en eternidad, entrar a la muerte y hacerla aparecer en el terreno

⁴⁰ Juan García Ponce, "La voz de la novela", en *Apariciones*, p. 15

de la existencia, vivir la libertad como realización de aspiraciones, intereses e inclinaciones, mantener viva la tensión del entusiasmo, de la duda, de la tentación, del deseo.

Por medio de la novela se retorna a un terreno libre, inevitablemente solitario, de la invención de posibilidades a través de las cuales se dan nuevas e imaginadas vertientes existenciales, tal vez no reales todavía, sin embargo, en imágenes del hombre que pueden convertirse en modelos. Nuestro literato dispone de dos elementos que crean y hacen posible el espacio de la novela: el cuerpo y el lenguaje.

El cuerpo porque es el único garante legítimo de la realidad del individuo. ... El lenguaje porque sólo él puede establecer la comunicación entre la vida del cuerpo y la conciencia de esa vida.⁴¹

Cuerpo y lenguaje así concebidos nos conducen a una de las obsesiones del autor:

la necesidad de transgresión del cuerpo sobre el que descansa el lenguaje de las normas sociales, de las normas morales, de las normas religiosas, de cualquier tipo de

⁴¹ Juan García Ponce, "¿Qué pasa con la novela en México?", en *Apariciones*, p. 153

normas que determinan en nuestra sociedad la conducta de ese cuerpo.⁴²

El espacio literario que se nos está proponiendo es el de la novela que presenta nuevas visiones del cuerpo en el mundo, el cual motiva confrontaciones del sujeto y sus valores para acceder a una nueva imagen del hombre y su cuerpo.

De este modo, cuando la obra literaria llama al sujeto a la reflexión se detiene en la idea como explicación de la realidad percibida, luego trasciende al sentimiento y capta la expresión de la obra. Ahora bien, en el momento en que el sujeto va aún más allá de esta reflexión, entonces el sentido de la misma ya no recae sobre su representación, sino sobre el significado de la obra para el sujeto. Sólo entonces se llega a la percepción estética.



⁴² Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 154

4. El valor de la imagen

El valor principal, desde el punto de vista artístico, de la obra del novelista mexicano no reside en el argumento, el cual casi invariablemente podríamos resumirlo en la búsqueda y la pérdida del amor, en el afán de conocerse a sí mismo a través de la pareja, o bien, en desenlaces dramáticos como el suicidio o la locura. Más allá de estas historias clásicas, la originalidad y fascinación de su obra residen en el arte con el que plasma a sus personajes sirviéndose puramente de escenas visuales, cinematográficas y de cuadros inmóviles, como los de una naturaleza muerta. Este enfoque aparentemente objetivo realza el interés de su narrativa que es más bien psicológico.⁴³ La devaluación en la que ha caído la novela psicológica tradicional, sobre todo en Latinoamérica, ha motivado a nuestro autor para descubrir otras formas de expresión. Tampoco son los personajes los que impulsan la ficción, aunque existe un interés narrativo y una secuencia cronológica. El placer de su escritura y la posibilidad de alcanzar su sentido se encuentran en el significado de la representación. Una escena se constituye como imagen, se nos entrega en tanto imagen y da lugar al nacimiento de otra

⁴³ Ann Duncan, "La perecepción visual (la mirada) como creadora del texto y de los personajes en dos novelas de Juan García Ponce", p. 225.

escena en imágenes. No hay ninguna explicación de lo que sucede en la escena en cuestión por parte del narrador ni por parte de los personajes. Al igual que la presencia del fondo, los personajes parecen ser meros objetos. No existen hasta ser percibidos y adquieren conciencia de su posición en el mundo a través de la *mirada* de otra persona.

La *mirada* que nos ocupa es la de la creación. La *mirada creadora* está representada por el narrador que describe lo que ha vivido y lo narra en imágenes visuales. La *mirada creadora* está determinada por la unidad y lo insustituible del lugar que ocupa el narrador en su mundo narrativo. Esta visión, que siempre existe con respecto a cualquier persona, es distinta a la relación cognoscitiva entre *yo* y el *otro*, ya que esta última es una relación reversible. En la relación epistemológica el sujeto cognoscente no ocupa un lugar determinado y el conocimiento al que llega es de tipo conceptual y objetivo; lo que implica que el objeto de estudio es independiente de lo que haga o piense el científico que lo investiga. Además de la objetividad, otra condición de los resultados científicos es la universalidad, que se refiere al hecho de que una teoría científica debe valer en todos los casos sin excepciones. En cambio, en la relación entre el narrador y su mundo se presupone una percepción real inmediata, en un lugar determinado, su finalidad no es la de ofrecer un conocimiento conceptual, en el mejor de los casos nos entrega una experiencia, cuyos criterios son siempre subjetivos. La visión del narrador con respecto al *otro* está determinada por

cierta esfera de su actividad, por el conjunto de aquellos actos internos y externos que tan sólo él puede realizar con respecto al *otro* y que son absolutamente inaccesibles al *otro* desde su lugar: son actos que completan al *otro* en los aspectos donde él mismo no puede conocerse.⁴⁴

Tampoco nos interesan las acciones que en su sentido externo abarcan al narrador y al *otro* en un sólo y único acontecimiento, como las acciones éticas, sociales y políticas. Por ahora nos interesan las acciones contemplativas, que no rebasan los límites del *otro* sino que tan sólo unen y ordenan la realidad; son acciones contemplativas que vienen a ser consecuencia de la visión interna y externa del narrador; acciones cuya esencia es puramente artística. Para que la visión del narrador complete el horizonte del *otro* sin perder su carácter propio debe recurrir a la empatía:

...yo [el narrador] debo llegar a sentir a ese otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar y luego, regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquella ... visión que se abre desde mi lugar, que está fuera de la suya: debo enmarcarla, debo crearle un fondo conclusivo con ... mi conocimiento, mi deseo y sentimiento.⁴⁵

⁴⁴ Mijail M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 29.

⁴⁵ Mijail M. Bajtín, *op cit.*, p. 30.

La vivencia como referencia de lo vivido por el *otro* es la condición mínima de una vivencia productiva y de un conocimiento tanto en el aspecto ético como en el artístico. La actividad artística comienza cuando el narrador regresa hacia sí mismo, a su lugar, desde donde recupera el material vivencial para rebasar su función comunicativa con una función conclusiva. La narración viene plasmada en imágenes con ciertos valores plásticos a partir de la conciencia del narrador-contemplador, que a su vez establece la relación de la conciencia del narrador con la del lector-espectador.

Ahora bien, en la obra del novelista mexicano, el primer camino elegido por el narrador para su representación es la expresividad externa del *otro*, para lo cual casi se funde con los personajes. Cada palabra con la que son descritos comprende ambos momentos: vivencia y valor plástico extrapolados a la conciencia del personaje y su mundo. Cuando la visión del narrador se concentra sobre uno de sus personajes aparece el valor plástico y ontológico de la *mirada*. En la *mirada*, desde la del *voyeur* hasta la del amante activo, está presente la distancia. *Mirada* y distancia son las coordenadas del mundo iluminado, maligno, beatífico y perverso de esta narrativa. De la lejanía surge la posibilidad de la cercanía.⁴⁶

⁴⁶ Juan José Reyes, "Transgresión y distancia", p. 10.

¿Cómo vive su propia apariencia el narrador y cómo vive la del *otro*? ¿En qué plano de vivencia se sitúa su valor artístico? Desde el punto de vista de la plasticidad, la concepción personal del narrador y su relación con el *otro* es en todo semejante al mundo de la percepción real: el narrador-protagonista no puede expresar su presencia desde el exterior. Todos los momentos expresivos los vive en su interioridad. Su propio aparecer llega al campo de los sentidos, ante todo a la vista, sólo de modo fragmentario, en trozos suspendidos de la cuerda de la percepción interna. Y es esta percepción interna la que da unidad a la expresividad externa. En cambio, las imágenes de los otros personajes aparecen con una claridad y plenitud extraordinarias, hasta el punto de representar sorpresa, admiración, miedo o amor en sus rostros. De modo contrario, el narrador no se ve a sí mismo, tal y como sucede durante el sueño; el narrador no está expresado en términos corporales, él se sitúa en otro plano en relación a los demás. El narrador se vive por dentro, los demás personajes están representados externa e internamente.

En la narrativa del novelista mexicano es en el ámbito erótico en donde la *mirada* tiene su mayor despliegue; la *mirada* en el aquí y ahora. Lo que propone esta determinación existencialista es la de colocar el deseo, la pasión y las obsesiones en la vida y en el mundo. Si en su estado más puro el pensamiento está hecho de intensidad, excitación y tonalidad, y regresa siempre como tal en un movimiento pasional, no se le debe cancelar. Es

el lenguaje el que efectúa y realiza la creación espiritual y es en los cuerpos en los que se refleja el deseo, ya que el cuerpo se muestra como la única presencia real.

Todo verdadero artista crea sus propios mitos al aspirar a una especie de sustitución que ilumine su obra. El mito helénico de Diana y Acteón: el cazador que quiere ver a la divinidad, logra verla y luego pierde su identidad, es un tema que incita a Klossowski a escribir su primer libro: *Sade, mon prochain*. Nuestro escritor retoma el mito, lo moldea y lo plasma en su obra, concretamente en la *mirada* del artista, que desea lo imposible y por su visión lo hace aparecer. El mito cuenta que Acteón se aburre y es voyeur. El aburrimiento es la imagen de la caída en el sinsentido de la vida, en una ausencia de tensión. Y el ser voyeur se debe, en el caso de Acteón, a un desarreglo de sus sentidos, a su pasión por el éxtasis que lo identifica con Dionisios, con el dios de la perversidad. Acteón habla y de sus palabras surge la figura de Diana: bella, radiante, seductora y fascinante. La *mirada* de la divinidad significa para él la muerte y a pesar de ello Acteón va al recinto sagrado en donde Diana se baña.

En esta situación se revelan dos extremos: la *prohibición* señalada por el mito, y la *transgresión* como recuperación incesante de lo posible. Acteón verá a Diana, se perderá a sí mismo al poseer a la divinidad y, como poeta, se convertirá a su vez en mito, en lenguaje. Es la *mirada* masculina, la de Acteón, la

que capta a la mujer como objeto erótico. La *mirada* subjetiva masculina depende de la presencia de seres femeninos. En la concepción garciaponcesca de la mujer, ésta viene representada como obra de arte: alguien la pone en escena y nunca deja de poseerla cuando otros ojos la hacen suya. El artista tiene como única función la de crear el objeto artístico, darle forma, revelarlo, manifestar sus peculiaridades para después entregarlo a los otros, siempre espectadores del cuerpo femenino. Esa particularidad de no pertenecer a nadie, ni al creador, ni al lector, ni al reproductor de arte, sería el rasgo distintivo de la creación. La *mirada* sitúa al objeto, o más bien a la mujer, como imagen y señala la posición del hombre como señor y vasallo, amo y esclavo del cuerpo artístico femenino. En los escenarios eróticos es el personaje deseado el que alcanza un grado de expresividad externa mayor, mientras que el narrador-protagonista sólo sueña, vive sus deseos y su amor en su interior.⁴⁷ Sin embargo, la mujer, visto que no tiene más centro que la *mirada* del narrador, no tiene un sentido propio, su devenir depende del juego que el narrador realice con su figura; su imagen depende del estado del alma del narrador.

En el mundo literario es el narrador el que se mueve entre la evocación y la interpretación para que la imagen manifieste su significado y éste provoque la aparición de otras imágenes.⁴⁸ La novela garciaponcesca es un espacio vacío en el que los objetos

⁴⁷ Mijail M. Bajtin, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁸ Juan García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 33.

y los cuerpos adquieren una importancia trascendental, ya que aguardan a que los ojos del narrador o del lector los enfoquen para otorgarles realidad. En la novela *El gato* hay descripciones objetivas de calles, edificios y del departamento que proyectan color, forma y posición de los objetos sin ninguna definición emotiva, están puestos bajo los efectos de luces y sombras:

La recámara de Andrés a oscuras, iluminada sólo por la luz del farol de la calle, a la que las ramas del trueno hacen siempre movable.⁴⁹

Como también ocurre en el cuento "El gato", la *mirada* puede dar lugar al montaje de un espectáculo estético con sus implicaciones eróticas:

Para D siempre era motivo de un renovado placer poder mirar desde casi todos los ángulos del pequeño departamento, en las horas muertas que se extendían frente a ellos los domingos por la mañana, el cuerpo desnudo de su amiga extendido indolente sobre la cama. ... 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. ... y como si D fuera siempre el espectador, y gozara en la contemplación de su cuerpo, de sus movimientos, su cuerpo tenía algo remoto e

⁴⁹ Juan García Ponce, *El gato*, p. 40

impersonal. ...El gato se había quedado en la cama y cuando ella se extendía indolentemente sobre las sábanas, sin cubrirse... la mirada de D pareciera sumarse a la de los muebles, acariciaba la pequeña figura de vez en cuando o la ponía sobre su cuerpo para ver cómo el gato... avanzaba sobre ella posando sus pies delicados, sobre su vientre o sus pechos...⁵⁰

En este cuento la *mirada* no pertenece a ninguno de los integrantes de la pareja. El cuerpo de la chica al igual que el del gato actúan como vértices de un triángulo erótico, diseñado por la distancia y por el encuentro de las *miradas*; triángulo que permanece dotado de una intensa carga erótica.

Tanto en Jean-Paul Sartre como en Juan García Ponce sus personajes adquieren la cualidad de la existencia hasta ser percibidos. En un principio uno pudiera sentirse propenso a ver una semejanza en el sentimiento de contingencia que aflige a los personajes en la obra de ambos escritores. Los protagonistas de Sartre también sienten que en realidad no existen mientras no sean percibidos, y consideran que su existencia depende de la naturaleza de las percepciones que las demás personas posean de ellos. De igual modo, tienen conciencia de estar circunscritos por un mundo de objetos. Más aún, tanto en Juan García Ponce como en Jean-Paul Sartre es mediante el cuerpo y en el presente que el individuo participa de la existencia, no por medio de sus

⁵⁰ Juan García Ponce, "El gato", p. 40

aspiraciones, sus memorias, o bien, por esencias nebulosas, sino debido a la capacidad de saberse como existentes. Sin embargo, allí termina el paralelismo. Para Sartre toda la cuestión de la percepción del mundo y la existencia reside en que el individuo debe ser capaz de cambiar a voluntad su compromiso con el mundo y su percepción debe conducirlo a la acción. El tipo de lucidez a la que aspiran los personajes de nuestro escritor es diversa, y no está referida a compromisos sociales o políticos. En sus personajes la conciencia de *sí mismo* no lleva a la acción, sino a la evolución de la propia identidad en relación con los *otros*. La sensación de existencia que les llega mediante la conciencia de ser percibidos es a la vez una realización de su ser. De tal modo que la distancia entre el individuo y su mundo puede llegar a disolverse.

Lacan sostiene que en el *estadio del espejo* tiene lugar el nacimiento del sujeto como sujeto total. Específicamente el niño, como sujeto, ve bajo la forma especular a su semejante. Esa forma del *otro* posee la mayor relación con su *yo*. De ahí que su propia concepción se da a partir del propio reflejo en el espejo, como desdoblamiento de su figura en ese imagen proyectada al decirse: *yo soy ese otro*⁵¹. Para nuestro propósito, consideramos que la autoconcepción del sujeto como sujeto del deseo se debe también a la visión del propio cuerpo reflejado en el espejo al poder reconocer en el propio reflejo a un posible *otro*.

⁵¹ Jacques Lacan, *Escritos I*, p. 47

Nuestra postura frente al espejo es siempre incompleta, puesto que no poseemos un enfoque total de nosotros mismos desde el exterior. Para solucionar esta limitación intentamos configurar nuestra imagen a partir del *otro*, el cual siempre está presente en nuestra conciencia. La expresión de la cara reflejada en el espejo es la suma de varias expresiones, de tendencias emocionales y volitivas dispares. La expresión de nuestra posición emocional y volitiva real en un momento de nuestra vida, puede definirse en función de un posible *otro*. Cuando nuestra apariencia la referimos a *otros* que son observadores inmediatos, no nos apreciamos para nosotros mismos, sino para esos *otros* a través de *otros*. Por lo tanto, estas expresiones no reflejan un alma única, sino que en el espejo se inmiscuye un segundo participante, un *otro* ficticio: yo no estoy solo cuando me veo en el espejo, estoy poseído de almas ajenas.⁵² Por lo tanto, frente al espejo la *mirada* establece múltiples distancias, expresiones e identidades.

En la obra de Sartre, el espejo tiende a confirmar la alienación. En *La náusea*, Roquentin no logra reconocerse en el espejo. En efecto, la correlación entre las imágenes del *yo* y el *otro* como vivencia concreta del hombre está muy difusa en la mente de Roquentin. En *A puerta cerrada* Inés representa el espejo que impide a Garcin y Estella escapar cuando quieren amarse, ya que Inés constituye lo ajeno al círculo de los amantes. En los personajes del autor yucateco se busca al espejo como

⁵² Mijail M. Bajtin, *op. cit.*, p. 37

confirmación de la propia existencia. Estando en la cabaña, Claudia se contempla en todos los espejos posibles. En el espejo material en el que se contempla desnuda, Claudia anticipa el deseo que es capaz de provocar. La autocontemplación es incluso un instinto autoerótico: posee un objeto y lo encuentra en el propio cuerpo⁵³. En otras ocasiones el *otro* representa el espejo, como cuando Claudia busca los reflejos de su belleza en la *mirada* de sus amigos, o cuando el personaje crea múltiples espejos debido al exhibicionismo que excita; nos referimos específicamente a la escena en la que Claudia sabe que la doméstica la observa tomar el sol semidesnuda y, a su vez, la doméstica mira al ingeniero que la observa.

El espejo no es sólo reiteración pasiva de la propia existencia, la oportunidad de verse tal como se es para los demás, sino que también el lector proporciona una imagen de cómo existe un personaje; testigo necesario que confiere vida a los personajes imaginarios.⁵⁴

Entre los actos de invención del narrador hay uno destinado a que los personajes se miren entre sí, particularidad que es incesante en esta narrativa. En la novela *El gato* vemos y escuchamos:

⁵³ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 144 .

⁵⁴ Ann Duncan, *op. cit.*, p. 224.

—¿Me quieres?—, pregunta Alma.

—Te miro, ¿no es suficiente?—, responde Andrés y enfatizando su respuesta dice:

— Puedo verte, reconocerte, mirar hacia afuera a tu lado y sentir que todo se centra en ti. Tal vez eso es el amor—. ⁵⁵

El amante necesita mirar, admirar, registrar, ansía fundirse en la imagen, extinguir la sensación de separación. Cuando Alma pregunta a Andrés si le gustaría que esas impresiones se plasmaran en palabras, responde:

—A mi me gustas tú. Tú eres lo que las palabras no pueden decir—. ⁵⁶

Esto evidencia la cualidad visual y erótica de la prosa del escritor que no remite a ningún análisis de carácter intelectual. Su representación tiene como única regla: reproducir la cualidad de la visibilidad. Pretende que en ella no haya implícita ninguna valoración. La representación que se realiza por medio de los cuerpos que se mueven en la neutralidad de un escenario dado es, desde luego, un juego erótico.

⁵⁵ Juan García Ponce, *El gato*, p. 32.

⁵⁶ Juan García Ponce, *ibidem*.

En el cuento "Imagen primera" la escena en la que Inés y Fernando se *miran* constituye el clímax del núcleo poético; es la *mirada* recíproca la que les confirma el amor que sospechaban, el eros incestuoso que no querían confesarse:

Ella perdió de vista a su hermano y se dejó llevar. Mucho después, su mirada se encontró de pronto la de él. Fernando bailaba también con la cara pegada al pelo de Graciela; pero al mirarle los ojos, Inés se dio cuenta de que no había dejado de seguirla con ellos y en realidad estaba bailando con ella. Desde ese momento, ella también buscó de continuo su mirada:... En el camino de regreso, Inés volvió a encontrar sus ojos en el espejo retrovisor.⁵⁷

Cuando uno de los personajes mira, observa y vive una escena y se convierte en sujeto único frente a todo el resto del mundo, se constituye en un espejo de ese mundo, considerando que el mundo no es sólo un objeto de conocimiento sino también un objeto de su voluntad y de su sentimiento. En *La casa en la playa* Elena es continuamente este espejo virtual que refleja la vida de todos los personajes en las ciudades de Progreso y Mérida, más aún ahí donde alberga la ambigüedad:

⁵⁷ Juan García Ponce, "Imagen primera", p. 120.

Marta se quedó mirándome, sin hablar.

—Estoy tratando de mirarte como te mira Rafael —dijo luego, tratando de bromear, pero irritada.

—¿Te molesta? —dije yo, irritada también.

Pero ella no contestó y Rafael y Eduardo regresaron antes de que yo me decidiera a preguntarle si realmente pasaba algo entre ella y Rafael. ...

Marta lo tomó del brazo [a Rafael] apenas lo alcanzamos y por un momento sentí celos, pero me obligué a pensar que era una tontería.⁵⁸

En esta escena el punto de vista del narrador es crítico e irónico. En el ojo del narrador toda la cultura se configura en apología de la visión, esto es, como participación: junto a *l'oeil de la conscience*, el ojo de la percepción y representación, se encuentra *l'oeil de la police*, el ojo de la moral e, implícitamente, el de la transgresión.⁵⁹

El novelista suele introducir en el texto un testigo o reflector que confirma y estructura una relación triangular, que de otra manera quedaría aislada en exceso. Esta función de *lazo de unión* queda cumplida en el cuento "La noche", con la presencia de Guzmán, cuya *mirada* funciona como un espejo que refleja los encuentros amorosos de su vecina. El testigo añade una fuente de excitación más al introducir un elemento de riesgo en su vida,

⁵⁸ Juan García Ponce, *La casa en la playa*, p. 203 s.

⁵⁹ George Bataille, *Critica dell'occhio*, p. 12.

así como al intensificar en su imaginario la naturaleza narcisista y exhibicionista de los personajes que contempla.⁶⁰

Además de la *mirada* recíproca entre los personajes y la del *voyeur*, está la presencia de un tercer elemento en el proceso de la percepción erótica que es decisivo, la introducción de una cámara fotográfica. En *La cabaña*, cuando el ingeniero le está tomando fotografías a Claudia en bikini, el lente se interpone entre la *mirada* del ingeniero y el cuerpo de la chica, y es el lente por el cual una corriente unilateral fluye de él hacia Claudia. Porque no se trata de una mera cuestión de percepción empírica entre objetos aislados, sino de percibir relaciones entre las cosas, o entre los personajes, más aún si hay un espacio para la ambigüedad.

En las narraciones del novelista mexicano hay un sinnúmero de espacios abiertos a la ambigüedad sensual y erótica introducidos por la *mirada*. Son esos espacios-temporales en los que la ausencia de prescripciones puede ser ocupada por el reino de lo imaginario, que no quiere seguir ajeno al deseo. Son espacios intencionalmente abiertos por parte del sujeto-emisor que capta el sujeto-receptor al que va dirigida la propuesta sensual y los puede interpretar como azarosos o intencionales al adquirir la forma de una sutil invitación. Ambivalencia que le ofrece al sujeto-receptor la posibilidad de aceptar o rechazar la propuesta. La primera imagen de esta ambigüedad, por demás

⁶⁰ Ann Duncan, *op. cit.*, p. 230.

ingenua, que descubrimos en esta narrativa es por parte de Andrés en "Feria al anochecer", al ofrecerle algodones a la niña y comportarse varonilmente. Escena que contrasta con la provocación perversa maquinada por Claudia al dejarse ver semidesnuda por el ingeniero mientras él pasa a la casa para controlar las reparaciones efectuadas.

Sin embargo, este dispositivo del deseo puede ser simplemente un gesto o un movimiento corporal, como cuando Claudia deja ver sus piernas más allá de donde finalizan las medias al desconocido que la lleva a casa después de la fiesta. En *La presencia lejana* Roberto y Regina, habiéndose conocido apenas media hora antes, se toman de la mano para descender hacia el fondo de la barranca, llegan al arroyo, permanecen inmóviles y reconocen a través de la perturbación sentida ese espacio ambiguo del deseo.

Estos espacios no conducen de inmediato a la culminación del deseo, pueden constituir simplemente precedentes que se van encadenando y van quedando como signos en la evolución de una relación, o simplemente en la historia del individuo. Son esos espacios ausentes de toda norma. La distancia habitual entre los espacios personales enfrentados desaparece primero por la *mirada*, a través de la cual se ha interrogado al *otro* y penetrado en su intimidad. O bien, puede deberse a un gesto o a una palabra. Luego, se espera como parte del juego a que se establezca el acuerdo de seguir adelante o retroceder. Derrotero

que es emprendido después de una confrontación con el propio deseo y la propia conciencia.

Cuando el espacio de la ambigüedad supone saltar el cerco de una prohibición, e implícitamente se atenta contra la integridad de las instituciones que legitiman el deseo, entonces el deseo puede representar un acoso, un riesgo, un peligro para la estabilidad emocional de uno de los amantes o de ambos, por lo que en lugar de seguir el ímpetu del deseo, el acercamiento tienen lugar recurriendo a un rodeo por el afecto. Implícitamente, cuando no hay un acuerdo entre los sujetos o amantes pueden ocurrir dos comportamientos extremos: caer en la indiferencia, con lo cual la existencia del espacio ambiguo desaparece, o bien, uno de ellos puede recurrir a la violencia, como en *La cabaña*, cuando uno de los colegas de Claudia intenta poseerla contra su voluntad aprovechando que se encuentra enferma.

El enigma de la *mirada* reside en que el *cuerpo*, al mismo tiempo que ve es visto. Quien mira todas las cosas también puede mirarse a sí mismo y reconocer en lo que ve, el *otro lado* de su capacidad de *mirar*. El cuerpo se ve a sí mismo viendo, se toca a sí mismo tocando; es visible y sensible para sí mismo. No es un ser transparente como el pensamiento. El cuerpo es un ser que por inferencia se ve en lo que ve, se siente en lo sentido; es un ser atrapado en las cosas, que tiene una frente y una espalda, un pasado y un futuro. Debido a que el cuerpo se mueve y ve, ve las cosas en un círculo a su alrededor, las cosas son un anexo o

una prolongación de él mismo, son parte de su definición completa, las cosas están hechas de la misma materia que el cuerpo. Estas relaciones están ahí para indicar que la visión ocurre entre cosas, la *mirada* entre personas. Es evidente que los sujetos se encuentran unidos por la *mirada* en la narrativa garciaponcesca.

Cada juego es ante todo un acto libre. El juego que es impuesto ya no es más un juego. El juego nos permite alejarnos de la cotidianidad para entrar temporalmente en una esfera con una finalidad propia. Ese *mirar* que juega no excluye la posibilidad de que pueda llegar a adquirir la máxima seriedad. La posible reversibilidad entre juego y seriedad es una antítesis inestable: la seriedad que se convierte en juego y el juego que se revierte en seriedad. Entre las características que comparte este *mirar* con el juego se encuentra el aspecto desinteresado, se *mira* y se juega por amor a la satisfacción que hay en su misma ejecución. Así, se presenta al menos en un primer tiempo como un intermedio dentro de la vida cotidiana, como recreación. El juego es indispensable por su significado, por su valor expresivo gracias a los nexos que crea.⁶¹



⁶¹ Johan Huizinga, *Homo ludens*, p. 26 ss.

5. Escritura

Estilo (del gr. *estyllos*, estilo) era el punzón, agudo por un extremo y plano por el otro, con que los antiguos escribían y borraban en tablillas enceradas. Modernamente entendemos por estilo el carácter propio que da a sus obras el artista o literato, en virtud de sus medios de expresión⁶² o marcas de autor. Esta noción general de estilo es nuestro punto de partida para determinar la escritura del novelista mexicano. La vida anímica del literato no es sólo intelección y raciocinio; es, ante todo, procesos imaginativos, instintos y reacciones que luchan por actuar en nuestro lenguaje que el autor manifiesta en un sistema expresivo; entendiendo por sistema, la estructura de una obra en sus cualidades, en su fuerza vital y en el poder sugestivo de las palabras. En este complejo estilístico entran en juego los pensamientos y las ideas, como expresiones intencionales, así como la eficacia artística. Rasgos de su individualidad los detectamos en su expresión que es esencialmente diferenciante; expresión, cuya originalidad se manifiesta en el manejo de situaciones ambiguas, el juego de fuerzas entre los personajes,

⁶² Martín Alonso, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Vol. I., p. 378

tensión dramática, crítica a instituciones, intensidad verbal, eternización del instante, el lugar privilegiado que ocupa la mujer, retrospectivas y anticipaciones, entre otras categorías reveladoras de una diferencia existencial.

Consideramos que Juan García Ponce es un escritor sincero, que penetra en la sensibilidad del lector. No escribe para ser admirado. Asimismo, es un artista espontáneo, que se le reconoce por la diafanidad de su escritura, por creer en un ideal que deja reflejado en su obra, como un reflejo de su propia alma. La expresión de sus ideas, sentimientos y emociones es clara y precisa; característica, que es un don supremo en el arte.

Un sello de distinción y personalidad estilística es la originalidad que el autor plasma sin dificultad. Podemos decir que elabora una narrativa interiorizada, en la que se observa un indiscutible reconocimiento de la subjetividad, un conocimiento de la compleja e inesquivable relación entre lo interior y lo exterior, el observador y lo observado. Si la interiorización es una clave relevante de su texto, los movimientos de la conciencia son las determinantes de la forma. Estos movimientos se manifiestan en su tema básico que es el encuentro con el *otro*, aprehensible por el poder del arte. Arte alcanzado y desarrollado por un estilo que evoca lo no mencionado, y en gran parte lo logra a través de la ambigüedad.⁶³

⁶³ John David Bruce-Novoa, *Los encuentros y desencuentros en la narrativa de Juan García Ponce*, p. 222

Este recurso es el fundamento mismo de su creación, el espacio textual en que la conciencia se exhibe ante el lector. Si para todo novelista el problema estriba en presentar los contenidos de la conciencia en su fluidez, podemos decir que, nuestro autor, logra presentar la subjetividad en su emanación natural, sin interferir demasiado, esforzándose en reproducir imaginativamente algo de lo que el personaje no se *da cuenta* y de lo que no puede *dar cuenta*.

Con respecto a la acción dramática, su originalidad estriba en el hecho de que sus personajes innovan caminos al jugar con los términos habituales de la experiencia sexual y buscar con ello otras aperturas a la realidad, aun intuyendo que la elección de cualquier camino implica la aceptación de riesgos, incluso: "el peligro de la negación de valores en nombre del conocimiento irracional".⁶⁴ Esta experimentación comporta un conflicto de ideas. Sin embargo, los personajes no reflexionan sobre las ideas que los mueven, sino que las actualizan en sus vidas.⁶⁵ Pensemos por un momento en *Figura de paja*, en donde cada uno de los tres personajes está en busca de una incondicional afirmación de su ser. Cada uno interioriza una idea, a la que le corresponde un afecto y un sentimiento. Ninguno se detiene a reflexionar sobre esa idea que lo impulsa, lo absorbe, lo trastorna y, simultáneamente, lo contrasta con los demás. Progresivamente

⁶⁴ Juan García Ponce, *El reino milenarío*, p. 41

⁶⁵ Octavio Paz, "El desierto: los espejos vacíos", p. 5ss.

esta idea se va nutriendo a través de diálogos, pero sobre todo de miradas, hasta constituirse en una fuerza que caracteriza a cada personaje, y finaliza por expresarse hasta sus últimas consecuencias.

En todo ese juego de fuerzas, Leonor provoca debido a la insatisfacción que la posee; Teresa agradece y juega. Jorge, el narrador, observa, calla, se retracta, espera y, sin embargo, no cede; quiere, quiere seducir, arrobar y conquistar a Teresa. Advertimos contraposiciones en esa figura triangular en la que cada uno quiere desplazar al tercero. Sin embargo, la idea-fuerza no es el principio de representación como en una novela psicológica, no es el *leitmotiv* como en la narrativa filosófica, sino que esta idea es la misma representación. Podríamos considerar que estas ideas-fuerzas están dotadas casi de visibilidad. La narrativa en primera persona constituye una verbalización reveladora de la conciencia actuante, que interioriza mostrando al protagonista desde su subjetividad. A este propósito, Juan García Ponce como ensayista dice:

Me interesa el encuentro de esas fuerzas secretas que conducen a la realización o a la destrucción y en las que podemos encontrar tal vez el reflejo de verdades vitales. En este sentido, yo creo, que mi literatura tiene una cierta intención moral, pero una moral que no consiste en reflejar acciones de acuerdo con un sistema de valores establecidos, sino en buscar el posible profundo sentido moral de esas acciones a través de ellas.⁶⁶

⁶⁶ Margarita García Flores, "La verdad sospechosa de Juan García Ponce", p. 4

Desde el punto de vista de la estructura artística estas ideas-fuerzas son sólo participantes que son articuladas a partir del centro espacial y fijo de la interioridad del narrador.⁶⁷ A la originalidad temática se añade la rebeldía, pues en este mundo narrativo hay una crítica directa a las instituciones que controlan el deseo. Este mundo narrativo es intimista; revela situaciones ajenas a las relaciones sociales, las cuales se insertan en un sistema de referencias menor.

No hay causas exteriores a la pasión: todo queda encerrado en un pequeño perímetro, en una focalización de los personajes y su evolución afectiva.⁶⁸

Las imágenes del espectáculo íntimo, nacen en interiores como son habitaciones en cuyo espacio se despliegan las escenas sentimentales y eróticas de dos, o bien, reuniones de tres a cinco personajes. Los territorios en donde se desarrolla la vida cotidiana son: un departamento, un café, una taller de escultura, en un automóvil, en un balneario, por nombrar algunos; sin embargo, también se originan en espacios abiertos como en la playa.

⁶⁷ Graciela Gliemmo, "Crónica de la intervención: el desnudo de una escritura", p. 17

⁶⁸ Graciela Gliemmo, *ibidem*.

La clave de la intimidad reside en que se capta mejor desde fuera que desde dentro. El mundo exterior existe y en él hablan voces en que el escritor se reconoce y con las cuales dialoga:

Escuchando lo de fuera, se oye lo de dentro.⁶⁹

Esta paradoja se explica sencillamente: las voces interiores son autónomas y son expresión de quien las escucha y las reconoce, por eso se integran en el monólogo interior que manifiesta el fluir de las emociones como en "Amelia". O bien, en la *Casa en la playa* la naturaleza da lugar a vibraciones, cuyo latido se transmite emocionalmente al lector por medio de la imagen.

Lo importante para nuestro artista no es la experiencia, sino más bien el alcance de ésta. El valor de la experiencia reside en la intensidad. Intensidad verbal, pero también intensidad de sentimiento, cualificadora de aquélla. Intensidad como expresión: los detalles se agregan y se acumulan, sin embargo, no son una suma, sino una síntesis. El autor hace de lo superficial un instrumento de penetración, que sólo es posible si un ojo muy agudo acierta a ver en la superficie los relieves y repliegues que

⁶⁹ Ricardo Gullón, *La novela lírica*, p. 22

la mirada común no advierte. Sólo quien sabe ver puede convertir la vivencia en experiencia poética.

Visto que en la obra de nuestro escritor las escenas sexuales alcanzan un notorio grado de obscenidad, nos ocupamos de la relación entre el arte y la moral, que es una cuestión que proviene desde Platón en *La República*. Sabemos que arte y moral son de orden diverso; que hay una moralidad positiva regulada por la ley, las normas y la costumbre, y una moral negativa, denominada inmoralidad que puede cuestionar el valor artístico de algunas obras. Sin embargo, también sabemos que los límites entre una moral positiva y otra negativa no son rígidos, y que varían conforme la cultura va modificando los valores en la sociedad. De cualquier modo, la identificación de una obra como pornográfica no cancela su valor artístico; arte y obscenidad no se excluyen recíprocamente.

Si en la literatura se exige fuerza imaginativa, belleza y espontaneidad para matizar la narrativa, descubrimos en la narrativa garciaponcesca la eternización del instante como un recurso estilístico. Para apreciar esta narrativa desde una perspectiva cultural iluminadora conviene hablar oportunamente del nexo entre los instantes en el momento de la percepción y la transfiguración de lo sentido en el receptor, ya que la imagen —cualquier imagen— estimula y altera la percepción del instante:

Pues el instante vale según la percepción se aleja de lo trivial, lo anodino y lo previsible.⁷⁰

Además, el tiempo no es el tiempo objetivo; el tiempo que se despliega en esta narrativa es el tiempo subjetivo, el que fluye en el interior de los personajes.⁷¹ En el interior de la elaboración creadora advertimos la intensidad, el vagabundeo de la mirada y la receptividad de un sexto sentido abierto a transmisiones de gran finura, fundidas en recuerdos y fantasías, en sueños y obsesiones, que determinan una visión que penetra más allá de lo tangible. Reconocemos un nuevo modo de percibir que la sensación precipita y la imagen declara. Las experiencias sensoriales se acumulan en la mente y su desorden estimula la percepción de una realidad diferente:

...la de la conciencia, puesta de manifiesto al lector, sin intermediario.⁷²

El instante se consagra de dos modos: por la suspensión del orden cronológico y por la intensidad. La primera estrategia creativa convierte cada instante en principio, en el arquetipo de

⁷⁰ Ricardo Gullón, *op. cit.* p. 18

⁷¹ Juan José Reyes, "La realidad del deseco", p. 4

⁷² Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 20

sus repeticiones posibles y paradójicamente da a la repetición una cualidad de principio:

Hace que cada acción sea la iniciación de lo nuevo, y que todo sea la inminencia de un fin que queda siempre en suspensión, en la tensión de la suspensión.⁷³

Para detener el tiempo, el narrador del escritor yucateco se cita con el pasado, con el instante del pasado que el momento presente recupera. De tal modo que el tiempo narrativo se entreteje en el presente, no obstante en un presente intemporalizado.

En su narrativa, la suspensión de la cronología está indicada sutilmente, pero de modo suficiente como para que el lector sepa que, lo que parece consecutivo, en realidad está proyectado desde el *ahora* del narrador. El verdadero presente de cada relato es el momento de narrar. "Tajimara" tal vez sea una excepción al marcar de modo evidente los diferentes planos temporales. En los dos primeros párrafos, *La cabaña* inicia con el último viaje del segundo esposo de Claudia, retrocede al día de la despedida antes del viaje, salta luego al momento de su muerte, para recordar su vida de estudiante, el primer matrimonio y su rápido divorcio. En el tercer párrafo describe el primer matrimonio y su

⁷³ John David Bruce-Novoa, *op. cit.*, p. 235.

carrera universitaria y en el quinto nos encontramos al fin del divorcio. Todos estos movimientos no son abruptos ni aislados más bien surgen del pasado, del tiempo subjetivo del narrador. De este modo, comprendemos que el orden cronológico es sólo uno de los modos de darle un marco a la acción dramática.

Para comprender el segundo modo de ser del instante, es conveniente esclarecer los límites de la memoria. El orden impuesto por la memoria nos deja la impresión de seguir una línea consecutiva; sin embargo, en el momento en que ese orden viene interrumpido por la duración, la estructura de la memoria se pone en duda provocando que todos los recuerdos floten simultáneamente. La aparición de la duración es estimulada por el valor emocional del recuerdo, por la intensidad de carácter personal al que se alude. Así se estructura el tiempo en esta narrativa, el narrador escribe desde la *durée* creando momentos de gran intensidad. La intensidad es alcanzada cuando la tensión entre los significados llega a configurar el clímax, como en *La presencia lejana*, cuando una larga espera anticipa un hecho, que finalmente acontece. O bien, cuando la descripción va concentrando los elementos de la realidad descrita sobre un centro que frecuentemente es una figura femenina, como en las descripciones de Cecilia en "Tajimara"; o bien, en torno a un lugar, como en "La plaza" que es la plaza aludida. Hay ocasiones en que las dos formas de intensidad (la tensión de los significados y la descripción en torno a un centro) coinciden, como en la resistencia-entrega que viven Luis y Katina al final de

“La gaviota”. *La cabaña* crea una intensidad especial basada en la densidad de la estructura gramatical, que tiene como efecto una imagen más potente, si bien obliga al lector a concentrarse y releer frecuentemente el material.⁷⁴ De este modo, observamos que esta narrativa subordina el argumento a la intensificación del instante.

El término de imagen implica varios significados:

No hablamos de la imagen en contraposición a la idea, sino de la imagen como figura del lenguaje que expresa cierta analogía, o, de otro modo, nos referimos a la idea hecha viva y sensible al espíritu por alguna analogía material. En cierto modo toda imagen poética tienen algo de sentido metafórico.⁷⁵

De cualquier modo, no se puede hablar de imagen si no hay una cualidad sensible y concreta, y en toda imagen debe haber algo de inesperado y debe producir un efecto de descubrimiento y asombro. La fascinación es el efecto producido por la percepción de la imagen garciaponcesca. Percibir, ver, sentir, mirar supone una distancia, el poder de no estar en contacto y de evitar en el contacto la confusión. La distancia que se establece por la percepción, no es separación, sino acercamiento, encuentro. El modo de percepción que nos procura la obra del literato

⁷⁴ John David Bruce-Novoa, *op.cit.*, p. 237 ss.

⁷⁵ Martín Alonso, *op. cit.*, p. 403

mexicano, es sensorial. Percepción y sensación tienden al acercamiento hasta un punto en que coinciden en un sola imagen. La percepción va ligada al predominio de la sensación, constituida por los momentos de visión, de intensificación del ser en que éste trasciende sus fronteras, sus habituales limitaciones y el individuo es capaz de sentir más y de sentir de otra manera. Instantes, visión, percepción y sensación son los elementos que dan lugar a la fascinación. El autor al experimentarla la expresa en términos de composición artística, lo cual significa dos cosas: que la construcción la hace su yo y su esencia es personal; en consecuencia, su creación es subjetiva y al exponerla algo, eminentemente propio, tiende al lirismo.

Percepción y sensación tienden a coincidir en un sólo acto. Las sensaciones vienen, desaparecen y aparecen. La sensación de hoy nos devuelve a una del pasado inserta en la penumbra. La sensación experimentada hoy y la de ayer no se producen aquí, sino allí: en ese ámbito cercano al infinito. Cuando el delicado mecanismo del recuerdo excita la sensibilidad del lector, sus procesos mentales y —los de la escritura garciaponcesca— dan lugar a la revelación. De este modo, extremas receptividades procuran sensaciones singulares. Si un individuo oye voces, las capta y las traslada a su propio mundo, efectúa una reconstrucción imaginativa dando sentido a sus intuiciones, cuyo origen está en el pasado.

Aún después de la revelación de la imagen, en el presente del tiempo y de su presencia en el espacio es posible ver dentro de la percepción misma. La imagen en la percepción no se pierde ni se apaga, es esencia de la soledad. La fascinación es el modo de percepción de la soledad, la percepción de lo incesante y de lo interminable en donde la ausencia es todavía presencia, visión que ya no es posibilidad de ver, sino imposibilidad y esta intencionalidad que retiene la imagen es perversa, mágica, astuta, es una percepción sin fin, percepción que llega a ser una visión eterna.⁷⁶ En la escritura garciaponcesca, es la fascinación, por lo que permanecemos en contacto con ese espacio, en donde el deseo se transforma en imagen, en donde la imagen alude a una figura rediseñada durante su ausencia, cuando no existe ya ningún espectáculo. De lo cual concluimos que hay una armonía general entre las imágenes que impregnan la obra y la personalidad del autor.

En un mundo estático no existirían relaciones de tiempo para los objetos, ni relaciones de sentimiento entre los personajes. El mundo se torna artístico gracias al movimiento iniciador de los afectos, del amor, del odio, el júbilo y el pesar. Las imágenes en el arte nos emocionan por sus contrastes. Los personajes del autor mexicano son descritos por sus movimientos y gestos. La psicología es reducida al mínimo, es decir, se omiten las hipótesis del autor sobre la causa íntima de los comportamientos. En cambio, el escritor mexicano crea con destreza y con prodigio

⁷⁶ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 18

las sensaciones, cómo éstas conducen a una situación y la escena en donde el protagonista dejará ver cuanto sea visible de su actuación y de la interioridad de sus emociones, a veces contrastantes. La intimidad del personaje y sus reacciones son exploradas minuciosamente, atendiendo a la impresión causada más que a la acción causante. En ocasiones, se proyecta mayor atención sobre la conciencia contemplativa y sobre su reflexión, como en los viajes a "Tajimara". En estos recorridos se advierte una complacencia por la presentación de estados de ánimo del protagonista, en donde la descripción de paisajes de tipo *tableaux*, propone lo contemplado como equivalencia del movimiento íntimo en la conciencia del narrador. El paisaje no es sólo objeto de mera contemplación sensible, sino de alta visión intelectual, que estimula toda la vida del espíritu.

La cuestión de esta escritura está asociada implícita y explícitamente al concepto de mujer, a lo femenino. La mujer es otra categoría para comprender la literariedad en esta narrativa que, sin lugar a dudas, ocupa un lugar privilegiado. Como anteriormente fue mencionado, la búsqueda del *otro* es el tema fundamental dicho de manera genérica y la composición artística central es la contemplación de la figura de la mujer. A menudo, la oposición de significados aplicados a una misma mujer da lugar a una imagen paradójica, ambivalente, que no permiten definirla completamente, a menos que en el curso del drama la oposición desaparezca, pero puede seguir coexistiendo en una atmósfera de neutralidad.

En esta narrativa el yo se distiende, invade el texto, determina su ritmo y su textura. En *La presencia lejana* hay un proceso tendido que aguarda la entrega de Regina, la cual queda postergada en otras esperas, proceso que culmina no en la entrega, sino en la intensidad. Este momento lo captamos estando Regina en la playa:

Ella estaba aparte, sentada sobre la arena en el punto exacto en que ésta iniciaba su descenso hacia el mar, dándole la espalda a los demás, con las piernas recogidas y los brazos alrededor de ellas abrazándolas. Durante un largo instante, su figura llegó hasta Roberto como un soplo de brisa que nos hace sentir nuestro propio cuerpo. Estaba ahí, perfectamente solitaria, bella, radiante bajo la luz del sol y todo el mar y la playa, las montañas y el cielo convergían por completo en ella, rodeándola sin tocarla, haciendo que su silueta se proyectara cerrada, precisa, en el espacio vibrante y desdibujado por el exceso de luz. Su pelo color miel apenas tocaba los hombros ligeramente curvados hacia adelante, que anunciaban la armonía de los brazos recogiendo las largas piernas y en su inclinación permitían que la línea de la columna se insinuara bajo la delicada envoltura de su piel. La perturbadora mezcla de fragilidad femenina en cada uno de los detalles y ligera dureza en el conjunto que tan bien la definía cuando estaba en movimiento, se expresaba ahora en su figura en reposo en el contraste entre la peculiar impresión de lejanía que proyectaba su actitud y la firme presencia de su imagen, como si el hecho de que ella pareciera encontrarse cerrada en sí misma le diera a su cuerpo una independencia animada por la misma energía interior que nacía de su actitud. Mirándola Roberto tuvo la sensación de que el fluir

del tiempo se detenía en ella y por un momento se experimentó como parte de un cuadro...⁷⁷

En este mundo único, las palabras descienden de la conciencia íntima como confidencia, iluminándose a sí mismas para hacerse visibles, más transparentes y colmadas de sentido y quien las escucha nota el esfuerzo del autor por mostrar que ese sentido es singularizante dentro de una circunstancia, de cuya generalidad no cabe dudar. Se parte de lo conocido hacia su evolución. Es un proceso formativo de la confidencia como verdad:

Verdad operativa que abre al receptor las puertas del campo verbal donde las asociaciones se establecen de manera insólita situándonos ante un universo de significados hasta entonces oculto.⁷⁸

El espacio de la intimidad abarca más de lo imaginado por quien lo formula, y aun de lo sentido por él. Grave error sería considerar la confidencia como mera comunicación. Sin el ritmo que matiza la confidencia y la articula en la forma más sensible y más fácil de captar, sería nada más información ilustrativa del carácter y del hecho. Aprehendida en su movimiento natural, la

⁷⁷ Juan García Ponce. *La presencia lejana*, p. 124 s.

⁷⁸ Ricardo Gullón, *op. cit.* p. 30

confidencia expresa la relación de la conciencia íntima y su situación con el mundo. La actitud contemplativa de Regina extrae la emoción desde lo desapercibido a lo manifiesto, y abre la escena en el instante en que Roberto capta la fragilidad femenina y su figura en un centro secreto que hace posible esa perfección, y que se convierte en signo; signo de un destino, de un final.

Momentos como éste desempeñan una función simbólica. Al trascender lo relatado, estos instantes profundizan en algo que las palabras sólo podrían expresar parcialmente, con lo cual la narración alcanza un alto nivel de sugerencia que se concentra en la imagen, en una apariencia trivial y que, en casos como el citado, es a la vez cierre y conclusión de la escena.



Primera fase de la narrativa de Juan García Ponce

El primer volumen de cuentos escrito por Juan García Ponce se titula *Primera Imagen* y contiene los siguientes cuentos: "Feria al anochecer", "El café", "Después de la cita", "Cariátides", "Reunión en familia" e "Imagen primera". Para el análisis hemos elegido: "Feria al anochecer", con la finalidad de destacar el paso a la adolescencia y su relevancia en el ámbito de las relaciones extrafamiliares; "Después de la cita" por que en esta narración se nos presenta una figura de la dialéctica de la afectividad; y "Reunión en familia" con el propósito de evidenciar una filosofía de la vida que lleva la emoción de los participantes en un *happening* al paroxismo.

Lo sagrado en "Feria al anochecer"

La poética de Juan García Ponce delinea en este cuento un doble movimiento; por una parte la adolescencia como

trascendencia, el cuerpo adolescente de Andrés que despierta a la esfera del deseo, deseo como fascinación, como voluptuosidad y, por otra parte, el despliegue de su interioridad al padecer celos, odio, amor, soledad, incertidumbre, miedo... en un determinado horizonte vital: la provincia, la casa de la abuela y de la tía, la escuela, la iglesia y la feria, durante el estadio temporal del metafórico *jardín de la inocencia* en el que Andrés vive su primera aventura amorosa.

El sentido de la adolescencia consiste en que el individuo por destino tiene que trascenderse. Tal es el sentido de su existencia que concierne a la relación afectivo-emotiva en el tiempo. El adolescente padece su trascendencia. ¿En qué sentido es *trascendente* el adolescente para sí mismo? y ¿en qué sentido ese ser trascendente es *padecido*?

Trascender significa *ir más allá*. Lo trascendente, lo que trasciende es aquello que realiza la acción de ir más allá y permanece en ello habitualmente. La adolescencia es esa época en la que se enfatiza esa relación de ir *desde* un estadio *hacia* otro, siendo así que aquello hacia lo que se tiende forma parte, al igual que aquello de lo que se parte, de ese movimiento vital. Ahora bien, la trascendencia es la estructura fundamental de la

subjetividad, y la subjetividad llega a ser consciente en el hombre durante la adolescencia. La adolescencia ocurre cuando el existente se constituye como sujeto. Ser sujeto significa reconocerse como existencia que trasciende. Este trascenderse se da en una contradicción inevitable, insalvable al manifestarse en la temporalidad y en la afectividad.

El adolescente vive un desgarramiento en su mundo afectivo, desgarramiento que ocurre en su interior como un ser en libertad, categoría que le es constitutiva, y el mismo mundo afectivo en el que ha vivido paradójicamente se ha ocupado de velarle el ámbito del deseo. La adolescencia supone un doble trabajo de creación: la ampliación de las relaciones afectivas hacia el mundo extrafamiliar y la actitud adecuada para conquistar y reconciliar las zonas ambiguas y ambivalentes en donde el deseo ha permanecido apenas entrevisto.

¿Por qué es *padecida* la adolescencia? En principio sería útil recuperar el significado del término *padece*, a partir de la extensión de la palabra en la que pueden incluirse tanto a los estados anímicos en general, como las denominadas *pasiones*: la tristeza, la cólera o el amor, en definitiva todo lo que se

experimenta. Y el padecer, como estado vivencial, que no está exento de razón, razón primordial que es la de ser testigo.

El padecer es irracional y racional al mismo tiempo. Y así, padecer la adolescencia significa padecer una transformación dolorosa porque el sujeto se encuentra desvalido en una realidad nueva, que no le pertenece. Comienza a padecer su trascendencia en el momento en que se separa de una realidad, de la que en principio no se diferenciaba. Ese es el momento doloroso de su nacimiento como sujeto: el adolescente nace en soledad. Doloroso porque es una soledad no deseada, de la que intenta defenderse expresando, a través de los mitos que tenga a la mano, un orden que lo reintegre al mundo. Los mitos son reinventados, redescubiertos y remodelados. Y no sólo los mitos, también las metáforas, las religiones y las ciencias tratarán de reintegrar al adolescente en su medio.

Sin embargo, cuando el adolescente descubre su subjetividad, no tiene más opción que entrar en el difícil y, en principio, estrecho horizonte de su crecimiento. Que el adolescente es un ser trascendente quiere decir que anda en tránsito, que aún no está definido, que tiene que crear un rostro, una identidad, que no tiene que ser sólo una.

En el sueño las figuras-imágenes se deslizan sin corporeidad, sin peso, podría decirse sin volumen. Su atemporalidad veda el ingreso a la razón que necesita del tiempo para ser, no hay pensamiento sin sucesión, no hay lógica sin tiempo. Y Andrés sueña. Sueña durante todo aquel invierno que está

muerto en pecado mortal y acostado en un extraño ataúd lleno de flores marchitas, sin olor, oyendo el rumor de las voces, pero sin poder hablar, ni justificarse, rumbo al cementerio.¹

Un sueño, cuyo enigma no puede descifrar Andrés, empero, es un sueño en el que se concentran ansias depresivas bajo una representación del instinto de muerte que le produce angustia y

¹"FA", p 7

que le entrega una imagen de sí mismo negativa, sellada con una insignia religiosa: *estar en pecado mortal*. En contraposición al horror nocturno:

Esperaba así hasta que, a través de la amplia ventana sin cortinas, la incierta, la silenciosa y tenue, pero siempre maravillosa luz del día, brotando tan mágica, tan súbita, tan inesperada, cuando ya le parecía que nunca llegaría ese momento, le revelaba las conocidas ramas bajas del mango que crecían frente a la ventana.²

En el proceso de su personalidad, la capacidad del yo de abandonar el egocentrismo para la elaboración de una concepción de vida realista, no está aún presente. Sumergido en las ideas y creencias de la abuela, su vida ha sido orientada con los mismos lineamientos: los mandamientos religiosos. Estos discursos que recibe sin disponer de una arma para contrarrestar el poder de la autoridad son visibles a través de la figura de la abuela:

² "FA", *ibidem*.

Desde su cama él oía los ruidos que ella [la abuela] hacía al levantarse. El leve rumor de las sábanas, el de la bata al ser recogida de la silla colocada junto a la cama.³

Súbitamente después, la abuela dispone y emite las órdenes del día:

—Andrés, despierta. Ya sonó la *primera llamada* y tienes que comulgar antes de que empiece la misa.⁴

órdenes que condicionan la sensibilidad de Andrés: “En ese momento él hacía uso de la sonrisa preparada con tanto cuidado unos minutos antes. ... siempre bajo la mirada vigilante de su abuela, le daba un beso y salía a la calle cuando en las campanas de la iglesia repicaba la *segunda llamada*.”⁵ Sin embargo, no entra a comulgar a la iglesia, sólo espera escuchar la *tercera llamada* para permanecer sentado en el atrio. La iglesia

³ “FA”, p. 8

⁴ “FA”, *ibidem*.

⁵ “FA”, p. 8 s.

como símbolo de la experiencia primaria de un espacio sagrado, como recinto de la divinidad, como modelo incorruptible, como cosmos que participa del ser, no es el espacio que percibe, vive, respira y comprende Andrés. El tiempo litúrgico como reactualización de un pasado mítico, un tiempo recuperable, repetible, parmenídeo por excelencia, inagotable⁶, no es el tiempo de los juegos de Andrés. Los mitos que proclaman la aparición de una nueva situación cósmica, de realidades sagradas, del triunfo de la plenitud del ser han dejado plasmado en el cuerpo de Andrés sólo terrores infernales y un mundo de tinieblas que contrastan con el mundo de la naturaleza y de éste, particularmente, la luz mágica del día que lo llena de gozo. Sólo cuando la misa es cantada y escucha el "casi mítico soplar del órgano" y su sonoridad invade el templo de una armonía que lo envuelve y lo distancia del ritual, Andrés entra a la iglesia y se abandona a su mundo imaginario aún poblado de juegos y aventuras infantiles. El espacio imaginario de Andrés es ajeno al espacio y tiempo del ritual.

En contraposición con el espacio sacro, la vida escolar es una prolongación de su socialización familiar. Las horas de clase se le hacen interminables y pesadas.

⁶ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 63 ss

Al fin sonaba el timbre anunciando la hora de salida, de tan lejana en apariencia siempre maravillosamente sorpresiva y por completo inesprada. Pero el descanso del mediodía se veía oscurecido por la perspectiva de tener que regresar por la tarde, a las mismas clases, con las mismas palabras.⁷

Como contrapunto surge la imagen de la abuela y de la tía que vienen y se sientan a su lado y, durante un momento, los tres se mecen en el silencio pesado y ardiente de la tarde. Ellas comienzan a relatar, con cuidadosa precisión, recuerdos infinitos haciendo revivir sucesos y presencias con tanta pasión que la casa se llena de sombras y rumores, de recuerdos vagos y de apariciones susurrantes. A pesar de la riqueza de las imágenes, precisemos que el recuerdo tiene sentido para la abuela y la tía porque en cierta forma algo quieren, pretenden, creen recuperar. Recuerdos que están hechos de destiempos, de presencias imperfectas, de muertes, olvidos y resurrecciones. Es un teatro con una gama de espectáculos evocados por estas dos voces,

⁷ "FA", p. 11

casi legendarias. Para Andrés, en cambio, que atento sigue los discursos emotivos, esos recuerdos ajenos están llenos de lagunas y vacíos. Para Andrés sólo son resonancia en su cuerpo, en su cuerpo interior en el que las figuras se superponen, se empalman, se confunden.

Andrés vive su mundo afectivo seccionado: en la escuela entra en un mundo social en donde juega y estudia con sus amigos y compañeros; y el mundo intangible, el mundo de su imaginación que tiene como

ámbito ideal los muros que cercaban la casa, en la que los personajes aparecían y desaparecían de acuerdo con sus deseos, pero lo acompañaban siempre en todos los juegos, de los que era creador absoluto, sujetos a reglas meticulosas, que él imaginaba y vivía en el patio de su casa, al regresar de la escuela por la tarde, mientras la luminosidad del día le permitía toda clase de pensamientos, buenos o malos, sin ningún temor.⁸

No obstante, Andrés está dejando de ser un niño. Hasta el presente ha estado protegido por la observancia tutelar de la

⁸ "FA", p 13

abuela, quien dosifica con la alternancia de promesas y amenazas, premios y castigos, aprobaciones y desaprobaciones, sus discursos sutiles y siempre sentidos.

El tiempo cíclico de su vida cotidiana se ve azarosamente desbordado y desplazado por la aparición del tiempo cósmico que repentinamente arriba:

Alegrías y temores, noches y días, alternaban imperturbables y de pronto, súbita, inesperada, perceptible tan sólo porque los naranjos y los limoneros del patio y de toda la ciudad se cubrían de azahares, florecía el mango detrás de su ventana, millares de abejas, reconocibles apenas por el zumbido, y toda clase de insectos revoloteaban alrededor de los árboles, agregándole al rumor de las hojas una inagotable gama de nuevos sonidos y el sol del nuevo día se reflejaba en unas hojas, mucho menos cubiertas de rocío, aunque la temperatura era casi la misma, llegaba la primavera.⁹

Aunada a la primavera hay una expectativa que no se remite a un fenómeno natural sino a un tiempo festivo.

⁹ "FA", p. 13

Desde ese momento empezaba a esperar, hasta que una mañana, cuando, ya sin la chaqueta que tanto le avergonzaba, se dirigía a la iglesia encontraba el parque invadido por la enorme y revuelta cantidad de esqueletos laqueados, brillantes; de caballos de madera con la pintura opaca y descascarada, pero también con un inexpresable encanto, una rara vitalidad; de pequeñas y temibles sillas plateadas con la frágil cadena de seguridad al lado; de lonas viejas, manchadas, cubriendo los motores vibrantes, deteriorados, quejumbrosos;...¹⁰

Llegaba la feria. Y lo relevante para Andrés es precisamente que su cotidianidad se ve revolucionada: puede ahora permanecer en la feria hasta entrada la noche. Comienza a vivir en un estado de excitación por el cual la eterna pesadilla desaparece y, con ella, su miedo. El órgano, el único elemento rescatable del ritual matutino, también queda olvidado.

La feria, que generalmente en México viene asociada a la fiesta religiosa del santo protector del pueblo, tiene raíces religiosas pero también naturales, pues en la mayoría de los casos la feria está vinculada a un calendario agrícola que da lugar a la aparición del mercado en donde se comercializan productos de la tierra. Con el tiempo aparecen juegos de entretenimiento, de destreza, de apuesta, de suerte,

¹⁰ "FA", p. 14 s.

representaciones teatrales de origen prehispánico como la *caza del venado*, o bien, de origen colonial como la guerra de *moros contra cristianos*.

Sin llegar a suprimirse todas las prohibiciones y limitaciones que determinan el curso de la vida normal, como en el carnaval, durante la feria se opera un cambio jerárquico de valores que favorece la liberación de aspectos subliminales y que finalmente abre la posibilidad de una dinámica en la percepción del mundo. Durante la feria la distancia entre los concurrentes se aniquila, surge un contacto libre y familiar. Se trata de un momento muy importante en la percepción festiva del mundo. Lo más importante es la risa y su papel relativizador, creador de la ambivalencia y desestabilizador de lo institucional. No faltan manifestaciones de lo grotesco, lo fantástico, de la aventura simbólica. La feria pertenece al género del carnaval como un espectáculo en el que todos participan, todos comulgan en la acción. No se contempla, sino que se vive en él. Es una vida desviada de su curso cotidiano, es en cierta medida el *mundo al revés*.¹¹

¹¹ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 171 -181

En la feria se elabora una forma sensorial concreta y vivida entre realidad y juego. Su excepcional fuerza vital y su encanto imperecedero se deben al despliegue de su espectáculo por un carácter ambivalente de lo sacro y lo profano. La feria tiene lugar en México en el atrio o en la cercanía de la iglesia.

Con la aparición de la feria comienza a transcurrir en Andrés ese periodo en el cual los viejos objetos afectivos y sus vínculos entran en crisis, se relativizan, y en su lugar va instaurando nuevas relaciones. El paso de los objetos infantiles y familiares a objetos extrafamiliares se encuentra íntimamente ligado a la necesidad exogámica, que es la instancia más fuerte de rompimiento con los vínculos que establecían los objetos antiguos. La liquidación de las relaciones sexuales infantiles comienza a realizarse con una fuerza centrífuga que impulsa perentoriamente a nuestro protagonista a buscar nuevos objetos de amor adecuados a la nueva maduración sexual, a la tendencia de un deseo que parece augurarle viajes insospechados, imprevisibles. El mundo fuera de la casa, que se reconocía como extraño, que provocaba angustia y había sido identificado como enemigo, se transforma de objeto ajeno en objeto privilegiado de amor. Objetos y costumbres depositarios de la sacralidad y de la seguridad tenderán a perder sentido, y el mundo familiar

terminará por ser percibido como un obstáculo e incluso como una amenaza.

No obstante, Andrés, que ignora que esta viviendo, *padeciendo* su propia trascendencia, al igual que en años anteriores, con sus amigos y compañeros se dirige del mismo modo alegre, excitado y conmovido hacia la feria sin otra expectativa:

Intentaban la hazaña y se montaban sonrientes y satisfechos, mirándose desde sus respectivos caballos, con una ligera sonrisa que quería indicar que en realidad ese juego no tenía importancia y que ellos eran ya demasiado grandes para él... todo el barullo de la gente, los juegos, los empleados, aumentaban hasta un extremo inimaginable la importancia de las aventuras soñadas mientras rodeaban con las piernas los cuerpos duros, insensibles y perceptiblemente deteriorados de sus caballos de madera, ...¹²

Sin omitir, desde luego, la rueda de la fortuna como el juego que más intensa emoción les brinda a todos los niños por querer

¹² -FA^o, p. 17

llegar al punto más alto; la rueda de la fortuna lleva una ambivalencia simbólica del destino: la riqueza, la abundancia, la prodigalidad, o bien, su contrario, la miseria, la pérdida, la ruina, la merma. La rueda de la fortuna enarbola ese poder de contradicción, de provocar miedo y fascinación, seducción y ofuscación, arrojo y temor al unísono. La complejidad de las ambivalencias que Andrés está sufriendo pueden explicar el porqué se encuentra en la búsqueda de una liberación. Búsqueda que de modo irracional dirige hacia la intensificación de las propias emociones, y que vive como en un estado de embriaguez. La consternación es el aspecto distintivo de su intimidad. Y es aquí, en la feria, en el jardín de la inocencia y durante un tiempo extraordinario, en donde Andrés tiene un encuentro insólito.

Y esa primavera, la última, aquella en la que cumplió doce años, además, Andrés, con uno de sus primos, al que se unió y al mismo tiempo odió como nunca antes había odiado a nadie, como si el secreto que ni a sí mismo se confesaba les impidiera al mismo tiempo recuperar la antigua confianza o separarse y tratar de actuar cada quien por su lado, conoció, trató, compartió

por primera vez con una muchacha las alegrías de la feria y, sin advertirlo claramente, se enamoró de ella.¹³

La abuela y la tía inicialmente sobrevaluadas por Andrés llegan a ser olvidadas. De modo contrastante, la figura femenina concreta es idealizada por su poder, fuerza, bondad y capacidad inagotable para hacer sentir felicidad. Exactamente por encontrarse en esa condición de *ser y no ser*, de tránsito, de trascendencia, de proyecto, Andrés se defiende, *padece* y vive en una situación de ambigüedad a través de la radicalización de los contrarios.

La idealización de los nuevos encuentros se proyecta desde la soledad. Andrés espera más ansioso que nunca el momento de dirigirse a la feria, de llegar a ella antes que su primo, de pagarle a la chica los algodones de azúcar, todos los antojos y los boletos de los juegos. Proyectos amalgamados a la tendencia narcisista de las propias imágenes y presencias interiores.

La dialéctica que acabamos de observar en términos de espacios familiares y extrafamiliares alcanza su clímax cuando el

¹³ "FA", p. 18

adolescente tiene plena conciencia de la separación entre el mundo interno y el mundo externo, y de su relación con los vínculos interpersonales con el *otro*. En este movimiento dialéctico, el enamoramiento constituye la emoción privilegiada; la absolutización del objeto de amor en detrimento del sí mismo pero en vista de recuperarse en el mismo objeto de enamoramiento contiene la emoción más inefable, inenarrable, inolvidable.

Sin embargo, en este encuentro con el objeto de amor está también la presencia del primo, por lo cual tenemos frente a nosotros una triangulación del amor. No cabe duda de que Andrés ve en el primo la figura del rival, con quien establece una igualdad de oportunidad, de goce, de inclusión/exclusión. Ambos, Andrés y su primo, coinciden en la imagen del enamorado, cada uno es ese recíproco espejo que refleja lo que soy (en el rostro rival leo mi astucia, mi miedo, mis celos). Las dos miradas masculinas convergen en el objeto de amor y refuerzan la naturaleza objetiva de la adolescente, como una persona que puede llegar a ser objeto de disputa. Este enamoramiento es experimentado en el plano subjetivo como la trascendencia del yo respecto de su objeto de amor, y como la inmanencia del objeto de amor en el mismo yo. De tal modo que el enamoramiento es

considerado y sentido como la superación de las ambigüedades y de las ambivalencias.

La felicidad apenas descubierta no es eterna. El tiempo festivo fluye vertiginosamente y la vigencia de sus categorías está por terminar esa noche. Por esta razón, los tres tratan de llevar a su máxima intensidad el gozo que les dan juegos y golosinas. Estando por última vez en la rueda de la fortuna, Andrés quiere adivinar el sentido de este continuo girar y, cuando están dando la última vuelta precisamente, los dos adolescentes sentados a ambos lados de ella, conscientes de que se aproxima el final y hallándose aún en el vértice más alto, el motor se detiene como por un *golpe de fortuna*, como si el destino, cómplice de sus deseos, contribuyera a extender en el tiempo la despedida y a intensificarla en el delirio. A este propósito el autor observa:

Lo imprevisible, lo inabarcable, el tiempo marginal que se desenvuelve fuera del mundo establecido de la utilidad social, no sólo a espaldas sino en contra suya, anulándolo con la mera aparición de su naturaleza gratuita y desorbitada y haciéndose imposible de cerrar en la medida del hombre y el pensamiento racionales, ...

hace visible el sentido del sin sentido por medio de la expresión del delirio. Para encontrar su propio sentido y el deslumbramiento de la belleza, la narración debe mostrar ese tiempo en el que todo ocurre fuera del orden. Su espacio no es el de la inocencia; es el del deseo.¹⁴

De ahí que en esa irrupción de lo fortuito y con la presencia de la heroína todo converja para que durante este arrebatado delirante a Andrés se le revele un orden existencial diferente al que ha vivido. Su visión deja de ser una simple percepción del mundo objetivo para transmutarse en una nueva percepción:

se dedicaron a gozar tranquilamente del suceso, señalándose uno al otro las distintas características de todos los lugares, la iglesia, los árboles, las azoteas de las casas y, sobre todo, el indescriptible, el formidable y continuo rumor de vida, de movimiento indeterminado, de alegría incontenible, en entrega inconsciente y total que la vista de toda la feria producía y que desde allí podía contemplarse como desde un palco único y privilegiado, sintiéndose al mismo tiempo público y parte de ese espectáculo maravilloso e irremplazable...¹⁵

¹⁴ Juan García Ponce, "La ternura de Georges Bataille", en *Apariciones*, p. 80

¹⁵ "FA", p. 21

Percepción estética que se desliza hacia su interioridad:

se sintió feliz y tranquilo, presintió, intuyó, sintió más que comprendió, que allí sentado, con ella a su lado, él era también parte de ese orden, porque era un orden, un orden formidable y eterno, y que como tal no tenía nada que temer, ni contra quien pelear, y supo, y esto era en realidad lo único que podía saber y comprender, que no volvería a tener miedo. ¹⁶

En este momento hay una plena identificación entre pensamiento y mundo. Andrés ha borrado las barreras entre lo interior y lo exterior, permitiendo que su pensamiento surja de las presiones vitales, con lo cual su despertar interior se hace idéntico al movimiento exterior del mundo. El pensamiento devora al sujeto, Andrés, no es él quien piensa, sino que sobrepasándolo y anulándolo el pensamiento se piensa en él, el mundo vive en él. En ese instante supremo, el pensamiento sabe que todo retorna, que todo recomienza, que la vida se repite ininterrumpidamente, empero este saber no puede ser retenido: es instantáneo y no pertenece a la memoria, en el siguiente instante habrá olvidado.

¹⁶ "FA", *ibidem*.

Dentro de la memoria, lo único permanente es la validez de los signos: la rueda de la fortuna, la niña, el triángulo del amor. En su súbita fuga, la intensidad —vacía de todo contenido— tiene que concentrarse alrededor de los signos.

Con esta experiencia interior la noche se purifica y Andrés tiene una ilusión idealista: que ya no tendrá pesadillas, incertidumbres, remordimientos como si los opuestos, la luminosidad del día y las tinieblas nocturnas, se hubieran reconciliado y hubiera contemplado por un instante la unidad original del mundo. Como si hubiera descifrado un mensaje cósmico, y se le hubiera revelado un misterio, se le muestra una faz inesperada del mundo: lo sagrado, no como un drama espectacular realizado por el sacerdote, sino como la culminación de ese tiempo vital de la feria. Andrés vive ese tiempo sagrado que no presenta rupturas y que siempre podría recuperar, como una experiencia humana en la que no tiene por qué insertarse ninguna presencia divina. La feria viene siendo un bálsamo para su sueño atormentado por aquellos discursos que pugnaron por inmolarlo en sacrificios y penitencias y culpas, cuyo origen desconocía y no merecía.

La impresión del enamorado al haber conocido ya a la persona amada hace del enamoramiento una experiencia singular de encuentro. ¿Qué cosa descubre Andrés? El hecho de que la sensación erótica sea una sensación corpórea difusa y que la presencia física del *otro* tenga una importancia esencial en la experiencia del enamoramiento, parece no dejar dudas.

Lo que se encuentra en el inconsciente de Andrés, como adolescente enamorado, es la pérdida del amor de la madre. Andrés reactualiza la experiencia de la pérdida y el deseo de encontrar al *otro* que, como símbolo, como contraparte de sí mismo, siente que le corresponde. La adolescencia es el periodo en el cual la tensión por aquello que se ha perdido se intensifica, y paradójicamente la recuperación llega a ser posible a través de la aceptación de la pérdida de los objetos familiares, para adquirir posteriormente el profundo significado de los nuevos objetos, de las nuevas estructuras sociales, de los nuevos valores.

Y entonces, como si de pronto cesara una lucha, sintió un relajamiento, una sensación de paz y descanso y, sin poderse explicar por qué, se dedicó a mirar tranquilamente el panorama, tratando, sin mucho

esfuerzo, de localizar entre todos los árboles los que correspondían a su casa, hasta que el motor volvió a funcionar y, lentamente, el carro fue descendiendo, acercándose a la tierra, a la música, al bullicio, a la gente, al dolor y a la alegría.¹⁷

La revelación acontece sin ningún cambio en la apariencia del mundo, el cual sigue su curso al bajar Andrés a tierra; revelación que adviene cuando no la busca, cuando se aparta del mundo, al concentrarse en otro ser, en la chica, y casualmente se encuentra en un estado de apertura, originado por el esparcimiento en la feria. Conforme a la óptica garciaponcesca, hay que apartarse del mundo y escapar de lo cotidiano que devora esa otra esencia, que permite la unidad del ser.¹⁸

En este relato encontramos lo que son las consecuencias virtuales de lo que podrían llamarse las teologías contemporáneas de *la muerte de Dios*, como comenta Mircea Eliade: que después de haber demostrado hasta la saciedad la inanidad de todos los conceptos, los símbolos y los ritos de las

¹⁷ "FA", p. 21

¹⁸ John David Bruce-Novoa, *Tesis Doctoral*, p. 60

iglesias cristianas, parece esperarse que una toma de conciencia de carácter radicalmente profano del mundo y de la existencia humana sea, con todo, capaz de fundar, gracias a una misteriosa y paradójica *coincidentia oppositorum*, un nuevo tipo de *experiencia religiosa*.¹⁹



¹⁹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 14

Exilio del paraíso en “Después de la cita”

El relato “Después de la cita” representa una situación límite, el extremo de una relación amorosa que, como tal, está cargada de una profunda intensidad. No hay nada que nos indique la razón del fin. El narrador describe a una chica que vagabundea por la ciudad bajo la lluvia. Su punto de observación se encuentra a una distancia indefinida, como si la viera a través de una cámara cinematográfica que se acercara o se alejara libremente hasta que subrepticamente se introduce en su *psique*.

El recorrido de la protagonista constituye una topografía que sigue el curso de sus estados de ánimo. No existe una geografía en sentido estricto, y si existe pertenece a aquella zona incierta habitada de recuerdos y reflexiones, de momentos que se configuran como observatorios desde donde la chica contempla su mundo fragmentado. En este relato, el sentido de orientación está determinado por el retorno como una constelación de procesos mentales que va proyectando en el cielo de su

interioridad. El personaje se desplaza, busca, va hacia un terreno indefinido, se desliza entre los secretos de una ciudad real (la Ciudad de México), de un mundo simbólico (el amor) y de un universo imaginario (su feminidad). En este contexto mítico domina la circularidad de movimientos: el regreso es interiorizado por el personaje que va de un *topos* soñado, el *paraíso*, a un *topos* real, la casa paterna, y de ahí, al *exilio*. La dialéctica de los afectos sugiere una dialéctica geográfica: la del retorno.



El *topos* real en el que la encontramos es la calle durante el otoño que simboliza la melancolía y que, de inmediato, nos introduce en la tonalidad anímica del personaje. Es una hora tardía, cuando las casas empiezan a iluminar su mundo interior. Nuestro protagonista es una mujer joven que está caminando, retornando, ensimismada:

Sus cabellos, cortos, despeinados, enmarcaban una cara misteriosamente vieja e infantil. No estaba pintada y el frío el había enrojecido la nariz, que era chica, pero bien dibujada. Una bolsa grande y deteriorada colgaba desmañadamente de su hombro izquierdo.²⁰

²⁰ "DC", p. 36

El descuido personal revela la vivencia de un sufrimiento que le desfigura el rostro, que de improviso se diluye en una explosión de dolor, que tal vez constituye el descubrimiento de lo que fue el amor. Es sobre todo el sentido de muerte y de fatalidad el que acompaña al personaje, el que arrastra en su caminar y que captura la atención del narrador.

El movimiento desacompañado de su cuerpo revela un desasosiego y la proyección de un yo poético que se debate entre dos tensiones: una sensualidad profundamente sentida que quisiera retener y una voluntad racional que se lo impide. Su cuerpo está aún vinculado a ese *otro-ideal*, ese *otro* que como reflejo suyo había amado y, a su vez, la hacía ser. Sufre el fin del extraño juego de los amantes, que no saben cómo cortar el vínculo que los unía. Su cuerpo padece: ese cuerpo que en el pasado había sido liberado del peso del tabú y se había transformado en un cuerpo de gozo, de libertad, de juego.

Ahora ese cuerpo sobrelleva, trasega, arrastra un vacío. Y a través de la gabardina se vislumbra la impronta de un desajuste, ese desplazamiento de las almas fuera de su cuerpo. Permanece aún en la *coda* final de la fuerza del amor que interiormente ha arrebatado a aquellas almas y ha dejado grabado en la carne su gozo y su afecto. Vacío y arrobamiento, el relieve de su dolor. Dolor de esa privación ostensible, hiriente, gélida.

Abandona el camellón como si fuera la línea divisoria entre el pasado y el futuro y pasa a la banqueta. El caminar parece un bálsamo, reconcilia al sujeto con su pena, con el dolor producido por una carencia. El caminar en silencio sofoca el dolor. Cuando el silencio es como una madre, el yo puede apropiarse de ese dolor, neutralizarlo, sedarlo, sosegarlo.

De pronto, involuntariamente se detiene frente a una ventana iluminada en donde observa a una pareja de viejos en su cotidianidad acogedora. Escena en la cual deseos, recuerdos y fantasmas adquieren un cuerpo y el pasado biográfico ligado a ambos se filtra con sus mitos metropolitanos. Se le va derruyendo el juego especular entre un yo y un tú, que supone la estrecha relación entre el objeto, el deseo del *otro* y la formación del yo, del sujeto. Es a ese juego, a ese movimiento que alimentaba las imágenes de su yo, al que debe renunciar. Tiene que abdicar al yo que hacía referencia al tú, no sólo como experiencia del lenguaje; tiene que renunciar al reino en donde el *otro* le manifestaba su deseo y se mostraba como cuerpo en plenitud. Abrazada por el vacío se descubre despojada de su pasión, desvitalizada, esqueletizada. El narrador despliega su omnisciencia figurativa y evocadora al describirla:

Suspiró inexplicablemente y siguió caminando.²¹

²¹ "DC", p. 37

El viento continúa despeinándola. El viento como mensajero del destino que la arrasa. El *otro* no está presente, no obstante, preguntamos: ¿en qué círculo de su subjetividad se encuentra?, ¿a qué distancia está de ese *otro*? El deslizamiento en una geografía imaginaria, en el cauce del tiempo pasado, hace que la distancia varíe incesantemente. Frente a aquellos viejos, se estrechó. Ahora, caminando de nuevo, se amplía la distancia. Cuando en medio de la oscuridad ve una pareja de enamorados, que viene a ser otra proyección de su relación con el deseo fugitivo y violento del *otro*, la distancia es mínima. El deseo del *otro* desaparece como un fuego fatuo. Su conciencia se deja invadir por la exterioridad:

Una halo de soledad se desprendía de la débil luz que la interminable fila de faroles proyectaba sobre el piso brillante.²²

Como si no fuera ella la que se desplazara tiene por un instante la sensación de que es el mundo entero el que gira en su entorno a una velocidad estrepitosa; se cruza con un niño periodiquero y olvida recoger el pliego de papel; se detiene con

²² "DC", p. 37

un vendedor ambulante de preparados alimenticios y compra algo que le da sosiego:

Ahora todo estaba tranquilo y ella se sintió como si estuviera dentro de un agujero en el centro del aire.²³

Es el juego constante con las sombras, con las proyecciones de sí misma, con los propios fantasmas que tornan a lo largo de los mismos recorridos en una topografía, que no es identificación de lugares y no es el desciframiento de laberintos, bajo la tenue luz de una atmósfera metropolitana de cines y teatros de variedad. Pasa delante de un cine, no se detiene, camina rápidamente frente a la taquilla.

Durante largas horas había esperado inútilmente, aterida de frío, impaciente, unas cuantas calles atrás. Nada de eso importaba ya. Sólo el cansancio y el sabor incierto de la espera le recordaba esos momentos.²⁴

El *sabor incierto* es una de esas zonas ambiguas que abren la posibilidad de introducirnos aún más en la interioridad del personaje.

²³ "DC", p. 38

²⁴ "DC", *idem*.

Quería caminar y olvidarlo todo: la alegría y la esperanza y después el principio de las dudas y al final la certeza de que no vendría, junto con la necesidad angustiosa de decir a alguien todas las palabras que tenía guardadas para él.²⁵

En este *flash-back* nuestro personaje proyecta la imagen del último resplandor de un deseo espejeante en fragmentos urbanos, como los cruces de calles y tranvías. En este mismo caminar está escindiéndose, va retornando:

El ruido de los automóviles y sus faros deslumbrantes se hizo cada vez más lejano sin mirar en su derredor. Descubrió que estaba cansada.²⁶

Se sienta, fuma, mientras hojas y lluvia caen a su alrededor. Imágenes impresionistas de la ciudad la envuelven y la cubren.

...el lejano silbato de un tren cubrió de melancolía y tristeza los densos ruidos de la noche.²⁷

²⁵ "DC", *idem*.

²⁶ "DC", *ibidem*.

²⁷ "DC", p. 39

Se le acerca un niño mendicante, el cual le provoca un sentimiento de autocompasión. Continúa caminando. Sin embargo, el caminar comienza a ser imposible, llueve. Antes de que la lluvia se vuelva torrencial asciende a un camión, como símbolo de un vehículo en el que puede mantener la inconsistencia del espacio de los sueños, en el que lo interno y lo externo se confunden. Dentro del vehículo su primera sensación es externa. Percibe un olor viscoso y penetrante. La sensación inmediata la proyecta hacia su interioridad: se sintió protegida, cálida y tranquila. En ese estado de recuperación, más calmada, su cuerpo recuerda el sueño, el delirio, la intimidad del deseo.

Prendió otro cigarro y miró por la ventanilla, recordando otros días, otros años, las risas y la alegría, la emoción del conocimiento, la sensación de ser comprendida y, la soledad de ahora, hasta que el vaho le impidió la visibilidad.²⁸

Es el final del juego, del saberse trascendido por un deseo penetrante, explosivo, fascinante. Ahora se ve reducida a ser sólo vacío sin la posibilidad de identificar su rostro. ¿Debe metamorfosear su piel, su cuerpo, la constelación de sus deseos?

²⁸ "DC", *idem*.

Desciende, camina sin rumbo, vagabundea bajo la llovizna mirando aparadores, resistiéndose a asumir alguna orientación definitiva. Como si al caminar sus pies pudieran arrancarla de aquel territorio del *otro*, desprenderla de lo que ya no le pertenece. Nuevamente la ciudad y sus intersticios son puntos simbólicos que parecen acogerla:

La calle brillaba como un espejo y la ciudad entera parecía alegrarse por ello.²⁹

Al pasar junto a un café toma conciencia del espacio y del tiempo objetivos.

El recuerdo de la espera le llenó nuevamente la boca ...
30

Es el escenario en su interioridad, es la escena de la espera la que le provoca todos los efectos de un pequeño duelo. Escena que representa al único actor de la pieza, a ella que esperaba, al registro continuo del retraso en el reloj, a la preocupación, al desencadenamiento de la angustia y al reconocimiento del abandono durante el cual pasó por un instante a la presencia de

²⁹ "DC", p.41

³⁰ "DC", p. 41

la muerte, al *exilio* del reino de su imaginario. Toma un taxi, llega a la casa paterna, rechaza la cena y evita las preguntas. Se encierra en su cuarto, en el *topos* del retorno, el único espacio personal con el que ahora cuenta, "y lloró, larga, silenciosa, desesperadamente".³¹ Ya no hay más tensión entre el *yo* y el *tú*, no existe más esa realidad que la desborde. Frente a la revelación que constituyó descubrir su deseo en el deseo del *otro*, ahora la constituye la disolución de esa representación en el silencio. Padece su verdad. Es como si un ciclo hubiera concluido: el del placer y el dolor, el del amor y la muerte, el de la risa y el llanto. Lloro como si estuviera viviendo la unificación de todos los destinos. Es la escena en la cual deseos y fantasmas se densifican en el territorio del imaginario dejando como trazos sólo impresiones y sensaciones.



³¹ "DC", *ibidem*.

Más allá del bien y del mal en "Reunión en familia"

En "Reunión en familia" nos encontramos ante un pequeño grupo que encabeza un movimiento cultural decadente. El origen de la decadencia en la modernidad podemos ubicarla hacia mediados del siglo XVIII. Voltaire en su *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756) utiliza el término decadencia en sentido literario cuando se lamenta sobre la corrupción del gusto.³² Posteriormente, uno de los primeros teóricos que se ocupa de la decadencia es el crítico francés Désiré Nisard en su libro *Etudes des mœurs et de critique sur les poètes latins de la decadence* (1834) quien enfatiza el peligroso aspecto del arte: su poder de seducción.³³ Numerosos intelectuales, tanto dentro como fuera del movimiento del *amor al arte por el arte*, especulan en torno a la decadencia literaria. Hacia fines del siglo XIX, la publicación de la novela *À Rebours* (1884) de Huysmanns constituye una

³² Matei Calniesen, *Five faces of Modernity*. p. 159

³³ Matei Calniesen, *op. cit.*, p. 158

summa de la decadencia, una enciclopedia de gustos e idiosincrasias decadentes que cubre un amplio rango de aspectos que van desde la cocina a la literatura. Después de la publicación de *À Rebours* la decadencia llega a ser un tema de moda en París, tanto que aparecen publicaciones de todo tipo concibiendo la decadencia como un aspecto más de la modernidad artística. Hacia 1890 el término decadencia retiene connotaciones artísticas positivas como el ser *ultraraffiné*.

Quien emprende una revolución copernicana es Nietzsche, para quien la decadencia ha sido el tema central de su carrera filosófica. Para entender su crítica a la decadencia, su profunda cualidad dialéctica, debemos considerar que él habla de decadencia desde un punto de vista de la experiencia personal, como un hombre que conoce el valor de la salud. Nietzsche nos ofrece una *moral del porvenir* para la curación de un enfermo específico: el hombre moderno³⁴. El problema del mal *ontológico* del hombre lo fascina desde su juventud. Al atribuir el origen del mal a la intolerancia de las categorizaciones dogmático-teológicas de la religión elabora una renuncia extrema a cualquier responsabilidad moral o intelectual. Su *moral del porvenir* ofrece paradójicamente un inmoralismo. Decadencia e inmoralismo coinciden en el esteticismo de *fin de siècle*.

De modo somero, hemos visto que la noción de decadencia tiene varias acepciones, incluso contradictorias y ambiguas, sea

³⁴ José Russo Delgado, *Nietzsche, la moral y la vida*, p. 32

en el ámbito cultural y artístico, como en el filosófico y moral. Para ser conscientes de su complejidad uno tendría que reconocer hasta dónde es engañoso el *espíritu* de la decadencia, más ahí en donde está en relación con el arte vanguardista postmoderno. No es de extrañar que haya manifestaciones tan diversas en el ámbito artístico como: el teatro pánico y el *happening*, como procesos de un arte que explora sus propias posibilidades críticas en el gesto recreativo de la actuación, realizaciones adictas a una forma de violencia artística que las acerca al ritual de sacrificio.³⁵ Su experiencia transforma a los participantes en cuanto se da una modificación completa de su conciencia perceptiva.

El *happening* no es sólo una manifestación en el ámbito artístico, es además una expresión social que surge en los años sesenta de nuestro siglo. Entre sus antecedentes se encuentran la orgía colectiva, las bacanales, las sátiras menipeas, el carnaval, así como el movimiento artístico decadente del siglo decimonónico. Entre las características que comparten estos géneros están las escenas de escándalo, manifestaciones de conductas excéntricas, la aparición de discursos y apariciones inoportunas, es decir, de toda clase de violaciones al curso normal y común de acontecimientos de la vida cotidiana, de reglas establecidas, de comportamientos y etiquetas e incluso de conducta discursiva³⁶. El *happening* es un espectáculo sin

³⁵ Fernando Burgos, *La novela moderna hispanoamericana*, p. 79

³⁶ Mijail M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, p. 165 s.

escenario, sin una escisión en actores y espectadores, todos participan, no se contempla sino que se vive en él, como si fuera un taller de experimentación psicológica, en el cual todos quieren conocerse a sí mismos liberándose de las represiones sufridas, de los traumas ocultos en el inconsciente, de las injusticias sociales, de los fracasos artísticos, de los amorsos. Implícitamente el concepto de individualismo es central, el cual es favorable al desarrollo del arte y conlleva en este ámbito social una comprensión estética de la vida.

Juan García Ponce nos ofrece en "Reunión en familia" la experiencia de lo que es un *happening*, no como comunicación receptiva sino actuante, participativa. Su ejecución nos ofrece combinaciones inagotables, por ello con "Reunión en familia" tenemos la impresión de encontrarnos ante un mosaico de escenas desconexas; su descripción denota un tipo de imprecisión. Sin embargo, a pesar del impulso accidental y aleatorio de la actuación no supone el resultado de una suma incoherente del conjunto de sus elementos, sino que integra el sentido compositivo y creativo de una improvisación.

En "Reunión en familia" más que una actuación se despliega una composición con dudas, interpolaciones, pausas, humor en el acto de su ejecución. Podemos señalar dos movimientos: el primero encabezado por Armando, quien organiza fiestas como una licencia dentro de la sucesión continua y rutinaria de los días de trabajo, es decir, como un tiempo extraordinario. En esta

ocasión, Armando promueve su animación, goza de su clímax, y las acciones realizadas por sus huéspedes se ven arrastradas por el espíritu de Dionisios. El mito de Dionisios llega al mundo moderno con la fuerza de lo subterráneo. Dionisios es el inconsciente que emerge liberado de su contención represiva y lleva la emoción al paroxismo. Paroxismo de la voluntad incontrolada, evocación de una unión que recobra la totalidad, expresión individual y colectiva de los sentidos exacerbados en busca de su máxima amplitud, anhelo de júbilo y arrebató en manifestaciones lúdicas a través de las cuales la conciencia y el inconsciente desatan el flúir de su desesperación y desconcierto.

El amor sexual es una temática relevante en la obra de Juan García Ponce. En muchas ocasiones es punto de partida para llegar a algo que no se encuentra en su realización. En este cuento vemos este derrotero en el segundo movimiento desplegado por Juan, quien tiene la intención de conquistar a Lucila para llegar a una aventura erótica. Al entrar ambos en un ambiente de desenfreno, de incontinencia, de expansión de la sensibilidad que favorecería este encuentro, se abre entre ellos un espacio ambiguo que en vez de unirlos, los separa. Ella es arrastrada a uno de los centros de la fiesta, él inversamente se va deslizando hacia la periferia. Inevitablemente viven momentos de contradicción en su interioridad al dejarse envolver por el inesperado e inquietante espíritu dionisíaco.

Armando, el anfitrión, no es un artista en sentido estricto, pero sí está emparentado con el arte; se rodea de artistas y de personas quienes, él juzga, tienen una sensibilidad refinada. Trabaja en la Universidad como docente. Actividad que es un medio económico que le permite vivir y un medio social a través del cual amplía su círculo de amigos. Las fiestas que organiza adquieren éxito y empiezan a cobrar un intenso magnetismo. En su órbita más inmediata, sus alumnos, los que más lo admiran, ansían llegar a ser invitados a sus reuniones. Este deseo se debe a la atracción que representa lo que podría llamarse una atmósfera excéntrica, de escándalo, que se logra durante las mismas.

Lo que auténticamente le interesa a Armando es cultivarse para dar expresión a su subjetividad y los *happenings* que organiza son un medio para ubicarse en el centro de un movimiento de ruptura, de liberación y de apertura. Por otro lado, Juan, testigo y narrador, ha vivido conforme a una moral convencional que no problematiza.

Juan logra acercarse a Armando estando en el café de la facultad y es invitado a su próxima reunión. Juan le pide a Lucila que lo acompañe, quien *ipso facto* acepta. La fiesta que les espera es un *happening* con las connotaciones de un mundo decadente eufórico. Al aproximarse al edificio donde tendrá lugar la reunión, Lucila suspira; no suspira por el idilio que podría provenir de Juan, revela esa curiosidad que está a punto de ser

satisfecha, esa curiosidad por descubrir ese mundo que pretende ir más allá de los discursos morales, *más allá del bien y del mal*. Es un deseo por descubrir ese principio irracional oscuro y potente que configura el exceso, la experiencia originada por una percepción que se prolonga y que descompone los sentidos en visión: pasiones metafísicas, antelaciones apocalípticas.

El *happening* es una celebración en la cual la monotonía de la experiencia diaria desaparece. Desde el momento en que comienza se abre una dinámica en la que se espera lo sorprendente que agrede las expectativas convencionales. Ya hay cuatro invitados: Manuel Luján, que es otro ídolo de Lucila; Eva, la amante en turno de Luján, aspirante a actriz dramática y de quien se sabe que lleva varios intentos de suicidio; Alicia, que siendo de mayor edad que los demás está más allá de las aspiraciones juveniles; había intentado ser poetisa y para caracterizarla de manera irónica se dice que se había quedado en ser amante de poetas. Y además, está Rodrigo, un pintor cursi y homosexual.

El movimiento de ruptura que Armando asume se refleja en todas sus actitudes. Desde que saluda a sus huéspedes les ofrece una copa, ante una gran variedad de aguardientes y licores: tequila, ron, ginebra, entre otros, dando por sobreentendido que no hay prejuicios. Les sugiere que se sienten en el suelo, lo que facilita la disolución de convenciones sociales, la destrucción de jerarquías y de formalismos burgueses que

puede dar lugar al hombre nuevo y sano³⁷. Esta destrucción de protocolos es la primera tentativa por extinguir desigualdades, al igual que en el mundo griego durante las fiestas báquicas en que acogían a los perseguidos, a los que venían de países exóticos y adoraban a otras divinidades; o bien, como entre los decadentes de fines del siglo XVIII que aceptaban a enfermos, degenerados, aventureros, estafadores y criminales, dando como justificación el que estos eran parientes espirituales del artista. En otros términos, comunidades que intentan encontrar una identificación más allá de las apariencias sociales.

Lucila, que espera finalmente develar el misterio de esas fiestas, escucha pacientemente. Los cuatro invitados, que ya se conocen entre sí, entablan discursos cotidianos que están dirigidos por el principio apolíneo, proyectando una imagen de belleza, serenidad y armonía. Finalmente Luján rompe ese estadio de la conversación al preguntarle directamente a Lucila, que es nueva en el ambiente, en qué se ocupa. Después de un breve diálogo en torno a su relación de alumna de Armando, la conversación se enriquece con aportaciones de escándalo por parte de Alicia en relación al tiempo de amistad con Armando y se complementa con las propuestas de Rodrigo de viajar a Europa, pues acaba de regresar, y aunque su viaje no fue a tierras remotas fuera del mundo occidental, Europa representa para México una fuga, un lugar de sueños y de ideales.

³⁷ Nicola M. de Feo, *Analitica e Dialettica in Nietzsche*, p. 16

A través de estos perfiles se observa ya la tendencia a proyectar un culto a la artificialidad, a lo snob, a lo exótico, con la finalidad de desviarse de las normas convencionalmente aceptadas. Atraídos por estas fantasías, su imaginación explora voluptuosamente el reino de lo excepcional y del placer como una exaltación de las pasiones del alma. Por ello, mientras se desarrolla esta conversación hay simultáneamente una comunicación de tipo sensual:

Luján la [a Lucila] embarró de la cabeza a los pies con una mirada malicioso-sugestiva, cambió perezosa-descuidadamente de postura para observarla desde otro ángulo, cruzó las piernas y se arremangó los pantalones hasta una altura inverosímil sin que sus calcetines verde bosque del Brasil terminaran nunca. ... Yo, sin mucho éxito, intenté acariciarle las piernas a Lucila. ... Eva me miró un momento examinando mis posibilidades, se desanimó y volvió a perderse en el relevante recuerdo de Katherine Mansfield.³⁸

Armando regresa al salón con las copas servidas y exclama:

—Huy, qué barbaridad, qué serios están —dijo— ¿De qué hablaban tan graves? Tienen todo el aspecto de un grupo de psicoanálisis sorprendido por el psicoanalista cuando lo estaban poniendo verde. ¡Horror! ¿Verdad Eva? Hay que

³⁸ "RF", p. 62 ss.

alegrarse. Se prohíbe ser cultos. Lo que necesitamos es frivolidad. Voy a poner música.³⁹

Al orientar el estado de ánimo de los presentes hacia la *frivolidad* Armando pretende lograr un ambiente divertido, de distensión, de esparcimiento, de ocio, de juego e incluso de desenfreno, enarbolando para sí una filosofía de la vida, que desde los tiempos de los decadentes se encaminó hacia las aventuras que tuvieron lugar en cantinas, en mercados, en orgías y en cabarets. El anfitrión pretende que, en el mejor de los casos, sus invitados lleguen a la expresión auténtica de cada uno, a una poética de su propio estado de ánimo. Para entrar en ambiente, Armando pone músicaailable y es el primero en desplazarse, en una pista improvisada, siguiendo el ritmo de la música de actualidad y murmurando: *cha-cha-chá, cha-cha-chá*. Con la música Armando está invitando a sus huéspedes al entusiasmo que abre la conciencia humana a nuevas dimensiones de la realidad.

A partir de este momento se abre un campo infinito de posibilidades. Principia el tiempo de la transgresión, de la irracionalidad, de la alegría, de la reconciliación del individuo consigo mismo, con los *otros* y con el cosmos. La moderación apolínea con la cual inició esta reunión va dejando sitio al desbordamiento y derroche del espíritu dionisiaco y su actuación:

³⁹ "RF", p. 64

fiesta antes que contemplación. Lo dionisiaco recaptura el placer de la polifonía, silencia el eros racional, reemplaza la palabra por música y el orden de la vigilia por la sensualidad y el misterio nocturno.

Lucila, que espera cualquier pretexto para infiltrarse en el ambiente, finge tener una curiosidad artística enorme y rompe su actitud de reserva al preguntarle a Luján si está preparando algún libro. Luján, halagado, como un viejo sátiro, le responde con un aire de intelectual y en tono de confesión:

—Desgraciadamente sí, hija mía —contestó él, encantado—. Estoy metido en un lío tremendo. Una monografía del *cinquecento*. Tú te lo imaginarás. ...

—Todos esos hombres estaban locos —siguió. Te confieso que yo no sé qué pensar de ellos. No sé si eran místicos o sensuales, ángeles o endemoniados.⁴⁰

Luján quiere dar expresión a su snobismo. Lucila, en su interior, se fascina con esta conversación que la eleva a estratos soñados de intelectuales. A este punto de la fiesta, el narrador observa que:

Todos actuaban con una cierta ansiedad provocada por el eseo de estar en todas partes al mismo tiempo. Bailar

⁴⁰ "RF", p. 66

significaba perderse las conversaciones; conversar significaba dejar pasar la oportunidad de mostrarse alegre y mundano imitando los saltos de Armando. La ubicuidad era el don divino más envidiado.⁴¹

Poco después llegan con grande algazara más invitados. Se introducen como un cortejo de faunos, sátiros y ninfas, entre gritos y aplausos, lleno de colorido. Paradójicamente todos parecen dispuestos a sufrir en cualquier momento. El arte de la modernidad se puebla de imágenes apocalípticas: retorno de danzas de muerte en lugar de danzas de celebración, eros confundido con destrucción, belleza asociada al horror, máscaras por rostros y silencios por palabras.

En medio de la confusión festiva, como en el mundo de Toulouse-Loutrec, no falta la aparición de una prostituta, por quien los decadentes sentían simpatía por ser la expresión de la relación vedada del amor. Desde luego, es la expresión de otra rebelión contra la sociedad burguesa y contra la moral legitimada por la familia. La prostituta es la rebelde que se subleva contra la institucionalización del amor y el deseo, y destruye la organización moral y social del sentimiento. La prostituta se le acerca a Juan; cuando ella juzga que él no es suficientemente interesante, se da media vuelta y se aleja tambaleándose.

⁴¹ "RF", p. 67

Por un momento el protagonista se olvida de Lucila al tratar de comprender qué distingue a este grupo de amigos de Armando. Identifica en su comportamiento la tendencia al sensualismo, al hedonismo, a la decisión de disfrutar la vida y embriagarse con ella, de convertir cada hora de su vida en una experiencia inolvidable e insustituible, de ahí se explica por qué estas personas asumen con frecuencia un carácter antisocial y amoral, de ruptura con la sociedad y sus valores.

Juan escucha el drama de dos lesbianas insatisfechas. De pronto, una de ellas murmura a la otra al ver entrar a la chica de quien hablaban:

—Allí está.

La amiga le tomó la mano sin volverse.

—Lo ves...

—No. Viene con el negro ese. El cantante.

—No puede ser.

—Sí, mírala. Y además está borracha. Estoy segura. La conozco mejor que a mí misma.⁴²

Con la mirada vuelta hacia la entrada, las dos lesbianas y Juan, ven aparecer a Eugenia Luna como si fuera una ménade, una actriz joven acompañada de un negro, que bien podía figurar un fauno. Nadie ha advertido su llegada salvo ellos tres. Eugenia, que no está dispuesta a pasar inadvertida, grita:

⁴² "RF", p. 75

—Armando, Armando, aquí estoy. ...

—¿Mi amor? ¿Cómo estás? Tan maravillosa como siempre, claro. Mira nada más qué vestido. ¡Qué bárbara eres! ¡Estás casi desnuda!

—Ay, ¡no seas tonto! —dijo ella todavía a gritos. Mira, te presento a Jacques Barbier. Lo habrás oído cantar.⁴³

Con lo cual Eugenia logra su propósito: todos se giran hacia la puerta. Eugenia trae un vestido amarillo oro que le deja al descubierto gran parte de los senos y termina arriba de las rodillas. Armando se adelanta a saludarla. Mientras, la mujer al lado de Juan se revuelve en su asiento y la amiga le aprieta la mano tratando de controlarla.

—Cálmate.

—No puedo. Se va arrepentir. No me merezco esto. Le va a costar caro. Ya lo verás.

—Por favor, no vayas a hacer una tontería⁴⁴.

Juan se levanta y quiere bailar con Lucila, sin embargo, está en compañía de Luján; hecho que con toda razón le enfurece y da por entendido que Lucila se ha olvidado completamente de él. Juan comprende que en ese ambiente todo se tolera. Por lo tanto, a nadie le es permitido querellarse con base en cualquier

⁴³ "RF", *idem*.

⁴⁴ "RF", p. 77

justificación de tipo racional: los comportamientos absurdos, escandalosos, inmorales, se perfilan como verdad. La radialidad de sus significaciones constituye el resultado de una confrontación, que por el momento se le escapa al narrador.

Ante la variedad de los invitados, Juan se introduce en el grupo que rodea a Eugenia, en donde cada uno muestra un afán insaciable de notoriedad, ya sea por amaneramiento en el lenguaje o por extravagancia en el vestido, como una forma de protesta contra la rutina y la trivialidad de la vida burguesa y, simultáneamente, cada uno hace ostentación de los propios *encantos* como un flujo impulsivo de la imaginación onírica. Como si fuera la única que conociera el teatro, Eugenia habla de sus problemas existenciales:

—Se vive en continua contradicción. Es lo que dice Diderot, una paradoja inagotable y agotante. Acabo de hacer una nihilista rusa, sucia, atormentada, terrible, decidida, angustiada y angustiosa, y ahora quieren que me convierta en una adúltera rica, mundana, inteligente, audaz, irónica, desconcertada y desconcertante. ... Pero las actrices tenemos que ser así. Debemos conocerlo todo, agarrar parejo, con el corazón abierto y todo el amor del mundo. Hay una verdad vergonzosa, casi siniestra, pero indiscutible: para llegar a ser una actriz, lo que se llama una gran actriz, hay que empezar por ser una grandísima puta.⁴⁵

⁴⁵ "RF", p. 78

La hilaridad no se hace esperar.

Juan ve a Eva conversando con Armando, después, éste se le acerca y le sugiere que vaya a rescatar a Lucila porque Eva está destrozada ante el acercamiento entre Lucila y Luján. Juan le propone que sea Eva quien intervenga, pues él no tiene ninguna relación determinada y explícita con Lucila. Juan ha captado perfectamente bien el ámbito de libertad que Lucila pretende para sí. Armando le da la razón, pero le advierte que va a suceder algo *espantoso*, como si percibiera un castigo terrible como la peste, el hambre, el hundimiento de una isla en el océano, con lo cual señala la aparición de la concepción trágica de la vida. Finalmente, como un fauno más, Juan toma la distancia que le permite contemplar estéticamente la lucha metafísica de estos dos principios: el apolíneo y el dionisiaco; lo dionisiaco como génesis de lo trágico, como la radicalización crítica del proceso de la inversión de valores. La reunión está en su apogeo en medio de un entusiasmo indescriptible.

Cuando los invitados empiezan a retirarse, el momento inesperado se aproxima como un victoria de lo sorpesivo sobre lo rutinario de la vida. Juan se percata de que Luján y Lucila han desaparecido del escenario. Eva y él los descubren en una recámara en una escena íntima, que desde luego implica una irreverente transgresión; lo experimental incluso en el ámbito de las relaciones íntimas es la manera activa de expresar la

disidencia, es impugnar la inalterabilidad de lo normativo. Juan percibe como *voyeur* a Lucila con una mirada perdida, como si fuera una ninfa elegida para vivir con un viejo sátiro en el reino efímero de Dionisios. Eva no puede contemplar esa escena estéticamente.

Juan le hace saber la razón del llanto de Eva a Armando, quien de inmediato trata de consolarla y la acompaña a una recámara para reconfortarse. Por su parte, Juan observa con humor a los invitados que se conducen desinhibidamente como expresión de la *voluntad de vivir* en un mundo ausente de normatividad. Escucha la conversación sobre sexo de un joven andrógino y una rubia en la que obviamente difieren. Juan se dedica a admirar a Eugenia Luna y al negro, que bailan experimentando un vértigo rítmico, suave, delicioso, como fruición desconocida, como si fueran presas del espíritu invisible de la música, no como un motivo que condujera a la sublimación estética sino como una estructura real desinhibidora y de búsqueda de realidades suprasensibles. Al terminar el disco la concurrencia le aplaude a Eugenia para que continúe. Eugenia, animada por las aclamaciones de su público, está por retornar a la pista cuando Beatriz Alba, aprovechando el impulso exhibicionista de Eugenia, le grita como si fuera una voz del coro, como expresión de algo indestructiblemente alegre y vital:

—Sin ropa, Eugenia.

El coro aplaudió entusiasmado. ...

—Todo, todo.⁴⁶

Eugenia, que ya ansiaba ser el centro evidente e inolvidable de esa fiesta, empieza a bajarse el cierre del vestido sin perder el ritmo de la música. Acompañada por el aplauso entusiasta de la concurrencia, Eugenia continúa el *striptease*. Todos buscan, en la experiencia que comparten, mantener el éxtasis, la intensificación de la experiencia estética que se les está ofreciendo. Cuando está a punto de ser total el *striptease*, una de las lesbianas, ex-amante de Eugenia, le da una bofetada a Beatriz por haber provocado a Eugenia, y otra a la misma Eugenia, cubre a ésta con un abrigo y se retiran del *happening*.

Surge Armando nuevamente para moderar el ambiente y les propone seguir bailando. Ante esta cantidad de desatinos, Armando reconoce que se está perdiendo el curso normal de la fiesta, en la que *idealmente* cada uno podría recuperarse a través del entusiasmo y la alegría. Juan se sienta en un sofá, reconoce que está borracho, que se siente feliz y que hay alegría en todo su entorno. Poco después el narrador va a buscar a Armando:

Al buen Armando, tan dulce, tan sensible. ¿Cómo estaría su mamá? Lo vi salir de la habitación donde estaba Eva, pálido, asustado. Llamó a Rodrigo, le dijo algo y se precipitó al teléfono. Armando se dejó caer en un sillón.

⁴⁶ "RF", p. 89

Me acerqué a averiguar. Eva se había cortado las venas por sexta vez.⁴⁷

La música cesa sin que nadie pareciera observar aquel súbito silencio. Es un silencio sacro, mezcla de temor y de esperanza, un silencio creador. Se había introducido, subrepticamente con él, el tiempo de la tragedia. Ahora era inevitable, alguien tenía que avisarle a Luján del suceso. Juan se ofrece poseído por un espíritu lúdico. Encuentra a Luján y a Lucila conversando aún sobre el tálamo. Cuando Luján escucha la noticia, la recibe con fastidio, como un mal golpe que lo sometiera al *principio de realidad* y lo obligara a finalizar un momento de fuga. Lucila lo mira estupefacta, como si no hubiera comprendido la gravedad del caso, su culpabilidad, la trivialidad con la que ella quiso ingenuamente pensar que vivir *más allá del bien y del mal* no tenía consecuencias. Juan cierra la puerta tras de sí, ajeno a lo que en tiempos de la Hélade habría sido comprendido como la *venganza divina*.



⁴⁷ "RF", p. 92

El volumen *La noche* contiene tres cuentos: "Amelia", "Tajimara" y "La noche". Para nuestro objetivo analizamos el primero "Amelia", que revela el fracaso de un matrimonio convencional y, el último "La noche", que tiene como marco dramático de igual modo el matrimonio, sin embargo, en este relato el protagonista vive una experiencia que lo transfigura.

Confesión de un prepotente en "Amelia"

Del mismo modo que en "La Mansa", un relato del *Diario de un escritor* (1873) de Fedor Dostoievski, el cuento "Amelia" de Juan García Ponce trata la cuestión del suicidio de modo particular. En ambos cuentos es el marido quien narra cómo se desarrollaron los hechos, y ambos narradores llegan a la conclusión de que fueron ellos los culpables. En estos cuentos la representación del matrimonio corresponde a la imposibilidad del amor, debido a que el juego de fuerzas entre los casados no alcanza un equilibrio y uno de los *partners* somete, domina y controla al otro a un límite tal que éste último tiene que renunciar

incluso a su propia vida. Las posibilidades de evasión fracasan: en el caso de "La mansa", ella se siente frustrada al ser descubierta en la fuga con un teniente; en "Amelia", los padres, defensores de las instituciones sociales y sus valores, no aceptan el retorno al espacio familiar de su hija en un estado de separación conyugal.

En los momentos trascendentes de las confesiones, los protagonistas de los dos cuentos tratan de configurar una posible definición y valoración de su persona. Lo relevante es la presencia de la autoconciencia como dominante artística en la estructuración del protagonista, que no puede ser equiparada a otros atributos de su imagen. No sólo la realidad del protagonista mismo, sino también el mundo que lo rodea y su vida cotidiana se integran al proceso de la autoconciencia. Junto con la autoconciencia del protagonista, que absorbe todo el mundo objetual, se encuentran en el mismo plano otras conciencias, de tal modo que junto al horizonte del protagonista hay otros horizontes, junto a su punto de vista sobre el mundo está el punto de vista de los *otros*. Es por la afirmación de la existencia del *yo* del *otro* como sujeto, que ambos protagonistas pueden superar el solipsismo ético. Un hombre que permaneciera absolutamente solo con su persona no sería capaz de resolver su problemática existencial, no puede existir sin otra conciencia, incluso en los estratos más profundos e íntimos de su vida espiritual. En este

sentido, la totalidad dramática es dialógica, se estructura conforme a la interacción total de varias conciencias.

De ahí que el idealismo subjetivo cartesiano, implícito al inicio de ambos cuentos dramáticos, llegue a ser superado. El trayecto de la conciencia del protagonista en "Amelia" tiene como punto de partida el solipsismo de la conciencia natural, en otros términos, de la conciencia que opera cotidianamente independiente de cualquier categoría, y nuestro héroe considera que para llegar al conocimiento de la causa del suicido basta con referirse al rastro de su experiencia en el espejo de la memoria. El éxito de su proyecto dependería sólo de la sinceridad para recordar, reconocer y admitir errores y responsabilidades dentro de los límites de su conciencia, de captar la transformación progresiva de Amelia y la suya a través de la reflexión del héroe sobre sus propios procesos interiores.

En "Amelia" perfilamos tres desarrollos temporales, uno, objetivo, a través del cual la narración se desenvuelve en épocas: casi un año de matrimonio, la época de soltero, unos días de vacaciones, cuya función es la de dar un vago marco temporal en donde tienen lugar las escenas. Otro despliegue es el subjetivo proyectado en el primer plano, que va enlazando los espacios de reflexión del esposo con los momentos más dramáticos, los cuales explotan generalmente durante la noche, recordados en un estado de seminconciencia. Este dualismo temporal se

desarrolla en la novela en dos movimientos: uno ascendente, caracterizado por ser lento, deteniéndose en los detalles que describen la atmósfera de su vida con Amelia y con Víctor y Lorenzo, sus dos amigos, que comprende sólo los dos primeros núcleos, y otro movimiento descendente, brusco, que va marcando las distintas fases del rompimiento hasta desembocar en la desventura.

Además, hay un dualismo del tiempo real representado por el día y la noche, al que le corresponde un dualismo simbólico: al día le pertenece el *principio de realidad*, con todos los compromisos y responsabilidades del trabajo, la familia y la vida social, con su monotonía y su transcurso rutinario; a la noche le incumbe el *principio del placer*, de las pasiones, del ocio, de los juegos, tiempo durante el cual se traspasan las fronteras de lo prohibido, que tiene lugar durante los vagabundeos por la ciudad donde siempre puede ocurrir lo inesperado.

Asimismo descubrimos un plano narrativo desde el presente y la descripción de los hechos en el pasado del protagonista; una proyección cuyo sentido está en buscar la verdad.

De Jorge, el protagonista de "Amelia", no tenemos una imagen visual sino su palabra, su voz, su confesión. La estructura artística de este cuento está orientada hacia la comprensión del

discurso del protagonista. El protagonista trata de concentrar sus pensamientos y se afana por comprender lo sucedido trayendo al presente las imágenes de Amelia. Es uno de esos individuos que hablan solos. Y así, es él quien, a sí mismo, se cuenta, trata de explicarse lo ocurrido. Debe observarse que se contradice frecuentemente, así en la lógica de su comportamiento como en la de sus sentimientos; contradicción inherente al poder implícito en la conciencia. El protagonista tan pronto se justifica como se acusa, se pierde en detalles para retornar enseguida a concentrarse en un punto: el porqué del suicidio de Amelia, su esposa.



El relato inicia cuando el matrimonio ya no existe. Jorge intenta comprender el fenómeno del suicidio recurriendo a su experiencia desde un punto de vista narcisístico. Recuerda la vida durante las primeras semanas de casados cuando aún fluía la armonía, la comprensión y el deseo erótico compartido de su relación con Amelia. Además de recordarlo como un tiempo hermoso, descubre un desarrollo en su conciencia cuya ambivalencia le intriga. El trayecto es trazado por la confrontación de él con Amelia, no como en la relación de dominante-dominado en la concepción hegeliana del *amo* y *del esclavo*, sino como

Nietzsche sostiene al retomarla del mundo helénico, una relación antagónica entre iguales.

Jorge pretende centrar la indagación en la inmediatez de su conciencia impulsada por una reflexión dinámica porque quiere la reconciliación del sentimiento de culpa con la de su relativo triunfo existencial. En otros términos, la pérdida del objeto del amor, que al mismo tiempo había sido y aún es fuerte objeto de identificación, lo intranquiliza, la muerte de Amelia es el motivo que lo asedia, lo persigue y, por lo tanto, lo puede aniquilar.⁴⁸ Amelia constituye un fantasma que continúa presente, por lo tanto, la victoria de Jorge no es definitiva, es necesaria su confirmación.

En el recorrido de su memoria el héroe salta hacia la época anterior a su matrimonio, durante la cual la noche tiene un magnetismo especial, pues la vive con Víctor y Lorenzo saltando de bar en bar, de fiesta en fiesta, o bien, caminando a la deriva por la ciudad. Este magnetismo nocturno se constituye en el símbolo de liberación de presiones sociales. Después, Jorge se desliza al momento en el que conoce a Amelia: en una fiesta, ruptura de la continuidad rutinaria. Posteriormente sus encuentros se hacen más frecuentes. Amelia corporiza un tipo de racionalidad pragmático-crítica, mientras que Jorge representa a un sujeto pasivo producto de relaciones exteriores. El

⁴⁸ Igor Caruso, *Separación de los amantes*, p. 20

protagonista reconoce que le gustaba abandonarse a una especie de inconsciencia, la cual detecta ya desde su amistad con Víctor y Lorenzo:

Yo fluctuaba entre los dos, y tengo que admitir que por lo general era guiado por ellos.⁴⁹

Ya casado con Amelia, recuerda a este respecto una de las facetas del día, la del transporte en el camión:

A pesar de eso, el viajar en camión o en cualquier otra cosa, abandonándome a esa especie de inconsciencia que da la sensación de que el tiempo se ha detenido y sólo hay que esperar, sin poner nada de nuestra parte, para llegar al lugar al que se va, nunca llegó a serme desagradable y, todavía ahora, me produce un placer muy singular.⁵⁰

El camión es el símbolo del tránsito entre el *principio de realidad* en el ámbito doméstico y el *principio de realidad* en el espacio laboral, tránsito al que se abandona sin hacer ninguna reflexión; tránsito que ocurre en la mañana al ir a trabajar y en la noche al regresar al hogar. El *principio del placer* se le desaparece de su horizonte cotidiano.

⁴⁹ "A", p. 19

⁵⁰ "A", p. 14

Es comprensible que Amelia haya percibido esa ausencia de criterios propios, de iniciativa y de falta de entereza como un rasgo esencial en su pareja; perfiles que a su vez son una característica dominante en la estructuración de su imagen a lo largo del relato. Jorge mismo admite que se adaptaba a las costumbres conforme le convenían, que Amelia se apegaba a los principios legitimados por la tradición y que trataba de orientar la relación por reglas sociales; reglas que él aborrecía, así como cualquier concepto de deber.

Es debido a la iniciativa de Jorge que su relación de amigos se transforma al insistir en tener relaciones sexuales premaritales; acción que implica transgredir las costumbres, pervertir a Amelia. Desde luego, Amelia se deja pervertir. Jorge está conquistando el cuerpo de Amelia y su voluntad. Cambio relevante que Jorge no evidencia en su profundidad durante su confesión, más bien alude a ella como si fuera intrascendente. A medida que progresa la relación en la intersubjetividad de una transacción amorosa y sexual, ambos se necesitan y se van transformando. Amelia obviamente adquiere conciencia del valor que posee su cuerpo en la relación y de su significado obsceno fuera de la institución del matrimonio.

Jorge captura los primeros momentos de desacuerdo entre Amelia y él: el primero cuando las compañeras del trabajo definen

su amistad como el inicio de un *noviazgo*. Jorge reconoce su indisposición pensando al respecto:

Yo hubiera dejado pasar el tiempo indefinidamente sin decidirme por nada, pero Amelia llevó las cosas en una forma ideal para una persona como yo. Empezó permitiéndome que la besara sin pedirme ninguna explicación, correspondiéndome ampliamente; y cuando le pedí que fuéramos al departamento de Víctor aceptó sin dudar un solo momento.⁵¹

El segundo momento de discordia es la necesidad de un cambio de trabajo. Rememora, cómo contra su voluntad, que Amelia, a través de su padre, le consiguió un puesto mejor remunerado en unos laboratorios. El tercer desacuerdo tuvo lugar cuando la boda se estructura en un proyecto definido.

Frente a los valores tradicionales, Jorge creyó poder evadirse al replegarse con sus amigos en un extremo social, en el de la autonomía de ser soltero. Para continuar armónicamente con Amelia, él tendría que haber dado un salto cualitativo realizando una crítica a su escala de valores para trascender hacia la madurez. Jorge carecía de tal visión para comprender que en cada relación hay diferencias cualitativas con respecto a las responsabilidades, que no son arbitrarias y que, a fin de

⁵¹ "A", p. 23

cuentas, el hombre es quien por su libertad y con relación a las circunstancias que se le presentan, acepta determinadas responsabilidades, que es la propuesta ético-existencialista sartriana ante conflictos de interés.⁵²

Ahora reconoce que él continuó con una actitud pasiva y que, simultáneamente, comenzó a alimentar un sentimiento recriminatorio:

Dejé que las cosas siguieran su curso natural, actitud que evidentemente es una de mis principales características, sin darme cuenta de que ahora estaba frente a una voluntad definida, que se encargaba de moldear los acontecimientos en la forma que más convenía a sus intenciones.⁵³

Con estos desacuerdos, que separaron conciencia y existencia, Jorge observa la discordancia de su experiencia con su mundo de placeres. La reflexión no es un acto intermitente ni una operación con una esencia fija, sino un proceso que va exigiendo una continua autosuperación. En cada momento la conciencia es simultáneamente intencional y reflexiva, y cada una de estas fases constituye una relación dialéctica. A su vez, cada una, intención y reflexión, debe ser concebida como un proceso

⁵² Véase: Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*.

⁵³ "A", p. 27 s

progresivo de autoconstitución. De ahí que la conciencia no preserve una intencionalidad idéntica y estática. La conciencia es una unidad dialéctica⁵⁴. Desde el presente reconoce su impotencia y la ausencia de participación en el desarrollo de la pareja, sólo que la evaluación la realiza de una manera tal que parecería que es Amelia quien impone la orientación, olvidando que el aspecto sexual, el único importante para él, era totalmente satisfecho.

Ama y desea a Amelia; consecuentemente, no sufre profundas contradicciones existenciales hasta aquel momento. Cuando el compromiso de matrimonio fue fijado, Jorge considera a propósito que:

Amelia arrastró mi falta de voluntad por todos los trámites, compras y visajes que preceden cualquier matrimonio, llegando inclusive a comunicarme parte de su encendido entusiasmo, aunque en mí, éste se me apagaba con demasiada rapidez, regresándome al vago temor que siempre había sentido ante ese tipo de preparativos.⁵⁵

Jorge les comunica a sus amigos de parranda que quiere finalizar con aquella *locura*, con lo cual está marcando la posible

⁵⁴ Waltere Davis A., *Inwardness and Existence*, p. 8 ss.

⁵⁵ "A", p. 29

transición de la conciencia a la autoconciencia que implica el inicio de su subjetividad, sin embargo, no va más allá. La continuidad de la relación erótica no se altera. En cuanto tiene un inesperado aumento de sueldo, recuerda que Amelia, desde su sentido pragmático, fijó la fecha de la boda. Desde el presente de la narración, Jorge identifica en la boda un triunfo más de Amelia en la definición del juego de pareja; precisamente como un perdedor reconoce que tuvo que aceptar las responsabilidades que implicaban su relación. Jorge quiere pensar que se sintió coaccionado psicológicamente, lo cual transformó esta percepción en un nuevo estado de su autoconciencia, sólo que nunca se le reveló hasta aquel momento.

Recuerda detalladamente que la luna de miel transcurrió felizmente, que disfrutó al máximo aquel periodo, que llegó a olvidar sus temores y que inmediatamente después, él regresó al trabajo y Amelia se dedicó al hogar. El hecho de que Amelia dejara de trabajar motivó un cambio relevante en la estructura de la relación: ella se hizo totalmente dependiente tanto económica como psicológicamente de él.

A partir de esta renovada situación de pareja, observamos cómo la contradicción opera como un poder implícito en la conciencia de Jorge, motivándole modificaciones en su subjetividad. El protagonista recuerda que al principio de su matrimonio venían a visitarlos su par de amigos y que poco después dejaron de ir completamente; lo que marca el momento

en que estas conciencias relativas a su mundo de ocio desaparecieron de su entorno, y los puntos de referencia hedonísticos con los que se había orientado hasta entonces se le disolvieron. Por lo tanto, la concepción subjetivista del mundo con la cual contaba se diluyó. Divagando en el ámbito del solipsismo-ético, se pregunta interrumpiendo el flujo de su memoria:

¿Por qué jamás podemos asumir plenamente la responsabilidad de nuestros actos? Todavía hoy, cuando pienso en lo que ocurrió, me pliego sobre mí mismo; pretendo que no soy el único culpable e intento convencerme de que Amelia, en cierta forma, es responsable también. No cabe duda de que puede serlo desde un punto de vista absolutamente objetivo; pero en nuestro caso yo era el que podía manejar a Amelia, que llegó a depender por completo de mí, y sus actos eran más que nada reflejo de mi conducta.⁵⁶

Desde el presente del discurso interior, Jorge quisiera convencerse de haber sido arrastrado por un poder que iba más allá de la comprensión humana, reflexión que nos advierte de ese descenso en la escala humana del héroe, que irá precipitando la cualidad de la relación hacia una relación entre contendientes. El primer momento crítico surgió cuando proyectaron hacer un viaje como aquel de la luna de miel. Jorge contempla la escena en la

⁵⁶ "A", p. 33

que, antes de salir, Amelia le comunica que está embarazada y cómo este hecho le ocasionó una sublevación:

—No puede ser.

—¿Por qué no? es muy lógico, ¿no crees? —contestó ella, sin advertir el rechazo que se escondía tras mis palabras.

—Porque no quiero —terminé yo.⁵⁷

El antagonismo se establece claramente entre las dos conciencias, cada una de las cuales tiene un horizonte racional y existencial diverso. Amelia considera natural estar embarazada, él juzga este hecho como la imposición de una responsabilidad más, un manejo de sus intereses, de su tiempo, de su vida. Siendo la primera ocasión en la que Jorge se rebeló abiertamente, con ello desentierra de su memoria el haber transferido el rechazo a la paternidad a toda la historia de su relación con Amelia. A partir de aquel momento, la evolución de su conciencia no tuvo límites: cada conflicto dió lugar a una nueva conciencia, cuya reflexión produjo una nueva forma de captar el mundo de pareja. Utilizando el lenguaje de la física cuántica, sus conciencia crearon un campo de fuerza⁵⁸. En cada etapa en el progreso de la conciencia, el sujeto gana una visión crítica con respecto a etapas anteriores, trascendiéndolas. Su yo profundamente lesionado, debido a su propia impotencia, localiza

⁵⁷ "A", p. 34

⁵⁸ Walter Davis A. op. cit., p. 20

mecanismos de defensa, en esta ocasión manifestó agresividad para lograr una *desidentificación* con el objeto de amor, que entonces se había convertido en objeto de odio.⁵⁹

Recordé cómo se había iniciado nuestro noviazgo y cómo habíamos llegado finalmente al matrimonio, y me sorprendí pensando con rencor que ella era la responsable de todo y la que obtenía las satisfacciones, mientras que yo no era más que el objeto capaz de proporcionárselas y, sin recibir nada a cambio, me alejaba cada vez más de lo que siempre había pensado que sería mi vida.⁶⁰

En un movimiento de fuga siente nostalgia por tiempo de soltero y se refugia en otro mecanismo de defensa: la huida en busca de placeres, determinada ante todo por la conservación del *ideal del yo*, mecanismo que se manifiesta primordialmente en personas conformistas y obsesionadas por el deber.⁶¹ Jorge conserva el recuerdo de haber ido al café en donde se citaba con sus amigos, sin embargo, Lorenzo no llegó a pesar del encuentro previamente concertado. Siente un resentimiento profundo, una especie de agresividad por la fidelidad que les había otorgado, después de lo cual retorna a casa con la voluntad de reconquistar a Amelia, sabiendo que lo esperaba siempre. Para entonces,

⁵⁹ Igor Caruso, *op. cit.*, p. 20

⁶⁰ "A", p. 35 s.

⁶¹ Igor Caruso, *op. cit.*, p. 21

Amelia ya ha modificado totalmente su actitud, su capacidad para orientar la relación, como si aceptara que cuanto sucediera en el matrimonio estaría justificado.

A este propósito es conveniente señalar que la experiencia tiene un significado existencial sólo cuando el individuo se enfrenta ante el imperativo de realizar una elección que no será incidental sino que en cierto sentido es irreversible y determinará su ser⁶². Esta circunstancia alude a la experiencia de la angustia. La angustia constituye un momento de ruptura con un mundo hedonista y cómodo. En este momento Jorge padece de angustia que le revela que está implicado en una dialéctica intersubjetiva. Jorge quiere sustraerse a la idea de concebir a Amelia como a un ser humano con el mismo derecho que él a la felicidad. Es significativa una posición solipsista en relación con la conciencia del *otro*, ya que constituye un inicio falso que le muestra al sujeto que no ha profundizado de modo suficiente en la constitución de su subjetividad.

Durante el regreso al hogar, recuerda que reconoció que Amelia era inocente, que él era el injusto, pero de igual modo le sublevaba que esta verdad de hecho le concediera la victoria a Amelia. No podía ni quería superar el juego de fuerzas establecido. Lo que le sucedía era que se estaba enfrentando a los límites del solipsismo: aceptar o no la presencia de *otro* en su

⁶² Walter Davis A., *op. cit.*, p 107

espacio vital. La subjetividad es intersubjetiva: al reflexionar sobre sí mismo la primera cosa con la que se confronta inevitablemente es con la presencia masiva del *otro*. Vivimos en medio de los *otros* con sus creencias y valores, miedos y conflictos tan profundamente que ya a partir de la primera experiencia de reflexión nos sorprende descubrir la voz del *otro* cuando hablo, siento, pienso o actúo. Intempestivamente y de manera contradictoria, Jorge trae a las mientes que cambió de parecer y que, después de un breve diálogo, consideró que Amelia había echado todo a perder.

Jorge continúa sobre el hilo de sus recuerdos y captura aquella época en la que dejaba sola a Amelia por las noches con cualquier pretexto. En efecto, se abraza a otro mecanismo de defensa, el de la indiferencia. Una noche Amelia afrontó la situación sin violencia. Después de varias respuestas evasivas, Jorge le dice que lo que sucedía era que ya no la quería, recuerda cómo rompió Amelia en lágrimas y cómo, a partir de ese momento, se consolidó su propia imagen en la de un leviatán, un ser abominable e irracional. Como autoconciencia, Jorge está describiéndonos su comportamiento como si no fuera observado, por lo que nos revela su mismidad de una manera espontánea, convincente y sin ocultar nada. A partir de esa discusión durmieron en habitaciones separadas, con lo que queda cancelado el espacio compartido del deseo.

Si al inicio de la relación Jorge se había caracterizado por ser pasivo e indiferente, en esta fase tiene el dominio en sus manos, tiene la prioridad para determinar el curso de la relación, y cae en el extremo opuesto: en ser un prepotente. La integridad existencial no es un punto de partida es, más bien, un objetivo y siempre se desarrolla en una relación intersubjetiva.⁶³ Las emociones son interpersonales y las acciones reflejan lo que uno desea dar a conocer, como provocar miedo o suscitar ternura, confirmar aceptación o rechazo, perdonar o culpabilizar, que llegan a ser un lenguaje en una relación afectiva; incluso a través de sus comportamientos corporales, Amelia podía interpretar sus reproches como: ¡Mira lo que has hecho de mí!

Jorge la desea aún, en su memoria alude a aquel domingo en que se despertó, se levantó, la vió durmiendo, se acercó y la poseyó. En el ámbito de la sexualidad las contradicciones de la conciencia infeliz se expresan con más poder aún. De ahí que, en la *lucha contra el enemigo* se inicie otro movimiento dialéctico, el de la represión que estimula la sexualidad; y la sexualidad que favorece ocasiones para represiones posteriores. Así, el cuerpo y su historia constituyen la dialéctica de la disciplina y la transgresión, de sometimiento y liberación, conforme a la progresión de ambas conciencias.⁶⁴ Al poseerla sin tener absoluta conciencia de la situación, relativizó el valor del erotismo reduciéndolo a un intercambio sexual, cosificando así la relación.

⁶³ Walter Davis, A., *op. cit.*, p. 115

⁶⁴ Walter Davis A., *op. cit.*, p 100 ss.

Conforme a una lógica de la comunicación y del comportamiento estaba dando lugar a un reinicio de la relación. Amelia, para confirmarlo, le preguntó:

—¿Me quieres?

Dejó pasar un momento. Deseaba contestarle que sí y que todo quedara arreglado, pero no pudo hacerlo.

—No; ya lo sabes. Nada ganamos con engañarnos,

—contesté finalmente.

Me miró sin poderlo creer, se levantó de la mesa y gritó:

—¡Te odio! ¿Oyes? ¡Te odio! ¡Te odio! ¡Te odio!

Después se encerró en su cuarto y durante un tiempo que me pareció eterno, la oí llorar sin decidirme a entrar a decirle algo, sintiéndome culpable y al mismo tiempo liberado, porque comprendía que, al fin, todo había acabado entre nosotros.⁶⁵

Jorge no olvida que se encerró en su mutismo habitual y evitó cualquier discusión, como si la relación pudiera disolverse sin la consideración de la parte afectiva y las consecuencias sociales para Amelia. La situación conflictiva de una pareja no permanece por mucho tiempo oculta al medio social, que es otro ámbito de conciencias en el entorno que influyen a distancia en la toma de decisiones. Jorge no olvida el detalle de haber cancelado el compromiso del domingo con sus padres, haber ido solo a los toros, haber sentido la ausencia de Amelia y,

⁶⁵ "A", p. 55

contradictoriamente, haber reforzado su decisión de manifestarle indiferencia.

Pasaron unos días, Jorge refresca aquellos momentos en los que él sabía que Amelia había regresado varias veces a casa de sus padres y que no ignoraba que se mantenían herméticos. También recuerda que llevaba una vida más desordenada que nunca, lo que nos indica que estaba proyectando otro mecanismo de defensa: huir para no afrontar ningún compromiso ni responsabilidad. Una noche al regresar al departamento no vió luz en el él. Rememora que intuyó que algo inhabitual había sucedido. La oscuridad del departamento a la que se enfrentó le hizo ver de *un golpe* la oscuridad, la aporía existencial a la que Amelia había llegado en su interioridad. Jorge sin mucha dificultad se percató de que Amelia se había suicidado inhalando gas. Confiesa que no pudo recordar lo que sintió:

Entonces, pienso que es extraño que no descubramos el sentido de nuestros actos, y que sin embargo en una forma u otra, seamos responsables de ellos.⁶⁶

Al generalizar esta observación parece que quisiera omitir su culpabilidad, como si hubiera estado sometido a una fuerza irracional fuera de su control. No obstante, al admitir que las

⁶⁶ "A", p. 61

responsabilidades deben asumirse, le está concediendo la razón y el triunfo a Amelia, pues incluso su suicidio es una respuesta diáfana al antagonismo que parecía no tener vía de escape. Finalmente tiene que admitir:

Pero fue así, desplazando todas mis frustraciones hacia Amelia y culpándola de ellas, como poco a poco destruí todos los lazos que nos unían y provoqué los acontecimientos posteriores, de los cuales, ahora lo veo, soy el único culpable.⁶⁷



A lo largo de la narración observamos cómo el protagonista pretende reconocerse, en un movimiento que oscila entre el momento presente desde el que narra y el momento pasado de la narración, y en esa oscilación desea encontrar la verdad de los hechos. El narrador es relativamente libre con respecto a todo lo que lo define, lo condena, lo califica como imagen concluida, porque es material de su autoconciencia. Sabe que la última palabra le pertenece a él. Aquella verdad a la que tenía que llegar y finalmente llegó, sólo podía ser la verdad de la propia conciencia y sólo podía darse en forma de una confesión.

⁶⁷ "A", p. 45

La autoconciencia del héroe no se asemeja a la identidad transparente y racional del *cogito* cartesiano. La autoconciencia que descubrimos en Jorge está internamente dividida y en conflicto consigo misma. Desde el principio desea escapar de sí debido a la infelicidad que le otorga la reflexión y a su incapacidad para coincidir consigo y, consecuentemente, para reconciliar su interioridad con la del presente de su existencia. Aún cuando reconozca y admita su culpabilidad, su historia es irreversible: Amelia está muerta para siempre.



El Voyeur en "La noche"

Del mismo tenor que en *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, el cuento "La noche" de Juan García Ponce empieza narrado por un relator que voluntaria y conscientemente se adjudica un rango, una capacidad inferior a la naturaleza de los sucesos que se propone comunicarnos, se reconoce a si mismo como un simple observador, unas veces asombrado y otras aterrado por los sucesos de los que es testigo. Del mismo modo que Gustav von Aschenbach, el Señor Guzmán al final de su narración habrá sentido que ha cedido a la seducción de la vida, creará haber recuperado la apariencia en la que se encuentra la belleza, y es la belleza la que los conduce a un desenlace trágico en el caso de *Muerte en Venecia*, y dramático y sublime en "La noche". Ambos representan al inicio de la narración la figura de la disciplina, el dominio sobre sí mismo, la renuncia a la pasión en nombre de la forma y todo ello se intercambia por el enceguecimiento de la presencia de la belleza encarnada en Tazio en la obra de Mann y en Beatriz en la de García Ponce, que parecen ofrecer el más alto grado de felicidad que es el de la contemplación de esa belleza.



El Señor Guzmán, un abogado de la clase media, narra cómo una noche estando en su departamento escucha un llamado:

—Marta, Marta...⁶⁹

La vecina de ellos, en el tercer piso, llama a la criada de su hija en un departamento del primero, preguntándole por ella.

Este hecho aparentemente trivial y cotidiano le resulta extraño por el tono violento y chillón con que la criada le contesta a la señora “revelando una molesta ausencia de respeto ... [Y] ... Su sorpresa [de la madre] y el tono demasiado grave de su preocupación”⁷⁰, al saber que su hija no había llegado todavía. El protagonista no logra conciliar el sueño, se asoma a la ventana y recorre con la mirada el edificio en la oscuridad cediendo al extraño atractivo del patio. Continúa leyendo y “como si sólo hubiera estado esperando esa señal” escucha que Beatriz, la hija por la cual preguntara la señora, llama a la criada:

⁶⁹ “LN”, p. 98

⁷⁰ “LN”, p. 100

—Marta, Marta...⁷¹

Y el protagonista vuelve a asomarse a la ventana. La estridencia de las voces es el detalle que le está indicando que se oculta un misterio. La criada abre la puerta, sale al patio, Beatriz le murmura algo, la criada se ríe a carcajadas. A las percepciones auditivas se aúnan las visuales. La criada está en ropa íntima. Entran al departamento. El protagonista juzga de modo inevitable esta escena:

Había algo de obsceno en la falta de distancia entre una y otra; oyendo sus risas podía pensarse que se trataba de dos criadas entre las que no había ninguna diferencia. Sin embargo, yo conocía a Beatriz y sabía que era una persona fina y delicada, en la que sólo podían encontrarse cualidades, por lo que la situación me parecía más inexplicable aún.⁷²

Esta exploración del mundo exterior lo lanza en un movimiento hacia su mundo familiar:

Cerré instintivamente la ventana, como si con ese acto pudiera aislarme de la acción que se estaba desarrollando allá abajo, y fui a sentarme al otro extremo de la habitación, en uno de los sillones. Me parecía que

⁷¹ "LN", p. 103

⁷² "LN", p. 105

acababa de ser testigo de una profanación espantosa a la que todas las personas de la otra casa contribuían y cuyo significado era perfectamente claro, aunque no pudiera pensar en él. Lo tendría con sólo alargar la mano; pero no lo quería y sin embargo ahora era imposible que me librara de él. Había participado en algo terrible y eso me cambiaba para siempre. Ahora era indigno de mi casa, de mi mujer que dormía a sólo unos cuantos pasos, de mi hija, y mi presencia los ensuciaba a todos. Mirar es aceptar, me repetía incansablemente, sin atreverme a hacer ningún movimiento, temeroso de que el más ligero de ellos provocara una catástrofe irremediable.⁷³

A partir de esa escena, en vez de olvidarla, de noche en noche se va infiltrando en su mente la obsesión de mirar más y más. El Señor Guzmán narra para entender, para descubrir inicialmente, desde el presente, cuál es la esencia de los hechos y si acaso tienen un sentido.

Detenida esta escena que renace y crea su propio espacio mediante esa detención, el Señor Guzmán configura un espectáculo de fuerzas opuestas. En este espectáculo imaginar consiste en obedecer a un fantasma obsesivo que lo pone en la situación de dar vida y hacer visible ese fantasma. A partir de ese momento las cuerdas de una intriga que lo involucran comienzan a tensarse. Inmediatamente después de esta proyección se queda dormido en el sillón y cae en un sueño de la infancia. Sueña que corre incansable por los corredores de la casa. Una carrera que nos revela una angustia espantosa; impulso que está

⁷³ "LN", p. 109

destinado a llegar a una "voz distante y apagada, cuyos ecos rebotaban más débiles todavía entre las vigas del techo".⁷⁴ Este cuadro inconsciente nos revela la angustia que le produjo y todavía le motiva el deseo incestuoso por su madre, de quien proviene la voz. Aquella mirada que él considera neutra, como la de un testigo inmutable e inocente, esa mirada ha pasado subrepticamente al cuerpo, empieza a tener un carácter sexual significativo, un deseo sofocado comienza a removerse.

Desde este primer espectáculo en el departamento de abajo, se inician un serie de movimientos en la mente del Señor Guzmán que abarcan todo su horizonte. Al día siguiente:

La ciudad entera parecía diferente, manchada, profanada y no pude dejar de preguntarme cuántos culpables habría entre las personas que compartieron conmigo durante el trayecto a la oficina, cuántos habrían contribuido a la destrucción de la pureza.⁷⁵

Ya en el trabajo, el protagonista trata de organizar sus recuerdos en torno a Beatriz, su vecina, Enrique, su esposo, y ellos, el narrador y Cristina, su esposa. Recuerda que cuando llegan al departamento les llama la atención que estos vecinos tienen de tres a cuatro reuniones nocturnas a la semana, en

⁷⁴ "LN", p. 110

⁷⁵ "LN", p. 111

donde se discute y se oye música. Durante el día se escuchan melodías clásicas. Poco después, Cristina y Beatriz se acercan por sus respectivas hijas, Luisita e Inés. El recuerdo es el primer recurso al que accede nuestro testigo para seguir la pista de lo que *ahora* es la semilla de una intriga.

Lo que inicia siendo una sospecha en el mirón se transforma en tenaz búsqueda de otros fragmentos que le den unidad y consoliden una certeza. ¿Certeza de qué y para qué? Cuando él y su esposa conocen a Beatriz les parece “una señora encantadora, amable, abierta y delicada”. Sin embargo, recuerda que él y su esposa habían observado en sus ocasionales visitas “la confianza ligeramente excesiva que se advertía en el trato entre las distintas parejas”.⁷⁶ Insaciable, su curiosidad busca discretamente algún signo, y es su esposa quien le ofrece un indicio clave: la entrada en escena de un tercer personaje, Olga, la amiga, que influye de modo tal en Beatriz que ha modificado su forma de vestir, de hablar y, lo más importante, su forma de vida. Para su mente puritana lo que principia siendo una perturbación se metamorfosea en angustia ante la fuerza de las imágenes libidinales que advierte en ese triángulo del deseo: Beatriz, Enrique y Olga.

En el silencio y la soledad más absoluta de la noche continúa investigando como un espía sobre el comportamiento de Beatriz. Él como abogado, legalista, sujeto a imperativos categóricos,

⁷⁶ “LN”, p. 117

considera que el hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe para sí mismo, sino tal como quisiera que fuera toda la humanidad. No hay ninguno de nuestros actos que al crear al hombre que queremos ser, no cree al mismo tiempo una imagen del hombre tal como consideremos que deba ser cada uno, nada puede ser bueno para nosotros sin serlo para todos.⁷⁷

¿Cómo es posible que el Señor Guzmán, un hombre tan ecuánime, se vea poseído de pronto por una curiosidad que va corporeizando la tonalidad de una tentación y que, consecuentemente, amenace de algún modo la tranquilidad y la armonía de su familia, de su mundo? ¿Cómo le puede suceder a él, cuya vida cotidiana desde la infancia ha estado regida “por el reloj de la iglesia que marca los cuartos, las medias y las horas”, estructurando su tiempo de manera repetitiva y segura, como aquel pensador de Koenigsberg, el señor Immanuel Kant?

A él, que pertenece a ese mundo estable y está convencido de que nada podría destruir sus valores, cuya fortaleza desafía el tiempo, ¿qué le acontece?.

Aunque en realidad no tenía nada verdaderamente extraordinario, la escena que acababa de ver se me había quedado grabada y no podía evitar la idea de que de alguna manera me revelaba algo, un desorden

⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 17 ss

inexplicable y perturbador, del que debí apartarme desde el principio. Estar en posesión de un secreto nos compromete siempre en cierta medida y nos obliga a compartir lo que tenga de bueno o de malo, el júbilo o el dolor que encierra. Yo no sentía nada de esto todavía; pero estaba apresado por el misterio que parecía encerrar lo que acababa de ver, como lo está el espectador de una obra de teatro en una representación cuya calidad le obliga a seguir las peripecias hasta el fin, aunque éstas le desagraden o vayan inclusive contra sus principios más intocables.⁷⁸

Para Guzmán, el acceso a la felicidad reside en cumplir —de manera categórica— los deberes hacia nosotros mismos y hacia nuestros semejantes *como si* fuera un mandato de Dios. En definitiva, el hombre regula sus obligaciones por la autonomía de su voluntad. Y, por lo tanto, Guzmán siente la necesidad de universalizar su concepción ético-legalista bajo la cual ha orientado su trabajo como abogado y su vida familiar.

Es en el fundamento de esta reflexión en donde nace su perturbación, creando una tensión que va incrementándose entre dos impulsos: el apolíneo y el dionisiaco. Impulsos que nos remiten al mundo helénico como origen de la sensibilidad occidental. En su significación artística, Apolo es la apariencia de orden y regularidad que Guzmán incorpora en toda su vida cotidiana. Sin embargo, es el significado opuesto, el del caos, el de la ebriedad, el de los excesos, lo que lo acecha, lo perturba

⁷⁸ "LN", p. 106 s.

como una repugnante mezcla de voluptuosidad y crueldad. Guzmán presiente la caracterización de estos impulsos y le resulta problemático concordarla con un concepto claro de la naturaleza humana. Está convencido, por las creencias religiosas, que el amor a pesar de su origen divino es carnal y codicioso. Y él simplemente ha eliminado la parte que llamaríamos el "inconsciente" del amor, ¿constituye auténticamente un estado *salvaje* en el hombre?

Por la noche el patio comienza a atraerlo de manera extraordinaria, se queda en la sala con el pretexto de estudiar unas escrituras y vigila durante cuatro horas el patio, pero no ocurre nada. Involuntariamente está abriendo una brecha en su cotidianidad que rompe con la costumbre. La noche, esa bóveda celeste cuya presencia le era indiferente, comienza a despertar sus inquietudes y a acogerlo. Siguiendo este sutil impulso, el de reanudar sus recuerdos en torno a la vida de Beatriz y Enrique, recuerda que a partir del nacimiento del niño, las reuniones en su departamento disminuyeron. Situación que coincide con el hecho de que Inés y Luisita empiezan a ir a la misma escuela, y de que Beatriz y Enrique los invitan a cenar en varias ocasiones. En esas reuniones asiste como otra única invitada esa amiga, Olga, que viste llamativamente y es divorciada. Estado civil que al protagonista no le pasa desapercibido. Después de reuniones alternadas en uno u otro departamento sin mucho éxito, desaparece el interés por conformar una amistad entre ellos y sus vecinos. Sin embargo, en su fantasía, el protagonista ahora

sospecha el hecho de que probablemente los invitaban para ocultar algo.

Un personaje estratégico que se destaca en el espectáculo es la criada. Guzmán la observa como un elemento que, de alguna manera, intensifica su curiosidad. Marta trata de hacerse dueña absoluta del patio, no se deja intimidar, habla con poco sentido del respeto, manifiesta un carácter violento, pretende un poder de dominio sobre las demás sirvientas del edificio. Cuida a Inés y al niño, cuyas ropas están sucias o mal elegidas, y revelan "un descuido imperdonable".⁷⁹ Este comportamiento tensa una cuerda más de la intriga.

El azar se infiltra en los acontecimientos. Un día tiene que quedarse a trabajar hasta muy tarde; al descender del taxi hacia las diez de la noche escucha que alguien lo llama:

—Señor Guzmán...⁸⁰

Es Olga, la amiga, vestida elegantemente, que espera a Enrique y, para hacer un poco de tiempo, lo retiene junto al coche preguntándole por su mujer y la niña, y manifestando su deseo de reanudar las reuniones. Llega Enrique y le informa a Olga

⁷⁹ "LN", p. 132

⁸⁰ "LN", p. 134

que Beatriz no está en la casa; deciden irse sin ella. El protagonista, aunque se aparta discretamente, escucha su diálogo porque hablan sin miramientos. Desaparecen en la oscuridad. Guzmán entra en el edificio *espantosamente emocionado*. Es indiscutible que Olga está ocupando el lugar de Beatriz, lo que constituye una evidencia de que los elementos de esta misteriosa situación están en movimiento, y él está presenciando cambios relevantes.

La situación de ambivalencia afectiva, de alternancia de emociones entre aquellos seres *extraños*, no está superada aún por el protagonista. Al entrar a su departamento se siente en un terreno seguro; reacción que le rememora el ámbito de la infancia. Busca a Cristina, quien le avisa que Luisita ha tenido una pesadilla, que conviene no molestarla, hecho que lo motiva para no contarle a su esposa que se ha cruzado con Olga y Enrique, y se queda pensando:

La pesadilla de Luisita me pareció un aviso, una señal que me indicaba la conveniencia de dejar lo oscuro en la oscuridad, donde no afecta nuestra vida consciente, que debe estar regida tan sólo por la razón y la moral, representadas en su caso por el amor bueno y puro de mi mujer y mi hija...⁸¹

⁸¹ "LN", p. 139

Se propone vencer la atracción de estas imágenes obsesivas y se retira a dormir al mismo tiempo que Cristina. Decisión que representa el intento de evadir el movimiento de la seducción, del imperio del deseo, del rostro de la pasión, de un mundo no sólo diferente al suyo sino siempre condenado, precisamente por él. Hasta el momento continúa narrando desde el punto de vista de los valores sociales y religiosos como absolutos.

Comprendemos que Guzmán ha actualizado hasta el momento una concepción estética y ética de la vida:

...hasta ahora habíamos vivido los tres con la felicidad que de una manera natural produce la armonía, la regularidad, aunque en nuestras vidas no ocupara un lugar importante la pasión.⁸²

Conforme a su sensibilidad se refleja en esta confesión un ideal de lo *bello-bueno* (<*kalós-kagathós*>), de armonía y virtud. Como Nietzsche señala a este propósito, la idea de la virtud es como un sueño de la vida en el que el hombre no ha despertado todavía a sí mismo; aquí se encuentra prisionero de la apariencia de la trascendencia y ha olvidado su propia esencia creadora. Los predicadores de la virtud, predicán el sueño, el autolvido de la libertad que juega.⁸³ Guzmán en lo profundo de su ser quisiera despertar. Lo retiene la frialdad y ecuanimidad que pretende

⁸² "LN", p. *ibidem*.

⁸³ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 57

mantener a toda costa. No obstante, llega un momento en que se dice a sí mismo:

Por encima de la angustia o quizá gracias a ella, empezaba a sentir un gusto verdadero por la inquietud constante de esos días, que me hacían recordar mi vida anterior como algo vacío y desprovisto de sentido, en la que el ritmo sereno y tranquilo siempre igual, de los pequeños acontecimientos, anulaba precisamente la sensación de vida y me hacía vivir casi fuera del tiempo.⁸⁴

Vida cuyo monótono ritmo asfixiaba su posible intensidad.

Nuevamente se inserta el azar en la vida de Guzmán. Dos días después por la noche, Beatriz se presenta en el departamento de nuestro protagonista y pregunta si acaso Inés, su hija, se encuentra con Luisita. Para el protagonista ésta es una situación inconcebible y trata de aparentar que le parece natural que una madre no sepa en dónde se encuentra su hija a tales horas de la noche. Él niega saber que se encuentre ahí y, para continuar con el tono respetuoso, se lo pregunta a su hija. Cristina le sugiere que la busque con su madre, a donde obviamente Beatriz ya había ido. Su aparición es totalmente ambigua. El protagonista inconscientemente busca otros indicios con relación a la intriga que se está desarrollando en su interior y advierte:

⁸⁴ "LN", p. 146

Mientras hablaban yo me dediqué a observarla. Como es natural su tipo no podía haber cambiado a pesar de todo; pero ahora, en su belleza había algo mucho más llamativo, tal vez una cierta disponibilidad, pensé, sin detenerme a averiguar si tenía derecho a hacerlo.⁸⁵

Esta percepción lo predispone para que se quebranten sus principios. Luisita se despide de los presentes dándoles un beso antes de ir a dormir. Si el vestido de Beatriz ya es escotado, observa Guzmán, y deja "ver el principio de sus pechos",⁸⁶ cuando se inclinó para darle el beso "el vestido dejó ver por completo sus pechos cubiertos tan sólo por un breve sostén".⁸⁷ El protagonista no aparta sus ojos, ella lo advierte pero no se turba. En su imaginario, ella no fue a buscar a Inés sino a ofrecer su enigmática hospitalidad.

Ella le comenta que, debido al trabajo, Enrique ya casi no tiene tiempo de verla. Aspecto de su espacio íntimo que no tenía por qué haber expuesto, considera el protagonista. Observándola detenidamente interpreta el comportamiento que Beatriz está manifestando:

⁸⁵ "LN", p.142

⁸⁶ "LN", *idem*.

⁸⁷ "LN", *idem*.

En toda su forma de hablar, de moverse, me parecía un nerviosismo anormal, un ciego propósito de dejarse arrastrar por la fuerza de los acontecimientos, que quizá no era capaz de comprender o en los que no quería detenerse a pensar ni un instante. Se precipitaba hacia el final buscando olvidar en la velocidad de los sucesos la causa que los provocaba, con la incierta esperanza de que ésta no se encontraba en sí misma ni en los demás, sino en una especie de destino diabólico contra el que era imposible e inútil luchar. ... Al mirarla, sentía que debería tener piedad por ella; pero la oscura atracción de su presencia me cegaba por completo y sin darme cuenta, cedía a su fascinación.⁸⁸

Beatriz se despide de Cristina con un beso y de él dándole la mano, otro hecho que lo turba. Es inevitable comentar la visita, Cristina elucubra al respecto, sin que sus suposiciones vayan tan lejos como las del protagonista, que está a punto de contarle todas sus conjeturas, pero se vuelve a detener por un cierto pudor y por la imposibilidad de poder justificar su curiosidad. No obstante, la idea de que es dueño de un secreto de Beatriz le confiere un placer por la complicidad que implica.

Los cambios existenciales no ocurren en sentido cronológico y lineal. Un día regresa a la ciudad de su infancia, como si este viaje representara un retorno a su origen mítico, y ahí identifica:

⁸⁸ "I.N", p. 144

... el claro símbolo de un orden cuya legitimidad nunca he puesto en duda, siempre me ha emocionado y me ha hecho confirmar el acierto que representa no haber perdido jamás la fe en las enseñanzas de esa época.⁸⁹

En esta retrospectiva, en la que la ciudad natal representa sus propios valores con un matiz de pureza extraordinario, recupera la tranquilidad, enclaustra en el inconsciente sus deseos incestuosos y, estando en la casa paterna, piensa que los temores y angustias que ha tenido son exagerados, y termina por descartar esa preocupación de su mente. Al regresar a la Ciudad de México su esposa, que viene a constituir otro espejo de esa realidad de la que emana ese magnetismo vertiginoso, le narra que Enrique y Beatriz se han separado, y juzga que el esposo es el culpable.

Ahora que él retornaba de su ciudad natal *purificado* de aquellas tentaciones y con sus valores recimentados y reconstruidos, ¿no sería éste el momento de finalizar con esta aventura libidinal de la imaginación? Sí, si hubiera sido un hecho intrascendente; sí, si la costumbre hubiera sido tan sólida como para no llegar a resquebrajarse; sí, si sus deseos no configuraran un laberinto desafiante. Por el contrario, continúa narrando :

⁸⁹ "LN", p. 147

Sé que cada quien es responsable de su propio destino y de nada sirve intentar descargar el peso de nuestras culpas en los demás; pero aunque de acuerdo con esto yo podría hacerme a un lado y olvidar mis deseos y mi secreta complicidad ... algo en mi interior me impide portarme de esa manera y me demuestra la imposibilidad de la inocencia una vez que nuestro mundo ha sido manchado por una culpa cuya misma subjetividad hace imborrable.⁹⁰

El protagonista permanece más vigilante que nunca en espera de un acontecimiento. Transcurren varias noches sin ninguna novedad. De cualquier modo, siempre espera impaciente la noche, y de ella, esa oscuridad que le había abierto no sólo un espectáculo externo, el de Beatriz, sino uno interior, el despertar de su propio deseo, de un deseo caleidoscópico. A pesar del vigor de esta inclinación, nuestro protagonista no se rinde tan fácilmente ante la posibilidad de que todo se desplome en la arbitrariedad, y piensa:

Por terribles que sean nuestros actos, estoy seguro de que tiene que haber algo que nos lleve a comprenderlos y justificarlos, porque de otro modo el mundo carecería de sentido y nos quedaríamos solos, incapaces de soportar nuestro dolor.⁹¹

⁹⁰ "LN", p. 149

⁹¹ "LN", p. 115

De esto se deriva que no está buscando la solución para su estricta individualidad, sino que en todo caso es algo que corresponde a todos los hombres. Inmerso en estas cavilaciones permanece vigilante. Varias noches después, estando el protagonista y su esposa en la sala, escuchan música proveniente del departamento de Beatriz, sin embargo, no es música clásica sino moderna y de canciones populares y ritmos bailables. Cristina se retira a dormir. El protagonista espera a que todo el rumor termine. Se asoma ocasionalmente a la ventana hasta que finaliza lo que debía ser una fiesta. Permanece aún atento. En este punto él sabe que es dueño de un secreto. ¿Cuáles son las consecuencias de haber hecho aparecer en el espacio de la imaginación una fantasía secreta? Primero, fue la pérdida de la tranquilidad lo que lo había angustiado; ahora, el reconocimiento del placer, como atributo de lo prohibido, le ha ampliado su horizonte existencial y, por un instante, no padece, no se angustia.

Oscilando entre estos extremos, desde la cocina presencia la escena esperada: mira a Beatriz, en bata, que va a llamar a la criada, a quien encuentra casi desvestida, la llama y la invita a su departamento, la criada se disculpa, se niega, se resiste; Beatriz insiste, del cuarto sale un hombre, Beatriz lo saluda, le da la mano y lo invita también a pasar. Beatriz deja caer su bata y se queda en un camisón de seda negro. Entran al departamento los tres.

Esta última escena supera los límites de su cordura. Guzmán ahora ha alcanzado la certeza, ha captado la dimensión de la hospitalidad de su vecina. Fascinado y horrorizado simultáneamente, inmerso en esta ambigüedad, comprende que Beatriz configuraba otro triángulo del deseo, omitiendo sin miramientos las diferencias sociales. Absorto, sumergido en un éxtasis que oscila entre la angustia y el gozo en el silencio nocturno, continúa mirando en el vacío hasta que una oscuridad completa invade todo su horizonte.

Nuestro protagonista "en medio del asco y el horror y la envidia"⁹² y sobre todo la envidia por no poder participar como un huésped más de la hospitalidad de Beatriz, reconoce que "el único culpable era el amor".⁹³ Sin embargo, este reconocimiento no es sólo para comprender a Beatriz, sino para comprenderse y justificarse a sí mismo, pues "sentía que la deseaba desde aquella primera noche o desde mucho antes tal vez".⁹⁴ Así, descubría el espacio de su subjetividad.

La tensión de la intriga se explica por la dialéctica del amo y del esclavo como un espectáculo que se ha desarrollado en el mundo solitario de Guzmán. En este caso se establece una dialéctica entre Beatriz, como el ser del que emana la fascinación pero que no se dirige conscientemente al Señor Guzmán, y él, quien queda avasallado: no es otra cosa que la alternancia

⁹² "LN", p. 154

⁹³ "LN", *idem.*

⁹⁴ "LN", *idem.*

regular que se desarrolla entre una imaginaria impotencia de su yo enmarcada por su moral, dentro de su tranquila vida cotidiana, y la imaginaria omnipotencia de su yo liberándose frente a la imagen de Beatriz que cada vez se hace más fascinante como modelo. Él, *voyeur* y cómplice, ha configurado otro triángulo del deseo que lo provoca, él ha participado con la intensidad de la pasión por llegar al fondo de la verdad.

Después de un tiempo saben que Beatriz ha sido internada en un sanatorio. Ante lo cual él piensa:

Hubiera querido compartir su alto destino.⁹⁵

¿Qué significa? Que en el seguimiento de la pasión el deseo se convierte en absoluto, y por ser un absoluto es sagrado, rebasa la razón humana tanto que puede destruir su ser. La noche, con la intensidad emocional que arrastra, llega a ser para Guzmán el ámbito en el que su experiencia de la pasión fue fecundada por las leyes de la hospitalidad, en la que perfiló los límites de la locura, y en el que sus principios fueron y podrían seguir siendo transgredidos. Nos referimos a Las Leyes de la Hospitalidad de Pierre Klossowski en *Roberte esta noche*, las cuales se asumen en toda la obra de este autor.

⁹⁵ "LN", p. 154

Esta hospitalidad se refiere a la relación substancial entre el anfitrión y sus huéspedes. El anfitrión actualiza una posibilidad del invitado con respecto a la anfitriona, tanto como el invitado la del anfitrión. El juego está en descubrir si la esencia de la anfitriona está constituida por su fidelidad al anfitrión, de donde se deduce que ella no podría traicionarlo. O bien, la esencia de la anfitriona está en verdad constituida por la infidelidad. Bajo estas leyes, el anfitrión juega bajo el riesgo de perder con el solo fin de captar la esencia de Roberte. El anfitrión, debido a su curiosidad, desea actualizar mediante el invitado algo que en potencia posee la anfitriona.

Además, con respecto a la anfitriona, corresponde al anfitrión poner a prueba la discreción del invitado; y al invitado poner a prueba la curiosidad del anfitrión, hasta el momento en que la anfitriona se actualice en una existencia que sólo el invitado será capaz de determinar. Sin embargo, desde ese mismo momento el anfitrión deja de ser el señor de la casa para convertirse en el invitado.⁹⁶ Desde luego, este juego tiene por objeto lograr intensidad erótica para aquél que ocupe la posición del *voyeur*.

Guzmán ha sufrido una *catarsis*, una concientización del alcance de sus pasiones, una sublimación de sus temores, en otros términos, una iniciación. Ese ámbito dionisiaco que había considerado como *salvaje*, en el que se desencadenan fuerzas

⁹⁶ Pierre Klossowski, *Roberte esta noche*, p. 10 ss.

del todo incomprensibles, era un fantasma. El aspecto trágico de la vida comprende, por un lado, esa doble faz de lo dionisiaco: sufrimiento y alegría; y, por otro, un dualismo, la unión de lo dionisiaco y lo apolíneo: del eterno fondo *informe*, con la *forma* pasajera de la vida, como lo caracteriza Nietzsche. Lo dionisiaco en sí mismo, sin la mediación apolínea, es inaccesible, o bien, imposible de resistir. La función de Apolo es *redimir* a Dionisios. Por esto, en definitiva, sólo el *arte* hace posible la vida, particularmente en la instantánea reconciliación de lo apolíneo y lo dionisiaco. Guzmán fue superando su miedo a través de las continuas percepciones que al final llegaron a conformar una experiencia erótica y estética.

* * *

Y de nosotros, los lectores, ¿qué podemos pensar a este respecto? Que Beatriz, la protagonista de *La Divina Comedia* de Dante, nos condujo al Círculo II del "Infierno", y estaríamos al lado de Paolo y Francesca. Recordemos que un día Paolo y Francesca leían juntos con absoluta inocencia la historia de Lanzarote. Cuando llegaron al pasaje de la escena de amor entre el caballero y la reina Ginebra, la esposa de Arturo, quedaron embarazados y enrojecieron. Luego llegó el momento del primer beso de los legendarios amantes y Paolo y Francesca se acercaron y se besaron de la misma manera. La pasión progresa

a medida que progresa en las páginas del libro. La palabra continúa ejerciendo su verdadera fascinación. Impulsa a los dos jóvenes amantes a obrar como si sus actos estuvieran determinados por el destino; la palabra se convierte en el espejo en el cual se contemplan para descubrir en ellos mismos las semejanzas con sus modelos.

De modo que Paolo y Francesca nunca alcanzan, ni siquiera en la tierra, el solipsismo de la pareja que es la definición romántica de la pasión absoluta; lo *otro*, el libro, el modelo, está presente desde el comienzo, como para el lector. (La Francesca que habla en el poema ya no es inocente, debe su claro saber a la muerte.) Imitadora de imitadores, Francesca sabe que la semejanza entre ella y su modelo es real, como lo sabe Guzmán. El héroe, presa de su deseo mimético, trata de conquistar el *ser*, la esencia de su modelo, imitándolo aunque sea sólo en el ámbito de su imaginación, del modo más fiel posible. Nosotros, los lectores, somos, revirando el enfoque, *voyeurs* y víctimas incautas de la pasión de Guzmán.



Triangulación del deseo en *Figura de paja*

En las triangulaciones del deseo la ambivalencia de amor y odio que es experimentada por uno de los participantes es extraña y, sin embargo, consideramos que es inteligible a la luz de un proceso mimético del deseo. En esta configuración triangular hay una dinámica que se funda en la rivalidad que tiene sus raíces en un objeto disputado, y en el hecho de que el vencedor se constituye en modelo de una comunidad. Comúnmente se observa que la intensificación de la rivalidad produce un desplazamiento de la atención de los contendientes, que pasa de los objetos disputados a los rivales mismos. Este desplazamiento explica el surgimiento de una víctima propiciatoria (el rival vencido) como resolución de la crisis. Puede darse el caso, de que dos de los rivales se unan contra uno, por lo que este último viene a constituirse en blanco común de expulsión⁹⁷.

⁹⁷ Cf. René Girard, *Literatura, mimesis y antropología*.

En los triángulos del deseo, victoria y derrota son dos polos de la misma estructura de rivalidad que se manifiesta como un juego de fuerzas. Es comprensible que, debido a la intensidad de la tensión, la duración de un minuto sea percibida subjetivamente como si fuera una eternidad durante el tiempo del juego o combate. Por ello, en el momento en que se establece abiertamente la rivalidad surge un movimiento dialéctico con cambios bruscos y rápidos en actitudes y emociones, debido a la alternancia de triunfos y fracasos entre los contendientes.

El aspecto imprevisible y dinámico en "Figura de paja" es la angustia que constituye una ruptura con el estado habitual de tranquilidad del sujeto. La angustia como una experiencia límite y radical detiene al sujeto en su curso normal con el *otro*, e implícitamente le revela la dialéctica inevitable de la intersubjetividad. El *otro* es una fuerza primaria que estructura la conciencia; el estar con los *otros* crea las condiciones para que surja el amor o la rivalidad como experiencias existenciales, que a su vez son la causa de la angustia existencial.



La novela *Figura de paja* inicia proyectando una situación de tensión sin mencionar las causas de este suspenso entre los tres personajes principales: Leonor, Teresa y Jorge, el narrador.

Habíamos ido a pasar el día en Cuernavaca. Antes de regresar, Leonor se compró en la plaza un ángel de petate, para *protegerse*, y yo comenté:

—Es una absurda figura de paja.

Teresa se rió, con esa risa suya, nerviosa, irónica y amarga, hiriente, que más que de alegría parecía de burla y siempre estaba dirigida contra alguien o algo al que convertía en víctima, y comentó:

—Es un buen título para un cuento.

En la plaza, los pájaros hacían un ruido infernal. Oscureció enseguida y, no sé porqué, pensé que los árboles, llenos de ruido tenían algo siniestro; pero no llegué a decirlo⁹⁸.

No cabe duda de que en este momento la tensión es tal que está por definirse quién será la víctima en esta estructura de rivalidad. Sin embargo, en vez de comunicarlo, el narrador se interrumpe para abordar el relato desde el momento en que se conocen él y Leonor, para narrar enseguida cómo se da el encuentro de los tres y cómo llegan al momento crítico durante el viaje a Cuernavaca.

⁹⁸ FP, p. 9

Nuestro objetivo es develar por medio de un análisis fenomenológico las experiencias existenciales que configuran el curso del drama, los cambios que se producen en las dos parejas, que a su vez motivan la configuración de dos triángulos del deseo y, de ser posible, explicarnos la razón del suicidio de Leonor.

Leonor es la figura femenina que cree tener las cartas de la vida a su favor, sobre todo por ser el centro de los espacios sociales en los que se desenvuelve, situación que la hace sentirse modelo de comportamientos femeninos. Posee un carácter indomable que va evolucionando hasta alcanzar la emancipación familiar a los veintiún años. Posteriormente, se traza grandes aspiraciones de artista y expectativas de éxito rotundo. La autovalía que se ha creado le da la seguridad en sí misma para cambiar de novios frecuentemente sin parecer que las disoluciones le afecten. Tras de esta imagen potente y victoriosa que proyecta hay, sin embargo, un temor a la vida adulta, a sus exigencias, al fracaso y sobre todo a la soledad durante la cual vive momentos de intensa angustia, aún cuando no sea consciente de ella. La angustia aniquila las identificaciones de carácter psíquico o racional que hemos adquirido y en un momento crítico nos deja frente a la nada, frente a la muerte. El narrador hace la siguiente observación durante una visita:

Esta Leonor, apenas entrevista en la semioscuridad, medio cubierta por las mantas revueltas, pálida, con el pelo recogido hacia atrás con una cinta cualquiera y los ojos hinchados, tenía demasiado poco que ver con la otra que yo había conocido en el internado, con el uniforme azul marino, el pelo largo y la risa pronta. La Leonor a la que todas sus amigas admiraban y envidiaban, que todos nosotros deséabamos y al irse se había convertido en una especie de leyenda, ... y sin embargo, una existía latente dentro de la otra y dentro de la primera había estado la actual, aunque yo había tenido que esperar hasta entonces para darme cuenta de que nunca sabemos en qué momento empezamos a formar lo que seremos algún día y me preguntaba qué era lo que yo había hecho también conmigo.⁹⁹

Alma, la novia del narrador, contrariamente a Leonor, es dócil, sumisa, adaptable, no manifiesta ningún tipo de iniciativa. La amistad entre Leonor y Alma se sostiene porque Alma se reduce a admirarla. No hay ningún objeto que sea codiciado entre los tres, por lo que suelen verse sin conflicto alguno. Los atributos positivos para la moral de convivencia tradicional que muestra Alma la llevan a ceder a todo y a todos. Es una faceta de las mujeres que absorben las culpas, como si estuvieran destinadas a ser las víctimas de toda la sociedad. Injusticia que utilizan como un muro protector para no verse a sí mismas. Estas acciones y actitudes corresponden a la moral de los esclavos, a la moral del resentimiento —y de la venganza—, a la moral de la

⁹⁹ *FP*, p. 38 s.

abnegación, diría Nietzsche, que es un síntoma del hombre enfermo que:

merece ser superado y, con él su moral, negadora de vida¹⁰⁰.

Jorge, el narrador, deja que la relación con Alma avance bajo el peso de la rutina, tanto por lo agradable de la compañía como porque cree estar enamorado de ella. Él tiene un carácter más bien pasivo y muestra cierta indiferencia frente a la realidad circundante, lo cual lo predispone a ser indeciso y, a su vez, da motivos para que sus actos sean malinterpretados. En su relación con Leonor no va más allá de una amistad en la que ambos recuerdan su infancia:

Con Leonor me gustaba estar porque podíamos hablar horas enteras del pasado, intercambiando recuerdos y haciéndonos revelaciones insospechadas, que daban lugar a nuevos encuentros con figuras que parecían olvidadas para siempre.¹⁰¹

Ocasionalmente salen en parejas a cenar y charlar. Si Leonor le llega a pedir un consejo, un punto de vista definido sobre su vida, Jorge evade toda responsabilidad, no le da ningún

¹⁰⁰ Juliana González, *El héroe en el alma*, p. 84

¹⁰¹ *FP*, p. 32

punto de apoyo para actuar o reflexionar ni para tomar decisiones, con lo cual refleja que no ha llegado a profundizar en su interioridad como para poseer conscientemente una escala de valores.

Hasta el momento, Leonor configura el modelo femenino en el grupo de sus amigos. Cada vez que inicia una relación amorosa, Jorge actúa como amigo de confianza y, cuando es necesario, como mediador, como en el caso de Emilio. Recíprocamente, Leonor actúa como confidente de Jorge en lo relativo a Alma, sin que se produzca aparentemente ningún conflicto entre las parejas. No obstante, incluso en este momento en que la vida parece llevar un curso normal, existe una lucha constante por el dominio de la afectividad, delimitándose a determinadas esferas de influencia, es decir, entre los elementos de cada pareja y sin mezclar las energías actuantes con la otra.

Cuando Teresa entra en escena todavía es vigente la relación de Leonor con Emilio, así como la de Jorge y Alma, quien en aquel momento se encuentra en Manzanillo de vacaciones. Teresa es un tipo de mujer garciaponcesca, de belleza indiscutible, amorosa, altruista, frágil, con cambios inesperados con los que da la impresión de ser agresiva, dura, indiferente, desagradable, exasperante. Se complace en jugar con los demás pero se resiente si juegan con ella. De cualquier acto injusto que cometa se considera, de cualquier modo,

inocente y culpabiliza al *otro*. En las relaciones sexuales se entrega relativamente pronto y se abandona al erotismo.

Como podemos advertir, en *Figura de paja* la caracterización de los personajes está muy bien perfilada. A este punto de la narración, Leonor y Emilio, y Jorge y Alma conforman dos parejas relativamente estables. La presencia de Teresa desencadena una serie de vicisitudes que influirá en el horizonte existencial de cada uno, pondrá a prueba la estabilidad de sus principios y, por lo tanto, su integridad ética y psicológica.

El ser del hombre es un ser de transición, no está determinado absolutamente, y el ejercicio de su libertad se da en su *modo de ser*, en su actividad creadora que se revela en las modalidades de su ser actuante en cada situación. Desde un punto de vista ético-axiológico el ser humano quiere, decide, opta por ejercitar libremente su voluntad para hacer de su vida una vida digna de ser vivida. Conforme a la filosofía de la vida nietzscheana, el sujeto actuante reconoce como valioso en sí, como *objetivamente* valioso, la intensidad, la potencia, la plenitud de vivir. Una vida pobre, débil, infecunda, no vale la pena de ser vivida¹⁰². La experiencia existencial que está en el centro de esta novela es el amor aliado a pasiones irresistibles como la crueldad, la ira, los celos, la envidia, el delirio de la imaginación,

¹⁰² José Romano Muñoz, *Hacia una filosofía existencial*, p. 79

cuyo sentido es el amor como idealización del yo por identificación con el *otro*.

La aparición de Teresa parece inicialmente inconsecuente; está buscando sus espacios vitales, sociales e íntimos. Es caprichosa, juega con las circunstancias del momento y da la impresión de ser indiferente a todo. La noche en que es presentada al narrador por Leonor y Emilio, van a un café. Cuando Leonor les habla de ella, Teresa muestra menosprecio y responde con desinterés. En oposición a esta faceta impenetrable, estando en un bar Teresa baila sola contorsionándose violentamente, dejando entrever un aspecto erótico de su personalidad. La mirada de Jorge advierte la ambigüedad de ese comportamiento que denota ora hermetismo, ora apertura. Más tarde van a un cabaret, en donde sin oponer resistencia alguna baila estrechamente con el narrador. Nuevamente sorprende a Jorge esa ambigüedad de Teresa, de parecer intocable e, inmediatamente después, abandonarse en sus brazos. Posteriormente tienen oportunidad de intercambiar algunas palabras. En ese momento Jorge capta una agresividad insospechada, que él interpreta como un tipo de seducción y empieza a desearla a pesar de las barreras que Teresa está levantando. De hecho, es un mecanismo de defensa por parte de ella, con la finalidad de evitar peligro, angustia, displacer¹⁰³. Pues la agresividad es sed de determinaciones, es rompimiento de convenciones, es eliminación de máscaras.

¹⁰³ Igor Caruso, *La separación de los amantes*, p. 25

Cuando están bailando, movida por una curiosidad que puede esconder envidia o celos, Leonor separa a Teresa y a Jorge para preguntarle a él qué le parece su amiga:

Le dije que muy guapa.

—Y muy inteligente, ¿no crees?

—No sé, acabo de conocerla.

—¿Te gustaría acostarte con ella?

—Claro.

—Lo noté enseguida —siguió—, pero no va a ser fácil.¹⁰⁴

La ronda de la noche continúa en el departamento de Leonor. Mientras ella y Emilio se pierden el uno en el otro, Teresa, después de haber cedido al primer beso, le manifiesta resistencia al narrador: no está dispuesta a ser el pasatiempo de nadie. Teresa muestra miedo, o tal vez demasiada cautela por obvias razones. En una confesión que lanza a la velocidad del rayo, despliega toda su vida: falta de comunicación y de apoyo familiar, carece de un ingreso económico, del último *affaire* amoroso que vivió no hace más de tres meses tuvo que someterse a un aborto sin ayuda del progenitor. La barrera que está manifestando, fundamentalmente negativa, le permite una coexistencia en el mundo. Teresa ha aprendido en parte que la realización de los instintos le puede acarrear conflictos.

¹⁰⁴ *FP*, p. 51

La imagen que proyectan dos sujetos va modificándose necesariamente conforme pasa el tiempo. ¿Qué es lo que acontece entre Teresa y Jorge? ¿Es sólo el encuentro azaroso el que despliega la recíproca atracción? Al protagonista, que había vivido sumergido en un noviazgo sin pasión, se le abre una fisura en su vida cotidiana en el momento en que Alma se ausenta; situación que lo hace vulnerable a lo extraordinario. Fuera de los parámetros de la costumbre surge Teresa, una ilusión que inicialmente Jorge pretende alcanzar como una aventura sin compromiso. Ella, por su parte, no parece buscar nada. Cuando se conocen, él piensa para sí:

Otra niña interesante, pensé y me propuse no dirigirle la palabra. ... Teresa traía el suéter negro de cuello redondo con el que iba a verla después tantas veces y al mirarla tuve que admitir que era muy guapa. El suéter acentuaba la línea larga y un tanto curva de su cuello y cerraba el marco negro del pelo dentro del que sus facciones, un poco duras, pero perfectas y llenas de expresión, resaltaban admirablemente.¹⁰⁵

Se frecuentan; sin embargo, en ocasiones Teresa se muestra abiertamente antipática:

La besé en la frente.

¹⁰⁵ *FP*, p. 45 s.

—Te quiero.

Ella sonrió irónicamente, molesta.

—No es cierto. Y si lo es no importa. Yo no te quiero.

No esperaba esa respuesta y por un momento no supe qué contestar. Después pensé que lo mejor era decir algo desagradable también. Si iba a empezar otra vez era mejor que se fuera.¹⁰⁶

En estas escenas, lo que más le importa a cada uno de los personajes es saber lo que el *otro* imagina para mantener la tensión antagonica, hasta que uno de los contendientes acepte las reglas del *otro*. En este caso, Teresa no acepta ser parte de un triángulo y Jorge lamenta tener que llegar a formalizar la relación para lograr su objetivo, tanto más porque es vigente su relación con Alma. El primero en ceder es el narrador, quien comienza a considerar a Teresa bajo otra perspectiva, como a un fin en sí mismo, en el sentido de la ética kantiana: Actúa de tal modo que tu máxima de acción sea para un reino de fines. Además, la pasividad que lo caracterizaba al principio es sustituida por una intencionalidad efectiva guiada por el deseo, por ese reino de la pasión ausente en su relación con Alma.

Parecía imposible, pero en realidad, hacía menos de una semana que conocía a Teresa; Leonor era mi único medio de contacto exterior con ella. Sin embargo, había pasado algo entre nosotros, algo auténtico e innegable. Sentía que la conocía mejor que nadie, pero quería

¹⁰⁶ FP, p. 102

conocerla mucho más todavía, conocerla por completo y dejar que me conociera: tenía que extender su figura en el tiempo, obligándola a revelarme más de las otras Teresas, las que no podía alcanzar nunca mientras se reflejaran en otros espejos.¹⁰⁷

La proyección bajo la cual Jorge quiere conocer a Teresa no es de tipo cognoscitivo; quiere conocerla en todas las facetas que su deseo imagina, sentirla más allá de las coordenadas de espacio y tiempo objetivos. En realidad, empieza a estar unido a ella en una experiencia que no permite separación entre su condición emocional y su actitud ante la vida. A diferencia de otras instancias que asumimos frente al mundo, el amor constituye un proyecto vital e irreversible, nos impulsa a tratar de coincidir con nosotros mismos y con el *otro*, y es este tipo de amor el que Jorge empieza a sentir por Teresa.

En ese preciso momento en que está considerando el amor como experiencia existencial tocan a su puerta Leonor y Teresa. Le proponen ir a cenar. Durante el trayecto Jorge percibe en Teresa un comportamiento evasivo y en Leonor un nerviosismo que refleja angustia. Jorge queda desconcertado. Les sugiere llamar a Emilio. Leonor se opone, le informa que ya terminó con él definitivamente. De regreso en el departamento se opera otro giro inesperado, Leonor asume el papel de mediadora: toma una

¹⁰⁷ FP, p. 94

mano de Jorge y se la pone entre las de Teresa. Enseguida insiste en que beban. Jorge y Teresa bailan. Luego, en un estado de evidente embriaguez, Leonor ve en Teresa la posición que ella quisiera ocupar: el centro de la escena. El deseo es ajeno a los senderos de la razón. Leonor se vale de la intensidad erótica que está recibiendo como *voyeur*. Vive ese momento ambivalente de fascinación y envidia, los separa y, en un desplante delirante, permanece bailando con Teresa. Movimiento del cual el narrador dice:

Igual podía haberme agarrado a mí, lo único que estaba haciendo era darle salida a las cosas que no sabía dónde dejar, actuar absurdamente para probarse a sí misma que todo era absurdo y daba lo mismo.¹⁰⁸

Posiblemente no es una acción absurda; la ausencia de coherencia es un juego del deseo. Mareada e indispuesta, Leonor decide irse, y sobre todo quisiera huir de sí misma. La *carga psíquica* en fuga pasa a una representación de sí misma como rechazada, a la represión que le permite una racionalización del desarrollo de la angustia que ya la posee, la cual deriva en una disminución de su autoestima como resultado del último fracaso con Emilio; todo lo cual representa un retroceso en la estructuración de su yo y la incapacidad para

¹⁰⁸ FP, p. 99

aceptar las propias limitaciones. Sin discusión ni comentarios, Jorge y Teresa pasan la primera noche de amor juntos; ensimismados, ignoran el mundo exterior.

Alma regresa de sus vacaciones; Jorge no puede liberarse de la imagen del cuerpo de Teresa, ni del genuino sentimiento de amor que siente por ella. Transcurrida una semana, va a buscarla al departamento de Leonor. Teresa está sola y Leonor llega poco después. La conversación se desarrolla de modo irrelevante, pero pone en evidencia la relación homosexual que ellas han iniciado. Jorge captura otra faceta ambigua de Teresa que oscila entre la búsqueda de seguridad que ofrecen las costumbres y la osadía para abordar nuevas experiencias.

La angustia es la negación de cualquier visión contemplativa de uno mismo; la angustia le revela al sujeto el imperativo de tener que elegir en un mundo caracterizado por la irreversibilidad y por su finitud. Leonor no está buscando posibilidades de existencia desde un punto de vista pragmático. La angustia la ha puesto en contacto con su subjetividad y por ello decide experimentar esta exótica y extrema relación con Teresa, como último recurso para no reducir su vida a la soledad. La angustia no es un estado para ser soportado hasta que pasen determinados sucesos, es una relación activa del sujeto consigo mismo en la que éste decide tomar sobre sí mismo el peso de la propia existencia.¹⁰⁹ Una vez más, Leonor intenta asumir esa

¹⁰⁹ Walter Davis A. *Inwardness and Existence*, p. 131 ss.

responsabilidad vital. A Leonor no le molesta la presencia de Jorge; por el contrario, el deseo que advierte en Jorge por Teresa es un componente importante. Leonor necesita del deseo de Jorge como un rival para sostener la tensión y legitimar el propio deseo.

Finalmente, Teresa logra presentar la exposición de sus cuadros en el departamento de Leonor. El evento tiene éxito, sin embargo, Teresa concerta una cita con Jorge, ya que pretende escuchar una opinión sincera sobre sus pinturas. Él piensa para sí:

Ahora que sabía que en un instante estaría hablando con ella quería gozar de ese momento de tranquilidad absoluta que daba el conocimiento de que ya nada podría evitar el encuentro.¹¹⁰

Como en otras ocasiones no ocurre nada:

¹¹⁰ *FP*, p. 125

Parecíamos dos actores, jugando a que nuestros problemas eran muy graves, pero sin llegar a tratarlos nunca realmente para que no desaparecieran, fascinados por el juego en sí, por las posibilidades de la representación y dispuestos a no llegar nunca al fin.¹¹¹

El encuentro entre Jorge y Teresa no alcanza ni el acercamiento afectivo, ni el desencadenamiento de la atracción erótica. Es un momento estático en el que se definen dos triángulos del deseo: el primero, la relación homosexual de ambas y la abierta e intransferible inclinación de Jorge por Teresa. El segundo triángulo lo configura la relación heterosexual de Jorge y Alma, y la espera silente y distante por parte de Teresa.

Desde el momento en que se elige a una persona como confidente se está anticipando ya sus criterios, sus valores, conocemos su punto de vista e incluso podemos adivinar sus palabras. Inesperadamente, un día Teresa espera a Jorge a la salida de su trabajo para comunicarle que se encuentra en un estado de depresión debido a la angustia que siente por el propio trabajo de artista. Al elegir Teresa a Jorge como confidente no se está guiando por la respuesta objetiva que espera escuchar sobre su evolución como artista y sobre sus pinturas; ése es sólo

¹¹¹ *FP*, p. 129

un pretexto. Se está conduciendo por la fuerza del deseo, por el impulso erótico de carácter inconsciente que hasta el momento ha tratado de dominar. La falta de claridad en sus intenciones da lugar a un fallo más en el encuentro con Jorge.

Después de este desencuentro, Jorge tiene un sueño lleno de angustia. La intensidad de los afectos durante el sueño no es inferior a la intensidad de los afectos vividos durante la vigilia.¹¹² Durante la noche Jorge sueña a Teresa. No llega a recordar el contenido del sueño, lo que conserva es una necesidad indescriptible por retenerla. Motivado por la intensidad emocional, Jorge decide finalmente separarse, aunque sólo sea por un tiempo, de Alma, está dispuesto a dejar aparte el mundo de convenciones contraído con ella, a dejar atrás una identidad y crearse otra . Este momento representa mucha tensión para Jorge, ya que por un lado está abandonando un pasado y el futuro con Teresa aún no puede ser un proyecto. Teresa continúa con Leonor. En otros términos, Jorge padece de esa angustia existencial que se origina al tratar de evaluar anticipadamente todas las ventajas y desventajas, los pros y contras de una u otra vertiente: el curso de la relación convencional con Alma, o bien, el de una relación en la que todo sería innovativo con Teresa; pero, sobre todo ¿con quién de ambas llegaría a una vida *auténtica*?

¹¹² Sigmund Freud, *Obras Completas*, Vol. 5, p. 458

El azar toca a las puertas de Jorge. Inesperadamente un primo viene a saludarlo y le deja su auto. Es entonces que concibe una estrategia para conquistar definitivamente a Teresa, un paseo fuera del mundo cotidiano, lejos de los contornos ciudadanos en donde se han visto y que parecen ser los causantes de todos los encuentros frustrados: un paseo a Cuernavaca.



Jorge llama por teléfono a Teresa para invitarla a Cuernavaca. Jorge no puede advertir que en ese momento Teresa y Leonor están riñendo. Su comportamiento perverso para una mentalidad puritana es el motivo de discusión. Es comprensible que la confrontación de su relación con el grupo social inmediato, los vecinos del edificio, sea conflictual y llegue a alterar su intimidad. Los valores de la sociedad burguesa no reconocen las relaciones homosexuales. Al principio, ellas responden con indiferencia a reproches y a acusaciones de inmoralidad, sin embargo, la indiferencia lentamente empieza a metamorfosearse en escrúpulo: comienzan a sentir vergüenza y quieren llegar a ser respetables. Surge aquí un problema social con el que no habían contado. Mientras la suerte les sonreía su conciencia moral había sido indulgente y concedían grandes libertades a su yo; en cambio, con la frustración exterior se

intensifica enormemente el poderío del *superyo*, por lo tanto, ambas elevan exigencias a su conciencia moral.

Pero no es sólo la confrontación diaria con el medio social lo que problematiza una relación homosexual, también es compleja en el territorio íntimo y personal. Es Teresa quien expresará las dificultades de su relación con Leonor. La amistad que habían iniciado espontánea y libre en todos sus aspectos, se había ido transformando en una serie de condicionamientos como los que hay en un matrimonio tradicional. Confrontaciones de carácter ético-existencialistas. En un momento de sublevación Teresa le revela su estado de ánimo a Jorge:

Eso es lo que no pude soportar; era renunciar a todo por miedo solamente, miedo a sufrir más o quien sabe qué y luego resulta que estás sufriendo igual por algo que no vale la pena, que es mentira y con lo que sólo te castigas a ti mismo. Y para colmo Leonor lo hacía peor todavía. Nos pasábamos horas discutiendo sobre quién tenía la culpa y quién había empezado y por qué lo habíamos hecho. Ya sabes: "Yo sí soy, pero tú no".¹¹³

Esta faceta crítica e irónica con la que Teresa contempla su relación con Leonor va a ser el fundamento para decidirse a romper con ella definitivamente. Teresa, en el fondo, busca

¹¹³ *FP*, p. 146

también la posibilidad de una realización auténtica, es decir, plena de sentido y valor¹¹⁴.

Aún sin saber que la relación entre ellas está en crisis, Jorge se sienta entre ambas y deja que Leonor conduzca el carro hacia Cuernavaca. Estrategia que le permite tomar una mano de Teresa entre las suyas. Teresa, que tiene presente la riña de la noche anterior con Leonor, deja su mano entre las de Jorge sin oponer resistencia y comienza a reconsiderar el deseo que había sentido anteriormente por él. Leonor, que ya había soportado el peso de la angustia por la serie de fracasos amorosos precedentes, ante el evidente fin de su relación con Teresa retorna a ese estado anímico. El primer signo que el sujeto poseído de angustia percibe es que se encuentra privado de cierta sustancialidad¹¹⁵ y Leonor se siente ante la nada, se siente desplazada, fuera del centro escénico del deseo.

En este momento, Leonor cree profundamente que debe actuar para hacer frente a esa angustia que la envuelve, y establece una abierta rivalidad contra ambos. Primero intenta desplazar a Jorge y le pregunta por Alma para introducir un elemento que desestabilice la atracción entre él y Teresa. Es Teresa quien, le reprocha su intromisión y le contesta:

¹¹⁴ José Romano Muñoz, *op. cit.*, p. 80

¹¹⁵ Walter Davis A. *op. cit.*, p. 129 ss.

- No hay que hablar de eso.
 —Es amiga mía también —dijo Leonor.
 —No importa —contestó Teresa—. Por favor...¹¹⁶

La rivalidad entre las dos se manifiesta a los ojos del narrador. Posteriormente cuando están tomando el sol, Teresa le dice a Jorge:

- ¿Sabes? —dijo—, creo que ahora te quiero.
 —Yo también.
 —Qué bien, ¿no?— se rió ella.
 —¿Qué están murmurando? —dijo en ese momento la voz de Leonor detrás de nosotros.¹¹⁷

En un momento en que Teresa está nadando, Leonor aprovecha su ausencia para hacerle confidencias íntimas a Jorge sobre su relación con Teresa con la finalidad de frenar la atracción que advierte de Jorge hacia ella. En esta ocasión, Jorge rechaza su papel de mediador y la evade categóricamente. Está decidido a conquistar a Teresa, más ahora que detecta la fragilidad de la relación entre ellas. Durante la comida beben. Leonor propone ir al centro y, como si hubiera aceptado su

¹¹⁶ *FP*, p. 15

¹¹⁷ *FP*, p. 17.

derrota, los deja solos y se va a la catedral. Dialogan Jorge y Teresa:

— [Jorge] No creo nada. Quiero que me quieras. Y esta mañana me dijiste que me querías; con otra voz.

—[Teresa] Porque quiero quererte. Quiero, quiero, quiero. ¡No entiendes nada! Es lo que quiero: querer a alguien.¹¹⁸

Si el proyecto de amor es genuino no se mantiene nada en reserva. Teresa no pretende retornar a una identidad anterior, desea una relación *nueva*, asume su propia historia con la intención de superar límites anteriores. Teresa le pide a Jorge que vaya a buscar a Leonor para emprender el regreso.

Leonor intenta, en una situación extrema, en plena desesperación, desplazar a Teresa del triángulo seduciendo a Jorge; desea reconquistar el centro, ganar la victoria aun al precio de robar el objeto de deseo. En otros términos, piensa, ante la angustia que le provoca esa nada afectiva, jugarse la última tirada: o todo o nada. Intuye en el amor una experiencia existencial: el amor como la clave de la subjetividad, la posibilidad de conocerse a uno mismo. El *ser-en-el-mundo* es ser con los *otros*. El amor nos compromete y nos revela al *otro* como

¹¹⁸ FP. p. 24

un elemento capaz de existencializar la totalidad de nuestras relaciones con el mundo¹¹⁹.

La iglesia estaba casi vacía y alguien tocaba el órgano. Leonor arrodillada está llorando. Al ver a Jorge le pide que se arrodille; sin embargo, no es capaz de manifestar amor, por el contrario, lo obliga a que le acaricie los senos profanando el ámbito de lo sacro:

Se desabrochó los botones de la blusa y me guió por debajo del sostén. Sus uñas se me clavaron en la muñeca. Al principio el dolor y la sorpresa no me dejaron sentir nada; pero luego empecé a acariciarla realmente.

—Así —dijo ella.

Había dejado de clavarme las uñas y me guiaba apenas la mano de un lado a otro. De pronto, la música del órgano dejó de sonar. El silencio me hizo sentir que estábamos rodeados de vacío. Leonor volvió a clavarme las uñas.

—Es inútil.

Sacó la mano de sus pechos, pero no me soltó. Durante un momento me clavó las uñas con más fuerza todavía, manteniendo mi mano a la altura de sus piernas. Luego, aflojó la presión, me levantó el brazo para ver las señales que había dejado en él y las acarició suavemente con los dedos.¹²⁰

¹¹⁹ Walter Davis A., *op. cit.*, p. 121

¹²⁰ *FP*, p. 26 s

Teresa y Leonor no son intercambiables como si fueran cartas en un juego de naipes. El narrador no le opone resistencia a Leonor mientras están dentro de la iglesia pero interiormente siente un rechazo extremo. Al salir reconoce que ha cedido demasiado a las arbitrariedades y caprichos de Leonor. En la puerta de la catedral, Teresa los está esperando. Cuando están en la plaza, Leonor compra un ángel de petate: ¿símbolo de un ángel guardián o de un ángel de la muerte?

En este punto el triángulo se ha disuelto. Ya en la ciudad de México, Teresa y Jorge dejan a Leonor en su departamento, en ese ámbito en donde aflora su angustia y que no soporta porque es el fantasma que pone en crisis el sentido de sus decisiones, que pone en evidencia sus miedos y sus fracasos. El poder de este fantasma proviene del hecho de que le revela la total responsabilidad de sí misma hasta el presente y la imposibilidad de evitar esa tarea ética para consigo misma.

En la disolución de este triángulo del deseo los contendientes se han repositionado: Jorge y Teresa al unirse han desplazado a Leonor y a Alma. Teresa, por su parte, le hace ver a Jorge que ellos tienen una cierta responsabilidad por lo que le suceda a Leonor ahora que acaba de sufrir un derrocamiento más. El deseo de ser felices le parece a Teresa irrealizable. En un momento de pesimismo, Teresa le dice a Jorge:

—No va a salir, es imposible. ¿Por qué tiene que ser tan desagradable todo? ¿Por qué siempre hay que herir a alguien? No me gusta. Estoy cansada.¹²¹

A la mañana siguiente, después de un diálogo entre dudas y temores, y con el proyecto de comenzar a vivir juntos, se despiden. Teresa se dirige al departamento de Leonor para recoger sus pertenencias y Jorge a su oficina.

De nuevo lo inesperado irrumpe. Alma llama a Jorge para comunicarle que Leonor está en un hospital por haberse intoxicado con barbitúricos. Jorge sale de la oficina, pasa por Alma, llegan a la Cruz Verde y ven a Teresa sentada en una banca. Teresa evade el saludo afectuoso de Jorge y les describe el aspecto en que encontró a Leonor con un temple cansado. El narrador capta la dramaticidad de la triangulación al pensar:

Sólo entonces me di cuenta.¹²²

Con lo cual se refiere a la visión de peligro que Teresa había percibido en Leonor. La defensa y la lucha son modalidades de intercambio entre contendientes y no por casualidad es la *identificación* el más significativo de estos mecanismos de

¹²¹ FP, p. 150

¹²² FP, p. 154

defensa. Teresa y Leonor habían llegado a un alto grado de identificación, habían llegado a conocerse por el grado de intimidad alcanzado. Teresa comprende a Leonor incluso en esta acción sin sentido y exclama más bien para sí:

... "fue el colmo, fue el colmo".¹²³

enfaticando el absurdo del que fue capaz Leonor al reconocer su fracaso. En todo proceso vital se encierra el fundamento primario de la ambivalencia que caracteriza a todo ser viviente. En Leonor advertimos la tendencia a la posesión del objeto de deseo y a la destrucción del mismo objeto, si bien este objeto es, en última instancia, ella misma.¹²⁴ Teresa continúa narrando la impresión que le dio su aspecto. Dirigiéndose sólo a Jorge, comenta:

Deberías haberle visto la cara, ahí, en la casa, cuando entré. Más que nada tenía un gesto de sorpresa, como si alguien le hubiera hecho una broma pesada.¹²⁵

La experiencia psicoanalítica ha demostrado que las personas neuróticas son precisamente las que menos soportan frustraciones en la vida sexual. Leonor se había procurado

¹²³ *FP*, p. 155

¹²⁴ Igor Caruso, *op. cit.*, p. 27

¹²⁵ *FP*, p. 157

satisfacciones incluso transgrediendo la moral, sin embargo, reconoce que finalmente le han deparado sufrimientos y dificultades en su mundo interior. A pesar de su rebeldía, Leonor había interiorizado la autoridad del *superyo*, poseía conciencia moral e igualmente un sentimiento de culpabilidad. La influencia del *superyó*, la cual hace perdurar del pasado lo superado y lo no superado, tortura al pecaminoso yo con angustia y está siempre al acecho para castigarlo por la infracción de las normas del mundo exterior.

De la persecución fallida de *Eros*, Leonor tiende hacia su opuesto; hacia *Tánatos*. Una de las fuentes de la subjetividad es la muerte. A través de la conciencia de muerte, la subjetividad adquiere una nueva profundidad que la transforma completamente. La muerte nos pone en una situación límite frente a la realidad con la necesidad de decidir, elegir, actuar. Una elección genuina llega a ser posible sólo cuando la conciencia de muerte introduce fronteras y finalidades a nuestras deliberaciones¹²⁶. La deliberación misma cambia de un proceso contemplativo hacia uno reflexivo: *Ser o no ser, esa es la cuestión* —como lo escuchamos en boca de Hamlet. La necesidad de dar una respuesta a la muerte es otra fuente de angustia; respuesta que al ser relativa a los *otros* es necesariamente dialéctica.¹²⁷

¹²⁶ Walter Davis A., *op. cit.*, p. 134

¹²⁷ Maurice Corvez, *La filosofía de Heidegger*, p. 47

Cuando Leonor decide cometer su suicidio pretende dejar de sufrir y, frente a los *otros*, sueña con tener la última palabra e imagina, idealizando el futuro, que en cualquier escena en la que se encuentren Jorge y Teresa reunidos, su presencia será inolvidable, imprescindible, será un factor de discusión, de querrela, de compasión, de amor y odio. Con su suicidio quiere prolongar el juego triangular; desde luego, dominar hasta con su muerte. No obstante, la muerte como aniquiladora no puede producir ni nuevas etapas ni nuevas cualidades a partir de sí misma.

Podemos decir que Leonor poseía un deseo de muerte latente que había ido alimentado con cada una de las derrotas afectivas; el fracaso de la unión con Teresa había sido simplemente el último. El deseo de muerte viene a ser la solución mágica a un conflicto insoportable,¹²⁸ en donde la persona o personas amadas desempeñan el papel principal.

¹²⁸ Igor Caruso, *op. cit.*, p. 32

En busca de sí mismas en la *Casa en la playa*

Cuando el individuo se percató de que no hay una naturaleza humana en la que pueda fundarse para decidir sobre sus acciones comprende que está solo, sin excusas. El hombre tiene que inventar al hombre, es su propio porvenir. Esta toma de conciencia produce una sensación de desamparo y, a la vez, ofrece la posibilidad de tratarse a uno mismo no como medio sino como fin, en sentido kantiano. Frente a esta introyección no queda otra alternativa que crear una escala de valores propia, para lo cual muchas veces nos queda sólo la posibilidad de fiarnos de nuestros instintos, de nuestros sentimientos y de actos previos que han contribuido a ratificar o definir situaciones conflictivas. Lo que significa que no se le pueden pedir a una moral preestablecida principios absolutos que nos permitan actuar y, consecuentemente, reconocemos que en esta búsqueda solitaria de nuevos valores puede haber acciones erradas. Estando en esta situación se busca un consejero, un amigo, un dialogante. La elección de la persona no es arbitraria o casual, en el fondo se está anticipando lo que nos va a aconsejar¹²⁸; aunque finalmente es el hombre en soledad quien elige.

¹²⁸ Cf. Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*.

En *La Casa en la playa* Marta recurre a Elena en busca de apoyo moral, teniendo como antecedente los proyectos de realización personal que ambas fundaban en principios que legitimaban su conducta; proyectos que concibieron durante la adolescencia buscando una imagen propia. Marta siente la necesidad de hablar con Elena, amiga de la adolescencia, como una persona en quien puede confiar para contarle los problemas que la agitan y la hunden en un estado de depresión. Para lograr abrirle su intimidad como en el pasado, Marta la invita a pasar unas vacaciones en su casa en la playa cerca de Mérida, en donde vive desde que se casó con Eduardo.

La invitación a la playa constituye una estrategia perfecta, pues las zonas tropicales y veraniegas favorecen la distensión, facilitan la posibilidad de llegar a una comunicación íntima y, en este caso particular, ofrece la oportunidad de reanudar una amistad que había quedado rezagada en el pasado. La influencia de la temperatura cálida, de la intensidad de la luz, de los horizontes abiertos al infinito, de las extensiones enormes que se despliegan ante la mirada, regeneran el ánimo de cualquier vacacionista. El correlato de este espacio es el de un paraíso terrestre.

Sin embargo, estando allá, no ocurre lo que ambas esperaban. En vez de compartir el tiempo en alegrías, risas, recuerdos y novedades Elena, la narradora, vive una situación

incómoda: Marta la evade, Marta se encierra en sí misma. Por lo que Elena va formándose una imagen de su amiga que a veces desconoce y que configura en preguntas: ¿por qué Marta está continuamente de mal humor?, ¿por qué no quiere dar cabida a conversaciones en que puedan manifestar sus intimidades?, ¿cuál fue la auténtica razón por la cual me invitó?

Mientras que Elena tendrá que descubrir ese motivo a lo largo de sus vacaciones, nosotros, los lectores, sabemos que la razón es confiarle un secreto: tiene un amante, Rafael, el amigo de infancia de Eduardo. La transgresión a la moral representa una tensión entre Marta y Rafael. En condiciones normales nada nos parece tan seguro y establecido como la sensación de nuestra mismidad, de nuestro propio yo. Este yo se nos presenta como algo independiente, unitario, bien demarcado frente a todo lo demás. Sólo que Marta considera que esa apariencia es engañosa, su yo continúa hacia adentro, sin límites definidos, invade sus sueños, debido a la culminación del enamoramiento que está viviendo: los límites entre su yo y el yo del *otro* parecen esfumarse, se identifican en la impetuosidad del deseo. Donde se abre un gran abismo es entre ella y los ideales puritanos que impone la sociedad en Mérida. Ante todo esto, Marta no duda que Elena comprenderá cómo fue que la simple seducción del paisaje se transformó en una seducción de la intimidad.

El impacto que recibe Marta al ver a Elena frena su intención original, la de volcar en Elena sus íntimas confidencias. Al finalizar el día de su llegada, Elena le comenta con sinceridad:

- De cualquier forma todo es precioso —insistí.
- Todo. Menos la gente —dijo ella—. Tengo que confesarte que me has dado un poco de envidia.
- ¿Por qué?
- No sé. Te ves distinta. Y eso es muy importante.
- Tú sabes perfectamente cómo soy.
- Claro,— siguió ella, con un gesto que me hizo reconocerla otra vez y volver a sentir el cariño de siempre—. Pero al verte he pensado que yo ya no soy así y eso no me gusta. No sé lo que quiero, ni lo que espero, ni por qué hago las cosas o dejo de hacerlas; sobre todo lo último —dijo después.
- No te entiendo. ¿Pasa algo? Tienes a Eduardo y a los niños ... ¹²⁹

La problemática frente a la cual nos encontramos es la de la libertad para determinar el mejor sentido existencial. El hecho de haber aceptado en primera instancia ese retiro en la playa, fue resultado de una elección frente a los imperativos de ella y Eduardo: huían de la autoridad de sus suegros, de la institución familiar, de las convenciones de la ciudad de Mérida. El aislamiento voluntario, el alejamiento de los *otros*, es el método de protección más inmediato contra el sufrimiento susceptible de originarse en las relaciones humanas¹³⁰. Esta elección que al

¹²⁹ CP, p. 44

¹³⁰ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 21

principio parecía tan maravillosa como creer haber encontrado un paraíso fue transformándose lentamente en un desierto, sobre todo para Marta, pero también para Eduardo. Dada la monotonía de su vida y marginada en una playa de la vida social de Mérida, con un espacio de ensoñación y una soledad dispuesta a compartir, cede al deseo. Al decidirse por la transgresión, Marta ha optado por la exaltación de la vida y de los instintos; de un sentimiento de apatía en el que había caído, salta a la *voluntad de vivir*; sólo que la intensidad de la relación con Rafael ha llegado a un punto en el que tendrían que dar un paso más.

Sin embargo, la conciencia de la libre autodeterminación no es suficiente para que las decisiones tomadas conduzcan al individuo hacia su realización. Conforme a la antropología filosófica, el hombre es social antes de ser cualquier otro sujeto. Cuando el individuo se encuentra cómodamente en sus estructuras cotidianas trata de permanecer ahí e ignora la existencia del *otro*. Sin embargo, la presencia de los *otros* es lo más difícil de eliminar ya que se encuentra en la constitución original y más profunda de la subjetividad. Marta se encuentra en un dilema: tiene que decidir si continúa su relación con Eduardo, de tal modo que siga siendo reconocida por los *otros* dentro de la moral convencional de la provincia, o bien, llegar a un divorcio para convivir con Rafael, aunque posiblemente marginada por esa sociedad puritana.

La condición del hombre es, pues, de incertidumbre, de tanteo, de *náufrago* en el océano de su propia angustia, de duda; pero también, de riesgo. En cada jugada arriesga su destino. Tiene sentido lo que tiene conexión unitaria, lo que entra en la integración de un conjunto; por eso una vivencia sólo tiene sentido cuando posee una significación para la totalidad de la vida, como una jugada de ajedrez sólo tiene sentido cuando se relaciona con el juego total¹³¹. Y lo verdaderamente grave es que no puede dejar de jugar, tiene que jugar o retirarse del juego —la existencia—; tiene que decidir a cada instante porque incluso el rehusarse a decidir ya es en *sí* una decisión¹³². Cada uno de nosotros está siempre en peligro de no ser el *sí mismo*, único e intransferible, que es.

Marta tiene conciencia de que ser libre es ser libre *para* algo, en eso estriba la intencionalidad del acto libre, la razón suficiente de la libertad, su íntima y esencial teleología. El vivir del hombre es un vivir *para*, es vivir con finalidad, con sentido. Y Marta había descubierto en la pasión el sentido de la vida. Mientras Marta se debate en su interioridad con avances y retrocesos dialécticos, Elena en un *flash-back* recuerda la época en que se conocieron ellas dos. Desde cuando eran estudiantes en la preparatoria y coincidían en la creación de su propio porvenir. Elena trata de reconstruir su amistad a partir del pasado. Un detalle importante

¹³¹ José Romano Muñoz, *Hacia una filosofía existencial*, p.80

¹³² Cf. Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*.

entre los recuerdos de Elena es con relación a las personas que fueron conociendo:

Pero cuando salíamos con alguna amiga o especialmente con muchachos, de una manera casi inconsciente, pero que a pesar de sus esfuerzos siempre resultaba inevitable, Marta establecía una forma de competencia entre nosotras dos y se empeñaba en estorbar o tratar de evitar cualquier actividad mía que no girara por completo alrededor suyo.¹³³

Vivencia que le vino a recordar que era Marta quien pretendía establecer el valor a todas sus relaciones. Elena recuerda también que fue Marta quien sufrió el primer rompimiento amoroso, derrota que compartió con Elena. Lloró, se desahogó y reafirmaron su amistad. En aquella ocasión le dio un beso en la mejilla y le dijo:

—Te quiero mucho...

— Sin darme cuenta de lo que hacía, la besé ligeramente en la boca y me quedé acostada a su lado, sin tocarla para nada, un poco asustada. Un momento después con la cabeza apoyada en la mano y el codo sobre la cama, se volvió a mirarme.

—Es una lástima que no seamos lesbianas, ¿no crees? Todo sería mucho más sencillo.

—Sí —dije sonriendo.¹³⁴

¹³³ CP, p. 47 s

¹³⁴ CP, p. 52

Continúa recordando hasta el momento en el cual Marta conoce a Eduardo y formalizan el matrimonio. Este hecho le indica a Elena el momento en que sus vidas y sus principios divergieron. Desde luego que los proyectos de la adolescencia son sólo un marco de referencia para tratar de comprender por qué la llamó Marta, un marco de referencia que no será válido. Marta se encuentra viviendo una experiencia existencial que no tiene que ver con situaciones similares a las del pasado; sólo que no sabe cómo abordar el tema con Elena.

Al siguiente día de su arrivo Elena conoce a Rafael, amigo de la infancia de Eduardo, médico, aún soltero, que entusiasmado por la presencia de Elena prepara para dos días después un paseo en lancha para ir a pescar. El día del paseo resulta un evento inolvidable, pues viene a ser un espacio de seducción dentro del tiempo de vacaciones. Elena es la primera en pescar; hecho que es reconocido como de buena suerte por todos y, efectivamente, tienen una pesca abundante. Al final del paseo, Rafael le pregunta:

—¿Te divertiste? —me preguntó Rafael.

—Mucho — contesté mirándolo.

Poco a poco, las líneas de la costa se fueron haciendo más claras. ... Mientras nos acerábamos a ellas, sentada junto a Rafael, sintiendo la cercanía de su piel y el sabor

salado de la brisa, sentí que me gustaría llegar a ser parte de ese mundo.¹³⁵

Para Elena, su estancia representa hasta el momento la conquista de un espacio vital, el cual le proyecta una fascinación en la que ella quisiera fundirse. Para Marta, por el contrario, es el inicio de una desestabilización afectiva, de un descenso hacia la incertidumbre pero, posiblemente, también el deslizamiento hacia la verdad que está buscando de sí misma. El propósito de la invitación había sido el de confesarle su relación con Rafael. Marta pensó que ella podría ser un confidente imparcial. Lo inesperado es la atracción que Elena está ejerciendo sobre Rafael. Marta no sólo está molesta, inquieta, celosa sino que modifica sus planes; de ahí proviene su silencio.

Elena capta en Marta un gesto que le revela una crítica, un tipo de censura, tal vez un reproche, el cual no puede interpretar aún. En el momento en que Elena ayuda a Rafael a subir a la lancha, deja que la abrace casi por completo con el cuerpo mojado. Escena que le indica a Marta que entre ambos se está despertando una atracción sensual.

Para conocerse uno mismo, uno puede hacerlo a través de los otros porque los otros me entregan una fase de mí mismo que es

¹³⁵ CP, p. 130

más reveladora que una imagen puramente cognoscitiva. En este caso, Marta se está conociendo a sí misma por la reacción que suscita el comportamiento de Elena en ella, en los *otros* y sobre todo en Rafael.

Unos días después, Marta y Eduardo tienen que cenar en casa de los padres de Eduardo. Asisten y Elena es testigo de un drama familiar. El padre reprende al hijo. Eduardo se justifica. El padre insiste en el valor de sus métodos. Eduardo se violenta. El altercado altera a Marta de modo extraordinario, sale de la casa y se refugia en el coche. Esta polémica le da la clave a Elena para descifrar la razón por la cual viven en la casa en la playa: de este modo se distancian de la autoridad paterna. No obstante, Elena no comprende por qué Marta no quiere conversar sobre estos particulares con ella. De regreso a la casa pasan a los *Cocóteros*, salón donde todos los amigos se reúnen habitualmente; al llegar se encuentran ahí Rafael, Celia, hermana de Rafael, y Lorenzo, su esposo. Cuando está Elena por entrar al salón observa:

El lugar estaba completamente lleno. Marta y Eduardo se bajaron al mismo tiempo y corrieron hacia las mesas. Cuando los alcancé ella estaba ya en brazos de Rafael riéndose, y Eduardo, con un vaso en la mano, hablaba a gritos con Lorenzo.¹³⁶

¹³⁶ CP, p. 127

Unas piezas después Rafael baila con Elena, después la conduce de regreso a la casa en la playa. Antes de despedirse caminan sobre la arena. La atmósfera nocturna beneficia las conversaciones íntimas, más estando al aire libre y distantes de las miradas de los *otros*. Rafael le confiesa la atracción que siente por ella.

Al regresar a la casa encuentran a Marta en la puerta. Está esperando a Elena para entregarle unas cartas de Pedro, el novio de la Capital. Parece que por la existencia de las cartas Marta supiera apenas de la existencia de Pedro, pues no ha dado oportunidad para estar y hablar a solas.

En este momento encontramos dos triangulaciones del deseo: Marta y Rafael, amantes clandestinos, y Elena que desencadena un movimiento erótico y sensual con Rafael. La otra configuración triangular la forman Elena y Pedro que son amantes, él es divorciado y tiene un hijo; y Rafael, en la medida en que se siente arrasado y conmovido por la presencia de Elena.

La intersubjetividad se hace presente aun en esa playa distante de la ciudad de Mérida. El amor, como experiencia existencial nos revela que por nuestra relación con el *otro* podemos dar sentido a nuestra relación con el mundo. El estar

enamorado precipita la mirada hacia una percepción estética y nos permite percibir el mundo como un paraíso. Llegamos a ser conscientes de que somos nuestro cuerpo y que existimos como sujetos del deseo. Marta está aún enamorada de Rafael; gracias a esta relación su vida en la playa cambió, se estetizó. Al percibir que Elena está siendo ahora el centro del deseo de Rafael, Marta anticipa una *pérdida* vital. Esta pérdida amenaza al *yo* en sus raíces, en el *ello* y en su identidad. En efecto, la propia identidad crece, se transforma, se delinea por identificación con el *otro*¹³⁷, y ese *otro*, Rafael, está a punto de separarse de su mundo.

Al día siguiente, en cuanto Marta se despierta tiene una breve plática con Elena, y la interpela directamente sobre la conversación que ella y Rafael tuvieron la noche anterior. Elena no le responde nada concreto intencionalmente. Insistiendo sobre el tema, Marta le pregunta:

—¿Te gusta Rafael?
 —No sé —dije—. Creo que sí. Es muy agradable.
 —¿Y crees que tú le gustas? —siguió Marta, sin dejar de comer.
 —¡Ojalá! —dije riéndome.
 Ella intentó una sonrisa.¹³⁸

¹³⁷ Igor Caruso, *La separación de los amantes*, p. 37

¹³⁸ CP, p. 162

Luego siguen hablando sobre sí mismas:

—Creo que has cambiado mucho. Eres mejor ahora —contesté.

—No, sigo siendo la misma —insistió—. Para mal o para bien. Tanto que ni siquiera me he atrevido a hablarte como hubiera querido. Simplemente porque no puedo, por tonta. Siento que al contarlas las cosas pierden su sentido o cambian, se hacen distintas y entonces uno cree que no vale la pena decirlas.

—Tal vez sea en eso en lo que has cambiado —dije, escapándome y sintiéndome culpable por ello.

—Quizás —siguió ella pensativa—. En cualquier forma ya es demasiado tarde.

—¿Para qué?

—Para todo. Ahora creo que siempre fuimos distintas.¹³⁹

En estos trozo de conversación, Elena percibe una profunda insatisfacción, hasta cierto punto un arrepentimiento en su amiga, pero intuye que no quiere llegar a descubrirle la razón de la misma. Poco después llegan Eduardo y Rafael. Rafael le pregunta a Elena si le gustaría ir a Campeche. Elena responde afirmativamente y con entusiasmo, y al día siguiente parten los cuatro: Eduardo y Marta, Rafael y Elena.

¹³⁹ CP, p. 163

El viaje a Campeche representa nuevamente abrir un espacio extraordinario en el curso de las vacaciones de Elena y nuevamente por iniciativa de Rafael. El viaje constituye otro espacio y tiempo de seducción. Rafael maneja y manifiesta inquietud por llegar a las pirámides antes de que anochezca. Debido a esta excitación originada por el viaje Elena se siente sensualmente cerca de Rafael y unida a todos. Afortunadamente llegan a Uxmal antes de que cierren y Elena queda auténticamente fascinada por la belleza de las construcciones en medio de la soledad, el tiempo transcurrido y el misterio que evocan. Ya en el hotel, Elena piensa:

Al verme en el espejo para pintarme sentí que le pertenecía a Pedro y toda la situación con Rafael no era más que un intento de probar mi fidelidad, pero también supe que no me detendría porque ahora a la curiosidad inicial se agregaba una oscura esperanza imposible de definir, pero absolutamente real.¹⁴⁰

Por su parte, Elena no olvida su compromiso con Pedro, es aún vigente; sin embargo, la exuberancia de la naturaleza es un componente del viaje que no la dejará inmutable y la transferirá a un punto en el que tendrá nuevamente que tomar conciencia de su libertad, libertad de decisión, de no abandonar su destino al curso rutinario de la vida. La existencia del hombre implica

¹⁴⁰ CP, p. 197 s

elección y realización. Absorta en estas reflexiones y emociones, olvida responder las cartas de Pedro.

Salen los cuatro a dar un paseo por la ciudad. En un momento en que se quedan solas, Marta le dice a Elena:

— Estoy tratando de mirarte como te mira Rafael
—dijo luego, tratando de bromear, pero irritada.

—¿Te molesta? —dije yo, irritada también.

Pero ella no contestó y Rafael y Eduardo regresaron antes de que yo me decidiera a preguntarle si realmente pasaba algo entre ella y Rafael.¹⁴¹

La transposición sugerida por Marta es un juego ficticio, sin embargo, lo que sí es real es su irritación. Una parte de su identidad está a punto de sucumbir lenta y dolorosamente porque la identificación con Rafael no podría abandonarla y sustituirla por otra de un día para otro. Al sentir la pérdida de esa identidad, Marta se revela neurótica y asocial justamente por la fragilidad en que se empieza a reconocer, porque esta ruptura puede llegar a representar para ella una vivencia de muerte. A Elena ya no le puede pasar desapercibido que hay algo especial, un tipo de complicidad entre Marta y Rafael. Simultáneamente, Elena comprende que ella ha sido

¹⁴¹ *CP*, p. 203

contemplada con Rafael en una unidad afectiva y erótica que molesta, que irrita, que le ha dado motivo de reflexión a Marta.

Ya en el hotel se retiran a dormir. Elena reposa en su cuarto. Rafael toca a la puerta. Ambos saben que desde el inicio del viaje se ha desarrollado una tensión sexual entre ellos. Se entregan a la voluptuosidad y llegan al éxtasis erótico deseado. A Rafael le sorprende que se haya entregado totalmente. Posteriormente tienen un diálogo sobre el devenir de Elena. Rafael sabe de la existencia de Pedro, de quien obviamente siente celos. Luego se retira a su habitación para fingir que no tuvo lugar este encuentro sexual.

Antes del amanecer, el destino se hace presente e interrumpe el viaje. Marta despierta a Elena. Le comunica que el padre de Eduardo ha muerto. El retorno es inevitable. Eduardo y Marta se ponen tensos y de malhumor. Estado de ánimo que puede comprender racionalmente Elena. Llegan a Mérida. Van a la casa paterna en donde todo está organizado bajo el luto religioso de la provincia. Elena se siente ajena a todo ese mundo. Cuando ya no resiste más la atmósfera, le pide a Rafael que la saque de ahí y aprovecha ese tiempo vacío de sentido para preguntarle directamente:

—¿Qué es lo que pasa con Marta? —dije sin pensar, contra mi voluntad, como si las palabras me hubieran sido dictadas.

—Muchas cosas y ninguna. Tendremos que hablar de eso —dijo Rafael sorprendido.¹⁴²

Rafael le está dando una respuesta ambigua. Es evidente que en ese momento está contemplando a Marta bajo otra perspectiva. Ya no más como la única mujer capaz de satisfacer su deseo, ni la única con quien pudiera llegar a los confines del amor y con la limitante de compartirla con su mejor amigo.

Cuando Marta llega a la casa está cansada y se encuentra de pésimo humor. Sin embargo, no le impide abordar a su amiga para saber más de lo que ha pasado entre Rafael y ella, Elena, y afronta el tema directamente preguntándole:

—¿Sabes que estuve hablando de ti con Rafael en Campeche, cuando todavía yo no sabía muy bien qué esperaba de ti? Es muy raro Rafael. Te va a costar mucho trabajo conocerlo en verdad. Cuando te escribí que vinieras creíamos que ... no sé que... Eduardo está muy mal y muy asustado. Tengo que ayudarlo.¹⁴³

¹⁴² CP, p. 221

¹⁴³ CP, p. 253

Marta interrumpe lo que estaba por decir, Elena insiste en que le confiese qué hay entre ellos. Simultáneamente, siente celos por ese derecho que Marta parece ejercer sobre Rafael. De cualquier modo, es obvio que Marta tiene envidia de Elena y se ha establecido una competencia entre ambas frente a Rafael; en otros términos, es evidente la rivalidad entre ellas.

Para sorpresa de todos, a causa de la muerte del padre, Eduardo y Marta deciden dar finalmente un giro diferente a su cotidianidad. Abandonarán la casa en la playa, que desde hacía mucho tiempo había dejado de ser un refugio de enamorados para ellos dos. Implícitamente desaparece el escenario delirante de Marta y Rafael. El ser del hombre ejercita su libertad en sus posibles *modos de ser*. Marta asume libremente que su vida está unida a Eduardo y que es capaz de afrontar las dificultades que el destino les depare. Sólo ahora, liberada de la tensión de su relación con Rafael, Marta se decide a hablarle a Elena de lo que efectivamente hubo entre ella y él:

—¿De qué hablaste con Rafael? —me preguntó.

—Fue muy raro. Hablamos de todo. De él, de mí. Y de ti también. Pero no era sólo eso. Hay una cosa entre ustedes. No puedo creer que no te importe.

- Sí me importa —dijo ella—. Lo quiero mucho. Pero lo que hay es precisamente esa cosa. No sabría explicártelo. Quizás lo he sabido siempre; pero creo que me di cuenta cuando tú y yo hablábamos esta tarde y nos reímos y sobre todo, cuando lo vi irse contigo. Él es como Eduardo y como yo. Sólo que Eduardo es mi marido y lo será siempre. ¿Entiendes la diferencia? No hubiera habido ningún cambio. Lo que nos gustaba era que fuese imposible. A los dos. Pero ahora Rafael te tiene. ... Ojalá lograra traerte de México. Depende de ti; por eso creo que no.
Las dos nos reímos.
- Es como antes, ¿verdad?—dijo yo— tal vez no valga la pena. Lo importante es saber.¹⁴⁴

La reconciliación entre Marta y Elena es posible en el momento en que sale a luz la evidencia de los hechos: Rafael era la manzana de la discordia que le impedía a Marta considerar a Elena como a una amiga. La reconciliación la alcanzan en cuanto abren su interioridad; para ello fue necesario que la tensión triangular se disolviera. Por lo pronto, Marta ya definió el próximo derrotero de su vida. Más allá de la muerte de su suegro fue relevante sin duda la presencia de Elena para que Marta pudiera poner a prueba su relación con Rafael.

Al siguiente día, mientras desayunan Marta y Elena conversan largamente, despejan las dudas relevantes. Marta reconoce que no se equivocó al pensar en Elena como la persona que

¹⁴⁴ CP, p. 275

comprendería su dilema. A lo largo de la conversación se percatan de que pueden continuar su amistad a pesar del tiempo de ausencia transcurrido y sobre todo a pesar de haber vivido en un triángulo del deseo. Llega Rafael. Marta busca un pretexto para dejarlos solos. Elena le comunica que partirá al día siguiente. El día del viaje Elena siente una indefinible envidia por Marta porque se queda para siempre ahí, en ese paraíso de la seducción —como lo recordará—. Después de despedirse de Rafael con un beso siente una triste alegría al verlo junto a Marta.

Mientras que Marta resolvió la situación crítica en la que vivía, Elena permanece en el difícil momento de definir en un sentido u otro la disolución del triángulo en el que se encuentra: o bien, regresar a Mérida con Rafael, a esos paraísos de un tiempo de vacaciones, con el sabor salado de la brisa, la cercanía del mar, el rumor de las olas y de las palmeras, donde la seducción es una invitación constante bajo el cielo deslumbrante y sin límites; o bien, permanecer en la Capital con Pedro, en los espacios urbanos que estructuran el ámbito del trabajo, regresar a lo conocido, a la vida donde ya sabía todo lo que anhelaba y podía esperar¹⁴⁵.



¹⁴⁵ CP, p. 107

La narrativa de Juan García Ponce de los años sesenta comprende dos fases, cuya diferencia es de carácter cualitativo. En la primera fase el héroe como un sujeto cognoscente-volitivo y actuante se percata de que no hay una naturaleza humana en la que pueda fundarse para decidir sobre sus acciones, sin embargo, y a pesar de que dispone del campo de la libertad, se encuentra avasallado por el marco de las instituciones como la familia, la religión y el trabajo entre otras, que le obstaculizan el camino para lograr la superación de su ser.

En los cuentos y novelas de esta primera fase los héroes, en la mayoría de los casos jóvenes y adolescentes, ponen de manifiesto la necesidad de inventar al hombre, su propio porvenir. Atisban que son libres y tienden hacia una filosofía de la vida fundada en la exaltación de los sentimientos y de las fuerzas irracionales del alma. Sin embargo, no han llegado a profundizar en su interioridad como para poseer conscientemente una jerarquía de valores que les resuelva conflictos de interés, confrontaciones de rivalidad, que les aporte los instrumentos para la deliberación de acciones que obviamente definirían el sentido de su vida. Esto deja amplio terreno para la afirmación de que el hombre puede llegar a conocerse de modo personal al comprometerse con su propio drama.

La problemática a la que se enfrentan estos héroes es la de su propia subjetividad, que va a ser el punto de partida de su reflexión. La subjetividad que va reconociendo el protagonista a lo largo del drama específico que vive es que no es una subjetividad rigurosamente individual. Porque en el *yo pienso*, contrariamente a la filosofía de Descartes y a la filosofía de Kant, nos captamos a nosotros mismos frente al *otro*, y el *otro* es tan cierto para nosotros como nosotros mismos. El sujeto al considerar al *otro* se enriquece, se renueva y se constituye.

Para el escritor mexicano las experiencias existenciales son la clave para que sus héroes profundicen en su subjetividad; experiencias que se desarrollan a través de una dialéctica de los afectos en diversos encuentros. Una de las experiencias fundamentales es el amor sexual, que proporciona la experiencia placentera más poderosa y subyugante, estableciendo así el prototipo de nuestras aspiraciones a la felicidad.

En esta fase creativa de Juan García Ponce, la felicidad jamás es alcanzada. Sus héroes no logran el sentido buscado. En algunos casos quedan atrapados en un solipsismo existencial, que sólo superan con ardua insistencia en un desarrollo de la autoconciencia, o bien, lo motivan irremisiblemente a una revisión de sus valores hasta entonces acordes con la moral

establecida. En otros textos el triunfo queda concedido a las instituciones. En el mejor de los casos, cuando el héroe no logra la proyección deseada llega a un estado por el cual sublimiza su experiencia estéticamente. En cualquier caso, el desenlace desemboca en la separación de los amantes, en la presencia de la muerte *en la conciencia*. Por lo cual, sostenemos que a esta fase creativa corresponde una concepción trágica de la vida.



Segunda fase de la narrativa de Juan García Ponce

En la primera fase identificamos un estrecho acercamiento de Juan García Ponce a la obra de Cesare Pavese, en la segunda descubrimos un diálogo sostenido con Robert Musil. En esta segunda fase creativa observamos un cambio en los personajes y en la concepción de su mundo. Ciertamente no desaparecen las situaciones límite a las que se enfrentan sus protagonistas, ni la confrontación con instituciones. La particularidad reside en que el enfrentamiento con la realidad los llevan más allá de momentos de frustración. El debate con las instituciones se da en el ámbito de la conciencia, configurando una jerarquía de valores que conduce a los protagonistas a vislumbrar el derecho a la felicidad. La posibilidad de lograr la felicidad depende de la fuerza que se atribuyen a sí mismos para modificar el mundo exterior según sus deseos, sus sueños, su voluntad de cambio y la capacidad para expresar su verdad. El carácter ético que defienden no está en juicios morales, no es sólo el de responder a una acción, a una pregunta, a una orden, sino responder *de* lo dicho en el propio acto de presencia: existir es estar presente, es exponerse, mostrarse como expresión individual.

Las categorías artísticas como ausencia y presencia adquieren un fundamento ontológico. Ya que la verdad del ser reside en su manifestación, la presencia no es ambigua. El protagonista está hablando del ser, hablando de la naturaleza, hablando de la mujer. Monólogos que producen efectos vitales, ya que para existir es necesario manifestar el ser.¹ El protagonista logra momentos de plenitud con la consecuente afirmación del ser al otorgar sentido. El hombre como creador logra transformar la naturaleza misma y proyectar sentido incluso en lo que no lo tiene constitutivamente.

El afán de verdad, de la propia verdad, nace de la sensación de andar perdidos, de encontrarse aterrado en ese pozo sin fondo del nihilismo. Sin embargo, los personajes garciaponcescos no se ponen al servicio de valores extrasensoriales para salir de ahí, sino que se lanzan hacia la vida, hacia la expresión de su ser, pretenden vivir deliberadamente para la vida, la vida como juez decisivo. El triunfo existencial le es concedido a la mujer que decide romper con las convenciones que la limitan, a la transgresora, a la infractora y no a la púdica y moralista. La concepción trágica del mundo dominante en la primera fase de esta narrativa es substituida por una concepción no menos problemática pero sí optimista. El uso de la libertad crea posibilidades, cuya actualización depende de las elecciones del protagonista dando lugar a un cauce, en donde situaciones nuevas se integran congruentemente con su pasado.

¹ Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, p. 162 ss

El laberinto del deseo en *La cabaña*

El laberinto oscuro en el que se halla Claudia, la protagonista, en medio del camino de la vida es un laberinto mitológico, es el peregrinaje de un alma en busca de un tiempo por el que siente nostalgia, nostalgia por un tiempo de placeres que ni ella misma sabe en donde ubicar, de placeres sin sentimientos de culpa. Es el viaje hacia la oscuridad, hacia las raíces subterráneas con el ánimo de regresar armada con un nuevo resplandor. La disolución de su primer matrimonio deja en Claudia una herida profunda cuya naturaleza se niega a reconocer. Esta herida a nivel anímico le provoca una crisis a nivel cognoscitivo: la realidad se le revela como *ausente de sentido*. Es debido a esta ausencia que nuestro personaje atraviesa una lucha entre lo real y lo posible. De tal modo que de la conjunción del estado anímico y la crisis cognoscitiva nace en la protagonista un dinamismo que pone en actividad pares contradictorios sexuales, como el sadismo y el masoquismo, y el exhibicionismo y el *voyeurismo*. Además, relaciona estas perversiones sexuales a un movimiento dialéctico de los posibles polos del espacio de la intimidad: *el adentro y el afuera*. Y en el plano de la reflexión gira en torno al solipsismo, siente que no hay ningún motivo para que lo que es sea de la manera en que se le presenta o de cualquier otra manera, ya que, según ella, nada cambia fundamentalmente. Bajo esta proyección relativista, la

realidad se transforma en algo irreal, se le escapa continuamente de las manos. La naturaleza íntima de Claudia se desarrolla al igual que el tema artístico de la angustia existencial que Sartre expone en *La náusea* y que no es otra cosa que el vértigo que provoca el constante enfrentamiento vital con el último límite de la realidad que escapa a la comprensión y nos deja solos frente a la contingencia del mundo.

La primera parte de este peregrinaje describe una serie de relaciones íntimas que le dejan a la protagonista frustraciones de tipo afectivo, que la impulsan hacia un movimiento cíclico de provocación, de ambigua excitación, de entrega y el decidido rechazo de su voluntad de no volver a ceder al placer. Sin embargo, a pesar de las desolaciones que sufre después de cada separación, en cuanto se conforma una situación ambivalente que abra la posibilidad de otra entrega, aunque sea sólo imaginaria, Claudia vuelve a ofrecer su cuerpo cancelando la influencia de su voluntad y olvidando lo que había decidido racionalmente. Lo que constituye una regresión en la estructura de su personalidad. La primera parte de su peregrinar culmina con el descubrimiento de su *yo-ideal* en la figura de su segundo marido.

La segunda parte de esta narración inicia con la muerte del segundo marido, que deja a Claudia nuevamente en el laberinto del deseo, en ese estado en el que ella siente el impulso de llevar su cuerpo a experiencias perversas y a encerrarse de nuevo en aquel solipsismo existencial. Del acervo de su memoria recuerda la

cabaña, como símbolo del amor vivido con su segundo marido; estando ahí, trata de recuperar la presencia de él a través de los objetos que reflejan el pasado. La imprecisión de la imagen recuperada del marido, junto con el arribo casual del joven leñador, la motivan a que retorne a la cabaña varias veces por semana. En los breves encuentros, Claudia excita —fingiendo inocencia— al joven leñador. Un día, el joven viene con su hermano mayor; entre los tres se crea una tensión erótica que Claudia lleva a su realización.



Claudia, la protagonista, es una mujer joven, se encuentra estudiando en la Universidad, es intrépida, segura de sí misma y, en particular, quedó insatisfecha sexualmente en su primer matrimonio. Es consciente de la belleza de su figura y de la necesidad de satisfacer el deseo de su cuerpo. Debido al fracaso matrimonial goza ahora de una libertad que representa una puerta; la puerta es la imagen original de la ensoñación en la que se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su intimidad, el deseo de conquistar a todos los seres. La representación de la puerta ofrece dos posibles ensoñaciones según la dirección que se emprenda: *hacia adentro*, o bien, *hacia afuera*. A cada dirección corresponde un sueño, un símbolo, y en algunos casos, un *proyecto*. El *proyecto* es el contexto de la imaginación y el pensamiento, que suponen la posibilidad de actuar

en la realidad. La sexualidad es la puerta que conduce a Claudia hacia el mundo exterior y la vida.

Al traspasar esta puerta para experimentar otros encuentros, Claudia está eligiendo el espacio de relaciones íntimas en el sentido que va *hacia afuera de la puerta*. Relaciones en las que Claudia vive una mezcla de *suciedad y pureza* que excita y perturba sus sentidos. Y los espacios en donde se desarrollan estas relaciones se caracterizan por ser impersonales, anónimos, como son hoteles, edificios decadentes, lugares que no pueden crear una sensación de pertenencia sino de degradación. De modo implícito, Claudia está cerrando la posibilidad de crear relaciones en el espacio de la intimidad *hacia adentro de la puerta*, que surge a partir de la interioridad de los amantes; experiencia que alcanza sólo al finalizar la primera fase de su peregrinar. El *adentro* y el *afuera* no son simétricamente iguales, a cada dirección corresponde un dinamismo diverso.

Ya desde el momento en que retorna a la casa paterna después del divorcio, Claudia experimenta una sensación de no pertenencia que proyecta en su habitación de soltera adornada aún con sus muñecas de la infancia. Este sentimiento de no pertenencia lo traduce en una actitud de indiferencia para consigo misma, así como en relación con su entorno. Le es indiferente su cuarto, su familia, sus estudios. Lo único que le pertenece absolutamente es su cuerpo que observa en el espejo y le produce placer al anticipar las miradas que lo puedan contemplar y desear.

A partir del momento en que tiene proyectada esta dirección *hacia afuera de la puerta* elige un camino que implica la aceptación de todos los riesgos. En estos términos, Claudia comienza a ubicarse en dos extremos de una perversión: en el masoquismo y en el sadismo. La particularidad de esta perversión está constituida por el hecho de que sus dos formas, activa y pasiva, aparecen siempre conjuntamente en la misma persona. Aquél que halla placer en producir dolor a *otros* en la relación sexual está también capacitado para gozar del dolor que puede serle ocasionado en dicha relación como un placer.¹ De este modo, al liberar su sexualidad se satisface sin reparar en el objeto que la satisface, no busca para su autoidentidad identificarse con el *otro*.

El primer lugar en donde Claudia aplica su primer juego provocatorio es en la Universidad, que puede, en este caso, simbolizar a una plaza pública. Las dos primeras experiencias, la primera sádica y la segunda masoquista, las lleva a cabo con estudiantes. Nos interesa puntualizar aquí que la relación que se establece como reacción ante las propias fantasías sexuales es una relación de poder: cuando es de subordinación, la fantasía erótica aporta la insubordinación; cuando es de dominio, la fantasía erótica brinda el sentido de expiación, que es fuente de placer. Claudia provoca con su cuerpo, identifica a un estudiante que la sigue con la mirada. Segura de que le agrada, se acerca, conversan, salen a cenar a un restaurante demasiado caro y desde ese momento

¹ Sigmund Freud, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, p. 27

Claudia asume una actitud sádica. Emerge en ella la posición activa y dominadora con respecto al *otro* hasta el sometimiento y maltrato del mismo.

En ese juego de fuerzas interiores, la experiencia central le ofrece la posibilidad contraria de experimentar el mundo de las pasiones. Cuando Claudia percibe un olor a desinfectante, que le parece ser lo único presente y hace que todo el ambiente sea extrañamente irreal, siente *de golpe* que es ella la sometida, la subordinada, porque entre las resistencias que se oponen al logro placentero de la relación está la repugnancia, que en esta ocasión tiene que superar. Claudia hace una asociación extraña: del mismo modo que el olor sólo la cubre quiere convencerse de que al entregarse, él la envuelve pero no la toca, no la afecta, como si todo se dirigiera a una tercera persona. Ya en su cuarto, en el ámbito donde se hunde en el solipsismo, Claudia siente una repulsión hacia esa experiencia y decide no volver a ir. Sin embargo, una semana después, durante la que él la ha buscado insistentemente, regresan a la casa de huéspedes. Reconoce el penetrante olor a desinfectante, que en principio rechazaba, pero contradictoriamente ahora la excita. Este olor adquiere la característica de un símbolo ambivalente, que le asegura un placer y le afirma su libertad. Por lo que finalmente Claudia considera que puede seguir viendo a su condiscípulo con la misma lejana indiferencia del día en el que lo conoció.

La relación es a tal punto falsa que es inevitable que un día llegue a sus límites. Él le propone matrimonio, lo que le ofrecería seguridad social; ella reacciona y, como si lo viera por primera vez, descubre su conducta provinciana, el mal gusto de su ropa, su tropeza y, para colmo de males, perfila la competencia que está estableciendo con su primer marido. Todo le despierta una vergüenza imprecisa, que le revela lo absurdo de la relación. Claudia comprende que el placer que ha alcanzado es como el olor al desinfectante, simplemente vulgar, y decide no volver definitivamente. La actitud predominantemente sádica que ha desarrollado, finaliza.

Unos meses después Claudia se encuentra a un antiguo compañero de la secundaria. Durante un instante le parece que el pasado fuera distinto del presente, como si el pasado sí le perteneciera, mientras que el presente constituyera un vacío. Él está por casarse en un par de meses; sin embargo, sabe ya de los antecedentes de la vida íntima de Claudia. La invita a tomar un café y, aunque sin mucho interés, Claudia asiste a la cita. Ya en el café, él la lisonjea, ella súbitamente crea con su cuerpo una posición que le indica su disponibilidad erótica. De modo simultáneo a la expresión exterior, Claudia piensa para sí que podía entregarse libremente, consciente de que nada ni nadie la esperaba.

Después fueron a un hotel. Claudia se dejó conducir como si su destino fuera sólo someterse y al aceptar esa sumisión la hiciera suya, invirtiendo los términos.²

Claudia asume en esta ocasión una actitud masoquista en la que ella revela una serie de conductas que exageran una predisposición pasiva. Inmediatamente después de la entrega pasional, él es quien pone un límite a la relación: ya no podría presentarla a su novia. Con esto el amigo circunscribe la relación al ámbito de la clandestinidad. Claudia acepta el papel pasivamente, como si ella no lo hubiera elegido, como si el placer le fuera impuesto por los demás: el placer de que la tomaran usándola físicamente como quisieran. No es otra cosa que la seducción, evidentemente bajo una de todas sus formas posibles e imaginables; seducción como centro motor de la actividad sexual pero también como reflexión de todos los componentes, manifiestos o latentes, del erotismo del momento. Ella no se siente actuar; más bien siente que el mundo actúa a través de ella, ella elimina de su conciencia la intencionalidad con la cual lo atrae y lo excita.

La relación se mantiene por varias semanas hasta que, un día ya insatisfecha, decide ir a trabajar a la provincia aun cuando no ha presentado la tesis, hecho que representa un rechazo más a un orden fuera de su conciencia. En un momento de pasión, el amigo le propone matrimonio decidido a romper con su novia. Claudia no acepta, le satisface sólo saber el poder que ha ejercido sobre él.

² LC, p. 22

Concluida esta relación, Claudia se siente libre, pero ajena a sí misma. Como en la ocasión anterior, considera que las dos relaciones se han desarrollado del mismo modo, en un ambiente escuálido, en el que cada encuentro se había reiniciado con el contacto de sus cuerpos desnudos, en sitios degradantes en donde el único objetivo había sido la satisfacción sexual. La sexualidad perversa de ese modo, convertida en instrumento, no le otorga la felicidad anhelada.

Claudia parte para la provincia en calidad de profesora. Ahí, vive en una casa de huéspedes destinada al cuerpo docente de la Universidad. El lugar se ha convertido en una pequeña comunidad dentro de la que es imposible guardar secretos y cualquier situación, por ingenua que sea, sufre siempre una interpretación ambigua. Durante los primeros meses Claudia vive sola. Su feminidad le es ambivalente: el deseo se le aparece como algo abstracto y lejano, imposible de realizar pero latente.

En esta situación, Claudia crea otro par sexual contradictorio: el del exhibicionismo y voyeurismo. Entre sus alumnos empieza a jugar el juego de la imposibilidad del deseo. Durante las clases trata, sin romper la distancia, de provocar admiración con su cuerpo. El acto exhibicionista lo realiza a través del cambio de posición de las piernas, que atrae la mirada de los alumnos, intuyendo que la impresión visual es el camino por el que más frecuentemente se despierta la excitación. La posición sugerente de

las piernas tiende a estimular al máximo la participación erótica. Y, en vez de disponer la relación sexual iniciada hacia su culminación, Claudia la reprime escudándose en su posición distante de profesora. Toda motivación activa queda así acompañada siempre, en estos casos, del factor antagónico correspondiente: Claudia es potencialmente *voyeur*, si bien en la posición actual es sádico-exhibicionista.

Claudia, distante pero consciente de esas miradas, podía sentir más allá del salón de clase la vasta realidad exterior, cuyos ecos llegaban a veces hasta el ámbito del salón, como un lejano llamado secreto al que su cuerpo, vivo bajo las miradas, respondía con una nostálgica necesidad de entrega que no era posible satisfacer y que por eso mismo la regresaba a la realidad de las miradas, deseando para sí la excitación de los alumnos.³

Sin mucha dificultad busca otros incidentes de tipo erótico entre los alumnos. La trascendencia de estos datos reales posee una carga erótica que inside en la fantasía obscena de los alumnos. La protagonista quiere convencerse de que ese ambiguo placer del juego por el juego, de la complicidad sin complicidad, no la toca en nada. Se encierra en su solipsismo existencial como un cerco protector y fríamente piensa que es una actuación, como si estuviera en un escenario, en la pantalla de un cine, situación que

³ LC, p. 30 s.

podría definirse como una *despersonalización del individuo*. De este modo, mantiene el deseo en tensión.

Sin embargo, este juego y esta complicidad no permanecen ocultas como ella cree dentro del ámbito de lo imaginario. Este juego está a la vista, en el espacio social y público de una comunidad. El exhibicionismo-voyeurismo se difunde. Un día, Claudia se enferma. Enfermedad que —podríamos suponer— tiene su causa en la represión libidinal debida a la limitada libertad sexual en el ambiente de la provincia. Una noche, en medio del malestar e intenso vértigo, despierta a dos de sus colegas, quienes la asisten preocupados y solícitos. Transcurrido el momento crítico, uno de ellos se va. El otro se desliza en la cama y trata de abrazarla para poner a prueba los rumores que se han configurado en torno de ella. En ese momento, en que Claudia podría haber cedido a la sensualidad, toma conciencia de que el acto que le está ofreciendo el colega no es una invitación como en las relaciones precedentes sino una violación. La protagonista se resiste, él otro insiste hasta el forcejeo, ella queda casi desnuda, logra detenerlo. Discuten. Él le la mira con rabia y le reprocha la provocación a nivel público, de la que se ha hecho crédito. Claudia en ese instante siente un desprecio y una ira profunda contra el agresor como nunca antes la había sentido. Entre disculpas recíprocas cierran el caso. Él sale del cuarto sin dejar de señalarle que todos creen que es lesbiana.

Tremendamente humillada por un lado y, por otro, en su afán de desentrañar la relación de su alma con el mundo, Claudia llega a

la caracterización de esa expresión sexual límite: el de la abierta agresión ante ese escudo de represión que ella estaba estableciendo en un espacio *fuera de la puerta*, en esa relación distante en la que ella pensaba que nunca sería tocada. Sin embargo, no puede desprenderse de una ambigüedad sexual:

...a través del malestar que la llenaba de compasión por sí misma, comprendió que a pesar del odio y el desprecio que todavía traía consigo la memoria de la absurda agresión, más allá de la conciencia de su cuerpo adolorido y de la rabia o, más bien, a través de ellos, todo su malestar se confundía con una oscura excitación y el dolor de su cuerpo traía el recuerdo de la lucha como algo agradable en su intensidad⁴.

Pasado el momento de la agresión y el placer, Claudia recapacita y juzga que el exhibicionismo-voyeurismo ante los alumnos ha sido absurdo, piensa, queriendo justificarse, que lo hacía sólo porque pretendía contrarrestar la monotonía de las clases. Y en una interpretación, que va más allá de los hechos, juzga que el colega que había querido violarla había actuado por todos ellos, rompiendo, de este modo, la distancia que ella creía insalvable.

Después de esta frustrante experiencia, Claudia proyecta mudarse a otro sitio. No obstante, antes de llevar a cabo su

⁴ LC, p. 36 s.

decisión tiene dos experiencias desafortunadas más. Una noche, en casa de un colega casado, Claudia se emborracha y es la última en salir. Ya para despedirse el colega, con sutil insistencia, la invita nuevamente a entrar. Ella acepta, advierte que su esposa se ha retirado ya a dormir. Entre ambages, él la besa y la excita; escuchan música y antes de ceder al deseo, entre botellas vacías, vasos sucios, ceniceros repletos de colillas, cuyos olores se mezclan en la habitación, y el deseo en la cara de su amigo, Claudia se siente invadida por un asco repentino. Inmediatamente después de la voluptuosidad en el acto amoroso, llena de vergüenza consigo misma, se va en la soledad de la noche, sintiéndose sucia y desamparada.

Claudia había comprendido entonces que al aceptar la invitación de su amigo a quedarse con él, aún sin proponérselo ni pensarlo en ese momento, quiso anular la acusación [de ser lesbiana] de todo el grupo implícita en las palabras del compañero que entrara a ayudarla a su cuarto la noche que se sintió enferma, vengándose además de ellos al darse sin ningún motivo a uno de los que parecían más alejados de la posibilidad de tenerla.⁵

Esa última aventura es un medio de difusión para que llegue a oídos del grupo de profesores, cuyo fin es responder a un prejuicio sexual en el espacio social de la Universidad. Sin embargo, después de esa última experiencia, sigue considerando que su

⁵ LC, p. 42 s.

interioridad está a salvo de los acontecimientos. Esta interpretación le da la impresión de ser dueña de una limpia inocencia en la que se encuentra la inalcanzable fuente de toda belleza. No obstante, piensa que estos desvarios y ese aspecto débil de su voluntad quedarán ocultos en una época de su vida, como una época que nunca le hubiera pertenecido, como si todo hubiera ocurrido en sueños. Por lo que, con toda la indiferencia que puede concebir, juzga que los rumores en torno a su persona son absolutamente falsos.

Poco después tiene una experiencia con una chica americana con quien comparte el cuarto. Desde la reunión en la casa del colega casado Claudia vive en un total olvido de los instintos de su cuerpo. Ahora, con la convivencia de esta chica, vive momentos de privacidad natural. Fascinada por esa intimidad sin sexualidad en la que no había nada que temer, Claudia siente una cierta impaciencia ante la excesiva feminidad de su compañera. Lentamente se crea una tensión erótica, en la que cada una representa el papel pasivo dejando la iniciativa a la otra. Claudia se percata de que está siendo prisionera de una expectativa de la que no puede esperar nada. Por lo que finalmente asume el proyecto de mudarse de casa.

Antes de dar este paso deciden pasar un fin de semana juntas en un pueblo cercano. Todas las imágenes transparentes y bellas del paisaje, Claudia las traduce en la tensión de la espera que precede al desencadenamiento del deseo. Cuando se encuentran

de regreso en el hotel, estando desnudas en la tina, Claudia decide realizar un *avance* erótico:

Claudia, después de contemplarla un tiempo sin tiempo, sintiendo que a través del de la muchacha su cuerpo sumergido en el agua era suyo por completo y se repetía en el otro proyectándose hacia él en su necesidad de tocarlo, extendió el brazo e incorporándose un poco le puso una mano en la pierna, su compañera de cuarto se había vuelto, mirándola largamente, sin apartar al fin los ojos, con una perturbadora mezcla de esperanza y miedo que aumentó la excitación de Claudia.⁶

A ste punto, su compañera la rechaza violentamente, sale de la tina y rompe a llorar. Después de algunos diálogos reconciliatorios Claudia comprende que todo fue un error y espera que el incidente quede olvidado. Al retornar sobre el sucedido reconoce que su deseo no estaba dirigido a la chica:

... se mantuvo durante la mayor parte del viaje, sin lograr apartarse del conocimiento de que su excitación no estaba dirigida al cuerpo de su amiga sino al suyo y que en medio de su intensidad era tan impersonal que no podía saciarse.⁷

⁶ LC, p. 62

⁷ LC, p. 68

En relación a este *avance*, Claudia yerra al pensar que quedará olvidado por las dos. Pocos días después sabe que la chica se acuerda con un profesor, simplemente para que el hecho llegue a oídos de Claudia y con ello la castigue.

El mudarse fuera del círculo de profesores representa un cambio definitivo para Claudia. Vive auténticamente sola y, dando este paso, se siente dueña de sí misma. Ello constituiría una progresión hacia la estructuración de su personalidad. Tiene la oportunidad de organizar su vida de tal modo que entre el horario matutino y el vespertino puede ir a su casa a tomar el sol. El propietario, un ingeniero que se está ocupando de efectuar algunas reparaciones en la casa, la ve en dos o tres ocasiones tomando el sol. Conversan sin que parezca haber ningún interés fuera de los caseros. El ingeniero se ausenta por tres semanas. Mientras tanto Claudia ve correr la vida del grupo de profesores desde una distancia enorme que ya no le afecta y comienza a jugar en su imaginación con la figura del ingeniero: la idea de tomar la iniciativa fingiendo ser seducida. Sin embargo, al evocar el eco de una posible entrega, opone de inmediato su voluntad; a la posible satisfacción en el presente recuerda con rencor las frustraciones anteriores. Todo ello la hunde en una tristeza de la que no tiene clara conciencia:

... se dejó llevar por la excitación despertada al imaginar las formas que podría tomar una relación con el ingeniero en la que, sin que él lo advirtiera, fuese ella la que gozara de las ventajas de haber tomado la iniciativa, fingiendo, sin embargo, que se había dejado seducir. En esos momentos la segura masculinidad de él, la presencia física hacia la que se sintiera atraída desde el primer momento, ... evocaba en su cuerpo el eco de una posible entrega.⁸

La ocasión no se hace esperar. Un mediodía en el que Claudia está tomando el sol, el ingeniero entra en la casa, pasa y, sin avisarle a la criada, llega al jardín en donde Claudia se encuentra sin la parte superior del bikini. Apenas la ve despierta el deseo en él, sin que ella —aparentemente— hubiera puesto nada de su parte. Al exponerse como si fuera un maniquí y pensar que su ficción no sería captada como tal por el ingeniero, se engaña, es una obvia invitación.

Claudia siente su propia desnudez como un don inapreciable que la excita y se queda inmóvil bajo la mirada de él. Indudablemente este exhibicionismo disfrazado de inocencia se convierte en instrumento del deseo. De modo ambivalente, siente una necesidad de abandonarse al deseo como si su propio cuerpo se convirtiera en un elemento que no le perteneciera.

Las visitas del ingeniero continúan y se mantienen estáticas hasta que un día él decide sacarle fotografías en bikini. Ante el

⁸ LC, p. 77

movimiento vertiginoso de la cámara Claudia se olvida de sí y siente un intenso placer al ser simplemente observada por el ojo del aparato. El ingeniero no se limita a las posiciones que le ordena tomar. Él comienza a tocarle los brazos, las piernas, todo su cuerpo —aparentemente de modo casual—, para colocarla en la posición deseada, con lo que se rompe la distancia que se había creado entre los dos y se desvanece el rechazo que Claudia había anticipado. El ingeniero continúa tocándola, mientras Claudia va cediendo sumisa ante ese contacto intencional, creándose una complicidad silente.

Después de ceder a las posiciones solicitadas, Claudia no pone ninguna resistencia al nuevo *voyeur*, y debido a esa presencia que recorre todo su cuerpo dentro de un tiempo en el que él parece desaparecer, ella tiene la sensación de que la vitalidad de su cuerpo está renaciendo. Al finalizar las tomas fotográficas ambos se dirigen a una habitación abandonada en el fondo del patio. Después de esa actitud pasiva que Claudia había asumido, ya en el ámbito del placer, toma una actitud completamente activa y dominante:

... fue nuevamente ella la que condujo todo, guiando el placer de los dos de acuerdo con el suyo, totalmente despierta y lúcida en medio de la entrega.⁹

⁹ LC, p. 89

Claudia y el ingeniero son amantes durante dos años. A petición de Claudia la relación se mantiene en secreto, en ese espacio de intimidad fuera de los cánones de cualquier moral establecida, ya que así ella puede continuar teniendo la independiencia que considera es el máximo atractivo de la misma. La habitación en el fondo del patio es remodelada por el ingeniero y es Claudia quien se ocupa de su servicio, ya que ahí se encuentran sus fotografías como imágenes de su intimidad, reflejo de su espacio *fuera de la puerta*. La actitud que asume Claudia con el ingeniero es sádica:

[Claudia busca] llevar la iniciativa, usándolo y obligándolo a actuar siempre a su antojo, como si sólo estuviera allí para servirla, con plena seguridad en el poder que allí tenía sobre él y por este mismo, haciéndolo prisionero de su propio placer, de tal modo que los dos permanecían juntos y aparte.¹⁰

La constante compañía del ingeniero le crea otro plano de realidad diverso al que vive en la Universidad. La relación sexualmente tiene éxito, que es sin duda un elemento vital, de modo contradictorio le da una sensación de muerte por el hecho de ser secreta.

En una ocasión Claudia viaja a la Ciudad de México a visitar a sus padres. El ingeniero aprovecha esta circunstancia para

¹⁰ LC, p. 90

proponerle dar a conocer su relación. Él va también a la Ciudad de México y apenas llega a su hotel, la llama. A pesar de que se encuentran y tienen un acercamiento sexual, Claudia no deja de jugar con la ambivalencia de buscar la autodegradación en el encuentro secreto, de pensar que ella permanece inalterada entregándose sólo al placer y de sentir un autodesprecio estando ya en soledad. Claudia rechaza la propuesta de que sea conocida formalmente su relación y regresan a sus encuentros clandestinos en la provincia.

El encuentro con el hombre que habrá de ser su segundo esposo tiene lugar en la cafetería en donde se reúne el grupo de profesores. Al llegar, un colega la presenta a un amigo que se halla de paso. Los tres hacen un recorrido por la ciudad y hacia el anochecer acompañan a Claudia a su casa. Claudia los invita a pasar y aceptan. Durante este primer encuentro, ella ha sorprendido la mirada del amigo fija en ella. Ahora en su casa, ella advierte que el amigo permanece todo el tiempo en silencio, relega la conversación a ellos dos como colegas y se dedica a examinar sus libros, sus cuadros, su espacio íntimo *dentro de la puerta*, como un espejo que refleja a Claudia desde la perspectiva que a él le interesa. Ya estando sola, Claudia piensa en el amigo de su colega como una presencia que la había hecho sentirse íntegra.

Durante el tiempo en que se ven, el amigo no parece prestarle atención a las motivaciones sexuales que Claudia quiere establecer. Le pone atención a sus palabras y, en lugar de tratar de

romper la distancia existente entre ellos como desconocidos, la mantiene. Ella, sorprendida por esta nueva actitud, se abandona a la sensación de ser conducida en los recorridos de la ciudad, sin que esta posición pasiva esté referida a una relación sexual. Él se interesa auténticamente por su vida, tanto pasada como actual. Sostienen un diálogo que le permite a Claudia verse a sí misma y comenzar a abandonar el solipsismo. La protagonista abre su intimidad *hacia adentro*. Cuando está reposando en su casa tiene una sensación diferente de su mundo y piensa que:

Los dos estarían siempre el uno en el otro como un estado natural, cerrándose alrededor de su doble figura al recogerse, del mismo modo como el agua abraza a un objeto que cae en ella, pareciendo acogerlo cuando es en realidad el objeto el que la penetra, pero en el movimiento de los dos es imposible separar una acción de la otra. ... Dentro de ese espacio sin tiempo, en el que la vida parecía devorada sólo para empezar a existir verdaderamente y en el que cada cosa ocupaba su lugar sin romper la estrecha relación mutua que les daba sentido a través de la separación que la presencia de ellos creaba, el pasado de Claudia se cristalizaría en una sola, indestructible unidad, olvidado por ella misma, perdido en su nuevo ser, que era suyo sin pertenecerle.¹¹

Finalmente Claudia es capaz de recordar el amor, que por primera vez concibió durante el noviazgo con su primer esposo, el amor que puede transformar la realidad y revelar su carácter impenetrable. Claudia recapacita y piensa que nunca había

¹¹ LC, p. 101 s.

identificado lo que quería y que sólo la posibilidad de entrega la había hecho sentirse cerca de sí misma. Sin haber tenido ninguna relación íntima, él regresa a la capital.

Después de una semana, la protagonista parte para la capital a visitar a sus padres. Es ella quien lo busca, salen a cenar y él la invita a ir a su cabaña. A la mañana siguiente pasa por ella temprano. Él maneja en completo silencio, sin comentarios; cruzan bosques de pinos. Él espera que Claudia sea suficientemente sensible como para captar que lo que le está ofreciendo a los ojos es una inmensidad, que no es la inmensidad del geógrafo o del geólogo, sino una inmensidad cuyo verdadero significado reside en la inmensidad interior, que el auténtico bosque que están atravesando es el inicio del misterio de un tiempo indefinido sólo para ambos, que este horizonte que se despliega ante ellos es la fuente que pacificará sus angustias. En una palabra, le está ofreciendo la infinidad del espacio íntimo *hacia dentro*. Sin embargo, Claudia está viviendo la tensión de un juego de fuerzas vitales diverso; ella se pregunta cómo es que él parece ignorar su cuerpo. Conforme avanzan, Claudia va finalmente quedando "apresada por la mágica intensidad del espacio".¹²

Llegan a la cabaña, descienden del coche, entran y ella se sienta en un sofá. Él le narra desde el momento en que soñó con la construcción de la cabaña y, después de un largo lapso de tiempo de mirarla fijamente, va hacia Claudia y la besa. Claudia se deja

¹² LC, p. 110

conducir. En un presente sin tiempo fluyen como un río invisible en la vehemencia del deseo.

Se casan y por tres años van a la cabaña a "recuperar la doble soledad de su amor".¹³ Contemplan el amor que sienten el uno por el otro en el hijo que engendraron, que además viene a ser una representación exterior de su unión. Cuando Claudia recibe el telegrama anunciando el accidente en que muere él, siente una sublevación inconmensurable contra la presencia física de ese telegrama, cuya forma reduccionista de anunciar un hecho, le deja a Claudia una imagen irreal, falsa y grotesca del acontecimiento. A partir de entonces, Claudia intenta jugar con una imposibilidad, no del deseo, sino de la existencia. Debido a la ausencia del marido ella siente como si perdiera su propia presencia. Los encuentros ficticios que Claudia cree tener con su marido son a través de las tarjetas postales, los recuerdos y el hijo. De hecho se está rebelando contra la disminución del *otro* en sí misma, contra la indignación al sentir que la separación es un menoscabo para su ser sin posibilidad de mejormiento¹⁴. La familia, que durante el matrimonio se había mantenido distante, trata de acercarse. Situación que Claudia rechaza porque hace más difícil su nueva soledad.

La heroína se encuentra nuevamente en el laberinto del deseo. La sexualidad como necesidad precipita la crisis que tiene que

¹³ LC, p. 113

¹⁴ Igor Caruso, *idem.*.

enfrentar. Su punto de partida es nuevamente el reconocimiento de la *ausencia de sentido* de la realidad. Por ello, comienza a aceptar numerosas invitaciones; hecho que, de acuerdo con los valores tradicionales del duelo, es censurable. La regresión provocada por la catástrofe que origina la separación no representa una recaída directa y libre en el narcisismo, sino una desestructuración compleja y llena de contradicciones en su *yo* extraordinariamente ambivalente.

En una cena, a través de la conversación con un desconocido, torna a ver una imagen suya que creía perdida. El desconocido la invita a bailar, hasta que, por un lado, siente la atracción que ejerce sobre su pareja y, por otro, no repara en el cambio que se está operando en los demás, que los están observando. Sin embargo, su propia conducta y la mirada fija con la que el desconocido la ve, son signos que están determinando su nueva condición de solitaria. Por primera vez retorna al presente y esta circunstancia le devuelve la necesidad de entregar su cuerpo al placer. Nuevamente su deseo que despierta el deseo de los *otros* no parece tocarla. El desconocido le ofrece acompañarla a su casa. Claudia acepta. Se detienen en un bar. Ella se siente fuera de lugar y le pide que la lleve a su casa. Ya en el automóvil, Claudia siente nostalgia por la posibilidad de excitarse y, de modo aparentemente casual, se vuelve hacia el desconocido, cruza las piernas y el vestido le queda "más allá del fin de las medias".¹⁵ Al detener el auto frente a su casa, el desconocido la besa. Claudia reacciona, desciende, entra

¹⁵ LC, p. 131

en su casa y se desliza en un río de fantasías eróticas aunque ahora reconoce que son imposibles como proyecto. Sólo en ese momento recuerda la cabaña, como símbolo de un universo fuera de su mundo cotidiano.

Durante el recorrido hacia la cabaña, la protagonista trata de sentirse unida al marido en la separación, separación que clama por lo absoluto. Desde que entra, percibe la huella del pasado en muebles y objetos. Concibe este ámbito como un espacio en el que muerte y vida confluyen. Sin embargo, la presencia del marido es vaga. Estando en el reconocimiento de sus impresiones, toca a la ventana un leñador para ofrecerle sus servicios. Claudia le pide leña. Él realiza la entrega, ella se lo agradece, mientras él deja su mirada fija en su blusa entreabierta. Ella no la cierra. El leñador le prepara el fuego. Claudia le paga y él se retira. Sentada frente a la chimenea, en medio de una profunda tristeza, siente como si una antigua felicidad regresara. La cabaña le revela el secreto inconfesado de su marido: la dimensión del amor que sentía por ella.

Al regresar a la ciudad a recoger a su hijo a la casa de sus padres tiene una controversia con ellos. Cuando llega a su casa siente el peso del orden cotidiano y, como si fuera un refugio, siente nostalgia por la presencia del joven leñador. Nuevamente contempla su propia figura reflejada en el espejo como imagen del deseo.

Claudia regresa a la cabaña en busca de un placer secreto, cuya profundidad le despierta temor; siente la presencia del marido en medio de su soledad, fuma un último cigarro olvidado, como si con ello consumiera el pasado. Anticipando la llegada del leñador abre la puerta; cuando llega lo invita a pasar y, mientras comen, Claudia siente la necesidad de ubicarse en el centro de un nuevo mundo. Desde ese día la protagonista regresa a la cabaña dos o tres veces por semana y el leñador aparece siempre para ofrecerle sus servicios.

El regresar a la cabaña representa un rito, el cual crea en Claudia la tensión que precede al deseo como expresión de una exuberancia vital dentro de su evolución interior que no tiene otra meta que su propia realización. Sin embargo, Claudia no permanece satisfecha, necesita llegar a la culminación en una entrega. Decide salir de la cabaña, símbolo de protección y de un pasado, toma el sol quitándose en algunas ocasiones la falda y, en otras, la blusa. Un día, estando en la cabaña, la heroína siente que el sentido de la espera no puede prolongarse más; casualmente llega el leñador con su hermano mayor. Claudia ve su cuerpo largo y huesudo. Lo saluda y advierte algo que la perturba:

En la mirada de él, más que curiosa ahora abiertamente inquisitiva, había una cierta impertinencia, un deseo de penetrarla que anulaba la distancia que el tono de voz de Claudia trató de establecer y que le hizo sentir que él trataba de comprobar si lo que debía haberle contado su

hermano era cierto, produciéndole una perturbadora vergüenza.¹⁶

Claudia reflexiona sobre la relación fraternal entre los leñadores y percibe en la presencia del hermano mayor un misterio. Claudia anticipa un estímulo erótico desnudándose dentro de la cabaña; no obstante, los leñadores no se presentan para ofrecer su ayuda. Entonces, Claudia decide salir de la cabaña, que ahora ya es el símbolo de un pasado no recuperable, y se introduce en el bosque hasta alcanzar un solar. Estando extendida sobre un cobertor, ve pasar entre los troncos a los leñadores. En un juego de fuerzas, en el que una vez es Claudia quien provoca con su deseo al ir descubriendo lentamente su cuerpo y, en otra, son los leñadores los que la excitan al irse aproximando ya desnudos, la protagonista no siente que es ella quien actúa, sino que es esa deslumbrante inmensidad del bosque que actúa en y por ella.

... entregada a ese deseo procaz y desnudo como un maniquí al que alguien ha despojado mecánicamente de sus ropas a la vista de todos en un aparador y que la dejaba abierta a lo desconocido como ante la oscura entrada de un túnel, débil y desvalida, y al mismo tiempo dueña de una nueva fuerza que le permitía reconocerse vencida de antemano, de tal modo que su cuerpo ya no era de nadie, sino de la entrega, llevándola a sentir que los ojos que la contemplaban eran los suyos y no había ninguna distancia entre ella y ellos, sino que los ojos y el cuerpo se encontraban en un espacio fuera de todo espacio, Claudia se volvió boca arriba otra vez, con la

¹⁶ LC, p. 188

sensación de que realizaba ese movimiento en la verde profundidad de un lago de aguas densas y espesas que la abrazaban obligándola a perderse en su interior, y muy despacio con dedos inseguros se desabrochó todos los botones de la blusa y la abrió por completo, dejándola resbalar a ambos lados de su cuerpo.¹⁷

Su conciencia, que se había escindido entre el deber de *morir-con-él* y el *deseo-de-vivir*, llega a una reconciliación. A través de la naturaleza Claudia profundiza en la única presencia posible del marido, su recuerdo y en el recuerdo actualiza la intensidad compartida de amor y vértigo sexual; la reconciliación de vida y muerte puede producirse ahora en la *negación de la negación*. En el duelo, la libido busca investir nuevos objetos¹⁸. En ese contorno natural Claudia descubre la máxima espiritualidad en la procacidad de una entrega sexual perversa y degradante:

Luego cerró los ojos y mientras la palabra pronunciada por el hermano vibraba como un eco continuo en sus oídos anticipando la llegada de las dos figuras, supo que la cabaña, cuyo techo acababa de entrever brillante bajo el sol y en cuyo oscuro interior estaba encerrado el amor de su marido, se quedaría para siempre en ella, que era la vida de ese amor.¹⁹

La imprescindible necesidad de superación de la muerte del amante provoca una inversión de valores: la transgresión a la moral

¹⁷ LC, p. 197

¹⁸ Igor Caruso, *idem.*.

¹⁹ LC, p. 199

como un acto profano se convierte en un acto sacro. Claudia va hacia el encuentro del fantasma del marido, su alma revive el amor y su cuerpo cede al placer de los dos leñadores. Esta revalorización de la sexualidad surge en el ámbito de una situación límite: en el momento en que se pretende la reconciliación de muerte y vida, ausencia y presencia, amor y odio, ambivalencias originadas por la muerte del amante. En la voluptuosidad de esa entrega, Claudia logra por un instante la recuperación de la relación amorosa con el marido. En un proceso dialéctico, el yo de Claudia junto con la última imagen del yo del amante se estructuran, se unen y se funden el uno en el otro. Y Claudia finalmente logra la superación de esos sentimientos de angustia y rebelión que la habían asediado ante la presencia ineludible del destino.



Implicaciones en *La presencia lejana*

La esencia de esta novela *La presencia lejana* reside no en la acción, sino en el ser de los personajes, en las emociones que viven, en la intensidad verbal y —paralelamente— en la intensidad del sentimiento. Sentir significa estar *implicado en algo*. La *implicación* juega necesariamente el papel de figura, es decir, aflora de cuando en cuando en el centro de la conciencia, y otras veces la *implicación* permanece en el trasfondo. De cualquier forma, el *estar implicado* supone estar en una situación que nos compromete, cuya solución depende de una acción y, cuyo significado es vital. Además, el *estar implicado en algo* —cuando es una implicación negativa— supone el deseo de querernos liberar de la situación en cuestión. Es a través de este concepto que pretendemos comprender el derrotero interior de Roberto y de Regina.

Escenas y sentimientos en esta novela armonizan en intensidad cuya fuerza depende del significado implícito. Escenas que son proyectadas en espacios con una acumulación de impresiones visuales que no excluyen la irrupción de la sensualidad. La novela interiorizada muestra a los personajes desde dentro y en

La presencia lejana existe como principio temporal dominante la consagración del instante como unidad narrativa, el propósito de transportar el instante a la duración eternizándolo, deteniéndolo, haciendo uso de anacronías como es la *analepsis* (retrospectivas). Entre éstas señalamos la escena en la cual Roberto estando en la habitación de la casa de Manuel recuerda la muerte de su madre. O bien, durante la velada ve un cuadro suyo que lo remonta a su primera exposición. En otro momento: al observar los árboles del parque Roberto recuerda cómo una mañana:

había advertido de pronto cómo las ramas del árbol crecían en el camellón de enfrente ... Las miró desconcertado y durante todo el resto de la mañana vio cómo poco a poco las manchas se transformaban en pequeñísimos brotes verdes...²⁰

Escenas en el presente y retrospectivas en diversos momentos del pasado tienen por objeto el enriquecimiento del significado último del protagonista: la experiencia del ser, para lo cual es legítimo seguir todos los circuitos ontológicos. En este sentido todo es un circuito, todo es un retorno, un discurso. El ser del hombre, el ser de Roberto es una espiral plena de dinamismo.

Emmanuel Carballo enuncia uno de los motivos que inducen a García Ponce a preferir la primera a la tercera persona en las narraciones de sus dos primeros volúmenes de cuentos *Primera imagen* y *La noche*: "El narrador-personaje sirve más a sus fines

²⁰ *PL.*, p. 11

que el observador que cuenta fríamente lo que ha pasado o está pasando a cierto número de criaturas: el primero posee sobre el segundo la cualidad que le permite intuir más de cerca la revelación que se produce en el personaje cuando se enfrenta a la realidad de todos los días".²¹ Siendo *La presencia lejana* una novela interiorizada, descubrimos que el enfoque por parte del narrador en *tercera persona* es, sin embargo, tan coherente como si fuera en *primera persona*, pues el protagonista nunca es descrito desde el exterior, sus percepciones y pensamientos nunca son analizados objetivamente. La narración se apoya en la absoluta inmediatez e inmanencia del yo pensante y sus sentimientos. Podemos afirmar que el punto de vista del narrador es idéntico al del protagonista, por lo que a pesar de estar expuesto en *tercera persona* nos sentimos cerca de él al ver constantemente los movimientos de su conciencia. Movimientos que son ilustrados a través de *tableaux*, a través de una secuencia infinita de imágenes de la naturaleza, la naturaleza como región del ser, como un modo de ver la realidad, en donde la figura femenina queda incorporada:

Entonces, el recuerdo de Regina se extendió sobre la claridad lunar, tan vasto y profundo como el parque, recogiendo la sucesión de cada instante en su seno, del mismo modo inexplicable y conmovedor que la noche era capaz de hacerlo.²²



²¹ Emmanuel Carballo, *Juan García Ponce*, p. 5-11

²² *PL*, p. 108

Una noche en su estudio Roberto se abandona a una melancolía que parece provenir de la contemplación del paisaje que inicia en las copas de los árboles del parque y se extiende hasta las montañas; melancolía que lo hunde en la soledad y nos revela una fase depresiva que ha estado viviendo. Este sentimiento ocasionado por la percepción del mundo externo en el presente constituye un momento existencial cuya intensidad lo impulsa a realizar una visión veloz y selectiva de su pasado, a una valoración de la vida que lleva actualmente contrastándola con las sensaciones de su último viaje a su ciudad natal realizado dos meses antes. Desde luego, Roberto está *implicado en algo*, ello explica su melancolía y su nostalgia por el pasado.

Este retorno a su ciudad de origen, de naturaleza física y motivado objetivamente por la enfermedad de su padre, lo arrastra hacia una cadena infinita de retornos interiores; retornos que a él le irán develando el nódulo de sus preocupaciones y al lector las fases que fueron configurando su perfil de artista. La confrontación con el pasado tiene lugar, primero, al llegar a la ciudad, enseguida al entrar a la casa, luego su aproximación al mundo de sus juegos infantiles. Todos estos encuentros le originan una sensación de vértigo, lo perturban:

como si la ruptura provocada por el viaje abriera toda una serie de posibilidades latentes en su interior ... que él se había negado a reconocer.²³

Al final de la cadena de estos recuerdos ve a Teresa, compañera y cómplice de juegos; Teresa, que alcanzó a ser el centro de su vida en un periodo de vacaciones y a quien recordará posteriormente.

Sumergido aún en esa marea nostálgica, Roberto recuerda los años en el internado y la época en la Universidad; época, en la que tuvo la primera novia y con quien descubre el magnetismo de la pasión que le dio sentido a su vida por un tiempo. No olvida el momento en que abandona esta institución al optar por la pintura y tener que mantenerse con trabajos provisionales. Sus preocupaciones en aquel entonces atañen a su desarrollo artístico:

Aplicando su cerrada voluntad de vencer la resistencia de los colores a perder su individualidad, y su paciente necesidad de orden al hallazgo de esas imágenes probables nacidas de su interior, vivía en un espacio enrarecido, fuera del cual sólo encontraba una irónica crueldad para consigo mismo y una duda sistemática sobre la naturaleza de sus sentimientos que borraba el pasado o por lo menos sólo le permitía verlo bajo una luz diferente, en relación con los valores inmediatos...²⁴

²³ *PL*, p. 15

²⁴ *PL*, p. 20

Su vida de solitario se ve ocasionalmente interrumpida por amantes que le muestran el poder de seducción a través de la belleza de sus cuerpos, no obstante, Roberto no logra una plena identificación con ellas. Sentado en un sofá de su estudio, el protagonista interpreta ese viaje a su ciudad natal como el fin de una época y el principio de otra, que ahora espera con impaciencia. Si bien es auténtica la nostalgia que constantemente lo avasalla y cuyo origen lo inquieta y le interesa, también es cierto que no sabe cómo proceder para superarla; nostalgia que nos revela su inconformidad, su separación y rechazo a su momento actual. En realidad el viaje a su ciudad natal fue el motivo que transfirió esa melancolía del trasfondo al centro de su conciencia. Otro sentimiento que lo ha ocupado es una insatisfacción consigo mismo; insatisfacción, que se ve reflejada en su pintura, cuya causa sólo será capaz de captar posteriormente como consecuencia de una ausencia de sentido.

A la mañana del día siguiente, el protagonista decide aceptar la invitación de Manuel, su amigo, a pasar el fin de semana en su casa de campo. Roberto, que siempre se ha mostrado asocial, al aceptar esta invitación está rompiendo con un movimiento inercial de su modo de actuar y ser. La relación del yo con el mundo es intencional, el yo no sólo elige sino que crea activamente su mundo. Roberto abre con este próximo fin de semana las puertas a su espacio. Durante el viaje, en varios movimientos retrospectivos, piensa en Luisa, su última amante. La recuerda desde aquel día en que la vio desnuda:

Luisa había dejado caer todas sus prendas a sus pies y saliendo de ellas, mientras dejaba con los ojos cerrados que él la mirara y su cuerpo respondía a esa mirada como si se tratara de un contacto físico, su desnudez tenía algo total, inesperado, incluso para el largo deseo contenido de Roberto, que le afectaba de una manera profunda y perturbadora, mostrándose como un signo de la capacidad de entrega absoluta de Luisa no a él sino a la sensualidad que él había entrevisto.²⁵

hasta el momento en que el rompimiento es inevitable debido a una distancia que se había abierto entre ambos. Sin embargo, la desidentificación que sigue a una relación de amantes no es inmediata.

Superado este percance emotivo y conduciendo casi mecánicamente el carro, Roberto se abandona al panorama de bosques impenetrables, colinas redondas, de magueyes dispersos; conforme la carretera se abre a un horizonte diverso, su pasado se va quedando atrás. ¿Qué le sucede exactamente? A través de la percepción del paisaje, el protagonista se siente invadido por un sentimiento sacro. La naturaleza no es una naturaleza limitada a sus propiedades orgánicas. Roberto a través de la naturaleza trasciende. Con su *ojo* históricamente estetizado logra ver en la naturaleza un manantial que enriquece su capacidad de creación. El bosque de pinos, sus matices y sus sombras manifiestan una

²⁵ *PL*, p. 27

unidad primigenia. Roberto capta el ser a través de la naturaleza. El rumor del bosque se transmuta en el rumor del ser que se extiende en el espacio y en el tiempo. El ser es condensación que explota y se contrae hacia un centro, y ese centro en ese arco de tiempo es él y su soledad. El mundo exterior y su mundo interior comparten su intimidad; cada mundo es susceptible de transformarse en su contrario, de cambiar el sentido de extrañamiento por el de apertura y armonía:

... el pasiaje se alejaba otra vez y regresaban los recuerdos, como si el mismo paisaje, provocando una separación radical, lo llevara a ellos bajo una nueva luz dentro de la que la línea de continuidad se rompía bruscamente y sólo quedaba una elevación anterior a todas las cosas, anterior a esa elevación como una especie de sentimiento religioso que no se dirige a ninguna meta, sino que se sostiene en su propia capacidad de exaltación y desemboca en el vacío...²⁶

La naturaleza adquiere incluso matices mágicos ante su mirada y ante su sensibilidad:

...todo flotaba frente a él cercano y distante al mismo tiempo con la concreta irrealidad de un cuadro al que no hay que penetrar para que nos entregue su secreto y que por esto muestra la vida en una dimensión diferente...²⁷

Al llegar a la casa de campo el protagonista es conducido por un mozo hasta la sala. Mientras está realizando un reconocimiento

²⁶ PL, p. 30

²⁷ PL, p. 35

de la arquitectura y el estilo sobrio e impersonal de objetos varios, se dirige a una puerta de vidrio desde donde ve a una chica tomando el sol en forma insólita, que asocia a la posición de la Esfinge; jugando con el significado de la misma deriva de su presencia un tipo de seducción.

Se presentan de modo convencional. Regina es sobrina de Manuel, la ausencia de su marido se explica porque está fuera del país. Roberto, con ese hábito de detener el tiempo, comienza a vivir una nueva experiencia estética, en la que ella es el centro de su atención por su belleza y sus comportamientos insólitos, tal que apenas tiene conciencia de sí mismo. Roberto percibe no sólo formas, colores y tamaños en el mundo objetivo y comportamientos en el mundo social, más bien —debido a su tendencia artística— ambiciona captar la interioridad, lo invisible, desea *penetrar con la mirada* esos mundos. Por lo que procurará definir los sentimientos de Regina a través de sus expresiones; ya que la expresión de un sentimiento es siempre un signo que comporta al menos un significado.²⁸ El protagonista se detendrá y fijará en su memoria su rostro, sus gestos, los tonos de su voz, sus reacciones, incluso cuando detecta que está reprimiendo la expresión de un sentimiento y, desde luego, guardará en su memoria su figura en traje de baño. El protagonista no se precipita en configurar imágenes concluyentes rápidas y superficiales que pueden llevarlo fácilmente al error; como artista, ha cultivado el arte de la espera para poder llegar a descubrir el secreto de las cosas. Ahora espera con ansia que se le

²⁸ Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos*, p. 72

abra el futuro para que lo rescate de la melancolía por su pasado y del hastío que vive en el presente, que podrían poner en peligro la elección de su vida como artista. Cuando llegan Manuel y los demás invitados, el diálogo entre Regina y Roberto sufre una interrupción. Manuel acompaña a Roberto a su cuarto. Una habitación en la que recupera:

su libertad interior y el estado de ánimo que lo había apresado en la última parte del viaje, una mezcla de abandono de sí mismo y espera que de algún modo estaban relacionados con el paisaje...²⁹

Roberto y Regina se encuentran nuevamente en el comedor. Durante la comida ella le brinda sólo una breve sonrisa que expresa un tipo de complicidad. Después del refrigerio todos se retiran a sus habitaciones a tomar una siesta. Al anochecer llueve. Manuel enciende la chimenea mientras sus invitados se van acomodando en la semioscuridad de la sala. En un ambiente creado por zonas de soledades, el protagonista se siente unido a Regina al mantener una comunicación secreta por el esporádico encuentro de sus miradas. La búsqueda casi inconsciente de una pasión, que supere el tedio que Roberto viene arrastrando, lo orienta hacia lo nuevo con la voluntad de trascender el ritmo repetitivo de su cotidianidad. Después de la cena anfitrión y huéspedes descubren que ya dejó de llover, salen al jardín. Regina toma a Roberto del brazo y lo invita a caminar hasta la perrera. El ladrido de los canes no se hace

esperar. Regresan. Antes de entrar a la casa, ella lo interpela directamente:

“¿Cuándo piensas irte?”, le preguntó a Roberto. “No sé”, contestó él. “¿Y tú?”. “No lo sé tampoco. Cuando regrese mi tío”, —dijo ella; luego agregó de pronto: “Tú me gustas”, y subió corriendo hacia la casa.³⁰

Estas últimas palabras constituyen una *puerta abierta* a la imaginación; palabras con una carga erótica inconfundible, que en el imaginario de Roberto resuenan *extrañamente irreales*. Sabemos que el *otro* es tan *yo* como nosotros, nos reconocemos nosotros mismos en el *otro*, es un espejo en el que nos contemplamos ... Cuando esperamos que el *otro* comprenda nuestros sentimiento en toda su concreción y complejidad, esperamos hallar en ese *otro* simpatía: una *implicación* positiva en sus propios sentimientos.³¹ Las palabras de Regina significan en toda su intensidad: te deseo porque eres un hombre. Visto que nunca alcanzamos una certeza absoluta sobre nuestros propios sentimientos, porque la propia conciencia es cambiante y mañana puedo expresar algo distinto, el protagonista antes de configurar una conclusión decide aguardar a que los acontecimientos sean los que definan un derrotero; mientras tanto permanece en tensión, que es sin lugar a dudas el objetivo de Regina.

En la sala nuevamente, un americano insiste en hablar de pintura con el artista. Roberto habla y argumenta pensando en su

³⁰ *PL*, p. 58

³¹ Agnes Heller, *op. cit.*, p 76

propio trabajo, específicamente en el de los últimos meses, le da una serie de generalizaciones como si la pintura pudiera analizarse e interpretarse inequívocamente. Este diálogo le deja una profunda insatisfacción para consigo mismo. Es un error sostener una posición de tal naturaleza y, sin embargo, reconoce que desde hace un tiempo ve su obra bajo este enfoque. Finalmente está descubriendo en dónde radica la insatisfacción que ha sentido respecto de su propia obra. Revelación que se le está dando ahora que tiene la oportunidad de hablar sobre su pintura; al hablar y escucharse se ve en su propio espejo. Una espontánea autocrítica que ahora puede empezar a estudiar. Ya en su habitación sabe con mayor certeza que está viviendo un tiempo de transición:

...por debajo de esa atención persistía oscura y fuerte la sensación de que en su interior estaba ocurriendo algo en lo que no podía detenerse a pensar sin destruir un proceso, pero que pertenecía a esa esencia última de la realidad donde, tal vez, se encontraba una respuesta.³²

Uno de los juegos de imágenes y significados más exquisitos que plasman una poética entre el espacio exterior y el interior del protagonista es la la escena que tiene lugar al día siguiente en la cual contempla una pelota de goma que flota en la piscina:

³² PL, p. 60

Roberto descubrió que lo que atraía su atención no era la pelota misma, sino la repetición exacta de ella que el agua creaba al reflejarla, doblándola sin que, desde donde él estaba sentado, importara distinguir cuál era la pelota real y cuál su reflejo. Las dos existían del mismo modo, unidas en un punto, pero oponiéndose, separadas tan sólo por el velo intangible del agua que, sin embargo, era la que hacía posible la doble imagen. ... Roberto tuvo entonces la clara sensación de que en ese reflejo se encontraba su verdadero sentido. Su obvia realidad era la que hacía posible la otra realidad...³³

El descubrimiento de ese sentido lo encuentra durante el atardecer cuando advierte que la presencia de Regina ha sido tan decisiva e intensa en esos dos días que la suya parece haber desaparecido de su conciencia. Reconocimiento que tiene lugar cuando Regina no se encuentra en su horizonte y comprende que finalmente se está produciendo un rompimiento en el curso inercial de su vida:

un rompimiento interior, obligando a Roberto a identificarlo con la brusca apertura de la realidad que experimentó en ese momento, ... Así, a través de la ausencia de Regina recuperaba de pronto su propia presencia, ... Su espíritu, abierto, cedía por completo a la necesidad de realizarse, proyectándose en el objeto al que lo conduciría esa acción. El recuerdo de Luisa reapareció en ese momento; pero la necesidad no estaba dirigida a ella sino a la posibilidad de existencia de alguien en el que todo se reflejara ocupando su verdadero lugar sin ningún esfuerzo.³⁴

³³ *PL*, p. 61

³⁴ *PL*, p. 76

La imagen de la pelota y su reflejo asociada a la presencia de Regina y la concomitante ausencia de Roberto no es mecánica; es una asociación estética y existencial, ya que la realidad de ella es tan definitiva que él parece ser sólo su reflejo. Quiere creer que el sentimiento de insatisfacción vivido últimamente, tal vez se deba a que su mundo ha carecido de un centro vital, como lo fue Teresa en su infancia. Un centro que dé sentido a su vida. Ese razonamiento constituye el proceso cognoscitivo de percibir súbitamente la solución, una intuición de la que no tienen por qué dudar más. Este estado depresivo puede ser superado con la presencia de un ser vital, con quien pueda crear al unísono una nueva identidad.

Al día siguiente, Manuel y el profesor regresan a la ciudad en un auto; Regina aprovecha su intencional retraso para retornar con Roberto. En la intimidad del coche Regina trata de discurrir sobre la moral sin mucho éxito. Sólo queda en claro que el haberse casado fue ciertamente una decisión propia, pero no sabe si ello es una regla que deba cumplir toda la vida. Aún cuando no plantea exactamente qué quiere descubrir, él comprende que en su relación hay algún elemento discordante. Regina abandona este tipo de razonamientos para pasar a elogiar el paisaje. Al despedirse le pide a Roberto que no intente buscarla.

Regina *está implicada* en una situación que la trastorna, que no la hace feliz y de la cual quiere desembarazarse. Esta declaración breve y concisa *Tú me gustas* es la expresión de un

signo que concreta la posibilidad de fuga. Probablemente ella también sufre de insatisfacción y posiblemente también había dejado en el trasfondo ese sentimiento. Esos dos días en la casa de Manuel han sido para ella motivo de reflexión y duda. La presencia de Roberto la ha tocado en lo más íntimo y comienza a reconocer que ya no está enamorada de su marido, por lo tanto, ya no tiene la disposición sentimental para continuar en pareja con él. Este autorreconocimiento está sólo bosquejado por sus expresiones: muestra un perfil abierto y descifrable al combinar inocencia y astucia y, otro, distante, cuyos contornos no quiere revelar. Probablemente también había identificado el origen de su malestar.

Ya en su casa Roberto vive nuevamente sumergido en un sentimiento de aguda nostalgia. Se siente acabado y vuelve a deslizarse a su refugio en el pasado. Tiene un encuentro frío e incluso cruel con Luisa. Roberto no ha logrado una desidentificación total de este último lazo íntimo. Transcurridos diez días Manuel lo llama para invitarlo a una cena en su casa. Nuestro protagonista se presenta intuyendo que encontrará a Regina. La indefinición de la relación da lugar a una serie de situaciones ambivalentes que no dan curso al encuentro. Ella se va sin despedirse de él. Conforme a una dialéctica del devenir, los cambios llevan un curso paulatino; los contactos interpersonales conllevan sentimientos y emociones que no siempre pueden controlarse a voluntad, más aún cuando se trata de definir la autenticidad de los propios sentimientos. Lo único que sobrevive de esa reunión es la tensión.

El protagonista juega en su imaginación con el deseo de tocarla físicamente a pesar de la distancia inminente. Piensa en ella, pretende un encuentro casual, vaga por la ciudad, se dirige inconscientemente a su casa. Ahí, reconoce el absurdo de su propósito. Regresa tremendamente frustrado. Está enamorado; esto constituye no sólo una disposición sentimental que lo *predispone* positivamente a todo en base a esa inclinación; significa también que él está en la posibilidad de crear una y otra vez situaciones emocionales para dar cauce a este sentimiento. Sin embargo, no cuenta aún con la certeza de que ella también esté enamorada, pues el amor crea lazos, es un sentimiento recíproco.

Una tarde Regina, acompañada de una amiga, se presenta en su estudio con el pretexto de ver sus cuadros. Visita perturbadora pero sobre todo ambigua. En un momento, Regina se muestra abierta, lúdica, coqueta; en otro, triste y desesperada. Roberto no deja de contemplarla y de sentir que allende el ámbito físico, les pertenece un espacio remoto. A solas Regina le confiesa:

—He cambiado de opinión. Quiero verte.

Más contradictoria e inesperada que la visita resulta la estrategia que Regina le propone: hacerse invitar por Manuel a la casa de un amigo en la playa. Ya en la playa Roberto comprende que la invitación es totalmente incomprensible: ella se encuentra acompañada de su marido. Sin embargo, durante la estancia Regina va aprovechando ocasiones para estar cerca de él:

desayuna con él, se tiende al sol junto a él e incluso le toma la mano o el brazo lejos de las miradas de los demás. Roberto va considerando que la distancia entre ambos no es una separación en sentido absoluto, están unidos por un incesante flujo de miradas, por una comunicación secreta. No deja de contemplar su figura:

en el contraste entre la peculiar impresión de lejanía que proyectaba su actitud y la firme presencia de su imagen.³⁵

A Roberto le es evidente que, no obstante la existencia del marido, Regina está enviándole constantemente señales cuyo significado sensual es inconfundible. En presencia del marido Roberto es consciente del matiz transgresivo de su relación; esa sensualidad totalmente despierta a pesar de la imposibilidad de cualquier proyecto. Situación que le despliega las siguientes inquietudes: ¿qué tipo de emoción o sentimiento es el que está impulsando a Regina?, ¿cuál es exactamente la situación en la que *está implicada*?, ¿qué la predispone a ser frágil pero huidiza y cerrada en sí misma?, ¿por qué no crea el momento para abrirle su intimidad?

Estando aún en la casa en la playa, en un amancer cuando Roberto está tomando el té del desayuno, Regina se le acerca, le abre finalmente su interioridad con una naturalidad que no hubiera esperado y lo invita a ir al mar. Regina es lo suficientemente

³⁵ PL, p.125

inteligente para saber por qué no ha hecho partícipe a Roberto de sus inquietudes, de sus dudas, de sus sentimientos; porque prefirió llegar a su solución en soledad y tomar la decisión de modo autónomo. Reconoce que está casada, que este lazo no es eterno, y que puede optar por la transgresión a la moral; decisión que pretende hacer efectiva.

En la playa desierta Roberto percibe en el cuerpo de Regina la perfección como la que él capta cuando se encuentra ante la naturaleza, en donde asiste a los secretos del ser. Alquilan un esquife y reman acompasadamente alejándose de la costa. De pronto, Regina deja de remar y en un giro sensual invita a Roberto a abandonarse al movimiento rítmico de las olas yaciendo sobre el esquife. Ahí se unen, finalmente, con la impetuosidad del deseo confundiendo su ser con el del espacio infinito. Tensión y melancolía desaparecen del horizonte de nuestro protagonista. Ambos poseen un yo fuerte y flexible, que está dispuesto a fortalecerse y a enriquecerse en el otro yo, comprometiendo toda su personalidad en esta unión.



El *estar implicado en algo* sea negativa como positivamente constituye un existenciario, que definitivamente determina los deseos del sujeto actuante y pensante; existenciario, que siempre está acompañado de un sentimiento, de un afecto o de una

emoción. El estado de insatisfacción en que vivían Regina y Roberto se va transformando en un deseo mantenido por la tensión; tensión que se disuelve sólo cuando el deseo culmina en pasión. Entonces, se nos revela que el haber estado *implicados negativamente* se transforma a través de la *entrega* en una *implicación positiva*. El apasionamiento no excluye la riqueza de sentimientos, por el contrario, no puede haber riqueza de sentimientos sin apasionamiento. La pasión, como una de las categorías emocionales más intensas, constituye una riqueza constitutiva de la humanidad.



El último volumen de cuentos de la década de los sesenta se titula *Encuentros*; contiene: "El gato", "La plaza" y "La gaviota". Hemos elegido "La plaza" por constituir una zona del discurso garciaponcesco totalmente diferente a las anteriores. Uno de los sentidos del hombre es la muerte y antes de llegar a ella en forma definitiva, puede llegar a una contemplación de sí mismo y el mundo como fenómenos expresivos del ser. Con este relato creemos haber concluido con un arco de la amplia gama temática de Juan García Ponce: que va desde el ser del adolescente que padece su propia trascendencia en "Feria al anochecer" hasta "La plaza", en cuyo centro está la caracterización ontológica del ser relativo a la totalidad e, implícitamente, relativo a su fin. Sin embargo, no se trata de una posición existencial ante la muerte. Se asiste, más bien, a un momento culminante ante la vida antes de un fin, cuando C puede tener presente en toda su plenitud estructuras de su cotidianidad a lo largo de su existencia.

Miniatura poética en "La plaza"

"La plaza" es un brevísimo cuento en el que descubrimos una poética del espacio. El espacio que habitamos es un llamado a

nuestra conciencia de verticalidad, de horizontalidad y de centralidad, sin embargo, no como coordenadas cartesianas, sino existenciales. La verticalidad está configurada por la polaridad del arriba y el abajo, que en nuestra imaginación puede asumir las representaciones del cielo y el infierno, del palomar y el sótano. En otros términos, atribuimos una jerarquía axiológica a nuestro espacio cotidiano: en las habitaciones superiores tenderemos a especular sobre problemas metafísicos y religiosos, que iluminen nuestro cosmos, mientras que en los inferiores nos ocuparemos de las vivencias que remiten a la irracionalidad del alma, a la oscuridad de las pasiones. La horizontalidad nos remite a los espacios habitados cada día, de la convivencia diaria, a los cuales hay que plasmar con una intencionalidad propia para dar sentido a la vida; en donde se comparten espacios y tiempos vitales. La centralidad se refiere a los centros soñados que han quedado en la memoria, centros de ensoñación, de intimidad, que son centros de soledad, de energía, de vitalidad.

A cada una de estas dimensiones le corresponden imágenes que guardan historias, recuerdos, anécdotas, leyendas, misterios. Las imágenes no se crean sólo en la experiencia inmediata del presente. Las imágenes que conforman nuestro mundo tienen principalmente un fondo onírico insondable, y es sobre ese fondo que la experiencia ilumina la percepción con matices particulares.

La plaza es el espacio alrededor del cual gravita la vida de C, el protagonista. Todas las tardes al salir de su oficina va a la antigua nevería bajo los portales de la plaza. Lugar al que desde su niñez ansiaba ir por los caleidoscópicos escenarios que presenciaba. La plaza es un refugio y un centro magnético, en donde despliega su espacio interior. Un espacio que lo invita a imaginar, en donde C tiene la sensación de poder iniciar otra vida, de desbordarse, de ir más allá de su constreñida relación con el mundo, en donde encuentra un centro de fuga. Al mantener esta costumbre, C trae a su conciencia el ensueño, cuyo arte de diseñar reside en ser invitación, simple juego de ilusiones que viene a dar vida a su vida. C es un soñador, un inventor, un artista. C siente que lo que lo atrae es el ocaso en el que la luz

empezaba a ceder haciéndose casi neutra antes de que el sol se ocultara y por un instante todo permanecía inmóvil y a la expectativa, como si el momento fuera a mantenerse indefinidamente y la tarde, negándose a entregarse a la noche, prolongara más allá de sus posibilidades el día.³⁶

El sol en lo alto, brilla, ve, contempla el mundo, y en el mundo a C. El sol, imagen de su soledad, astro cuya luminosidad conmueve el ánimo del protagonista. Luz que es profusión de sentido y que apunta al sentido existencial de C, a su

³⁶ "LP", p. 37

autocomprensión y la mejor comprensión de sus relaciones y viejos objetos afectivos. Es la luz solar, que adquiere un poder hipnótico al llegar a la conciencia obstinada y obsesiva de C. Una hipnosis de soledad, cuyo medio es la propia mirada y cuyo fin es la contemplación.

Transcurrido el crepúsculo su ser se detiene en la dimensión de la horizontalidad, que remite a la dialéctica del punto de reposo del soñador y el mundo que gira en torno al quiosco de la plaza. C percibe el rumor de las conversaciones, los ruidos metálicos de las sillas, el canto de los pájaros, las hojas de las copas de los árboles, el llamado de las campanas de la catedral; representaciones continuas y resonancias que repercuten en su intimidad: el universo de la plaza conforma al protagonista, lo remodela:

[C] advertía esa imperceptible conjunción de movimientos como algo que la costumbre ha terminado por hacer parte de nosotros mismos.³⁷

Ante la plaza, C abre su campo onírico lejos del peso de la cotidianidad. Como si la naturaleza de la plaza no estuviera determinada por límites objetivos, sino que éstos fueran maleables según el estado de ánimo de C, los muros de la catedral se condensan o se desploman, los árboles en flor vuelan y deshojados languidecen. Las oscilaciones entre melancolía y alegría desarrollan

³⁷ "LP", p. 38

juegos infinitos en su interioridad. De tal modo que la plaza es su centro cósmico, en donde crea y recrea sus pesares y sus esperanzas. El soñador y poeta vive el mundo de la plaza, y la plaza plasma de secretos el refugio de su interioridad.

Un día C deja de ir a la plaza arrastrado por el ímpetu de la cotidianidad. Las imágenes de las dimensiones espaciales de éste, su centro, desaparecen de su conciencia. Y el universo de la plaza se queda sin memoria. Su interioridad se caracteriza por un cierto duelo, por un continuo pesimismo, por la sensación de un vacío:

demasiado vago para reconocerlo, demasiado intenso para ignorarlo, dejándolo solo, desamparado y sin tener a quién recurrir para volver a encontrarse a sí mismo.³⁸

Debido a su ausencia, C pierde el acceso a la intensidad de instantes plenos de significado: vive una pérdida esencial, pérdida de relaciones, vive la falta de sentido existencial debido a una separación tajante. C, melancólico, percibe la existencia como ausencia, como no-presente; nostálgico, ahnela un pasado que no puede transferir al presente. Sin embargo, los espacios amados no se cierran definitivamente, se repliegan, se deprimen, se retiran, son transferidos a otros tiempos y otros lugares, se conservan en dimensiones diferentes, en sueños, recuerdos, obsesiones.

³⁸ "LP", p. 41

Hasta que un día azarosamente C, siendo tal vez ya un viejo, se encuentra nuevamente en la plaza. Podríamos decir que se requiere perder el paraíso terrestre para recuperarlo verdaderamente, para vivirlo en la realidad de sus imágenes; en este caso, en la sublimación que trasciende la temporalidad. C ha conservado intacta la capacidad de asombro, de arrobó, la capacidad para detener el tiempo, la capacidad para reconstruir su mundo. Al repasar la colección de sus recuerdos imprecisos, la plaza perdida en la noche del olvido brota de la oscuridad. El ser de C se reconstituye a partir del retorno a la esfera de su soledad. Como si de sus recuerdos surgiera un fluido, la intimidad de C se acrecienta en un ir y venir del presente al pasado y del pasado al presente.

A su lado, la catedral descansaba pesadamente bajo el sol. La luz borraba su silueta haciéndola vibrar junto con la de los demás edificios como si de pronto todo se hubiera puesto en movimiento.³⁹

Los sueños descienden a veces tan profundamente en el pasado indefinido, en un pasado liberado de fechas que, por un instante, a C le parece que nunca se hubiera ausentado. Y sin embargo, es un pasado que alcanzó a impregnar épocas.

³⁹ "LP", *idem*.

Pidió un sorbete y se quedó mirando sin ver hacia la plaza con la sensación del que está a punto de entrar a una habitación en la que todo debe resultarle conocido aunque nunca ha estado en ella.⁴⁰

Inesperadamente C reconquista la dimensión de la centralidad, se va hacia la profundidad de sus sueños y, ahí, en una gama infinita de sensaciones recupera significados olvidados, siente como la inmensidad acaricia su ser, lo penetra, lo libera. De la profundidad de su memoria C recuerda aquélla, su soledad. Siente como si hubiera guardado en un rincón de su conciencia cada uno de los elementos que configuran la plaza y ahora que los tiene ante sí, descubre en ellos la posibilidad de un diálogo, como si le pudieran preguntar por su destino, como si los objetos inmóviles y mudos no hubieran olvidado sus confidencias más secretas. C percibe un caro reencuentro consigo mismo:

Al sentarse, su espalda reconoció el trazo del respaldo de metal grabándose en ella, como cuando era niño. El mesero lo saludó, reconociéndolo, igual que cuando algún domingo por la mañana había llegado a la nevería con su mujer y sus hijos; pero ahora C lo veía de una manera distinta. El rostro, envejecido de pronto, lo llevaba hacia sus inmutables anhelos de infancia y sus nunca recordadas costumbres de estudiante, deteniéndose en un pasado vivo e inalterable en vez de mostrarle el camino del tiempo.⁴¹

⁴⁰ "LP", p. 42

⁴¹ "LP", 41 s.

Al devolverle el propio espacio poético a la plaza, C va más allá de la objetividad del mundo, de su inmediatez, y permite que la expansión de su espacio íntimo continúe:

... y llegó ese momento en el que por un instante todas las cosas se mantenían suspendidas en sí mismas; pero ahora C seguía cada una de las imperceptibles transformaciones con el ánimo detenido en el punto más alto de una inexpressable elevación que rechazaba el movimiento de la caída.⁴²

C recobra también aquella dimensión de la verticalidad existencial. Indudablemente las imágenes más frágiles e inconsistentes pueden revelar vibraciones profundas. Aunque parezca paradójico, es la intensidad interior la que confiere el verdadero significado a ciertas expresiones que se nos ofrecen a la vista. Para C, la plaza es el centro capaz de disiparle la angustia, la desesperación, el pesimismo. Inesperadamente C escucha las campanas de la catedral; resonancias que lo llaman en lo más íntimo, siente como si provinieran de:

mucho más atrás, de un espacio distinto que se precipitó sobre C igual que una vasta ola, dulce, silenciosa y cada vez más grande, que se extendiera sin límites, oscura y envolvente como una noche hecha de luz.⁴³

La vastedad abarca la plaza y la inmensidad de su espacio íntimo; ambos espacios llegan a ser consonantes, armónicos,

⁴² "LP", 42.

⁴³ "LP", p. 42 s.

ambas inmensidades se tocan, se abrazan, se envuelven, se confunden.

Este último ocaso proyecta en la interioridad de C el ocaso de su propio existir. C contempla, desde este nuevo mirador, los momentos de mayor significación vital y, entre éstos, el propio encuentro con la plaza que le otorga una felicidad indescriptible.



Al centrar C sus reflexiones en el espacio vivido configura una miniatura poética, cuya existencia mágica depende sólo de la evocación que emana de éste, su refugio, totalmente simple por estar profundamente enraizado en el inconsciente, en el lugar de las memorias, de donde fluyen los sueños, en el paraje de ecos y resonancias. La plaza, templo que siempre le había abierto un horizonte al misterio, a la experiencia del propio acontecer, a la evidencia de un tiempo más vasto, de un tiempo interior que siempre podría recuperar. La plaza se constituye en un templo elevado a la reconciliación, a la armonía, a la serenidad y, su retorno diario, en un ritual cuya necesidad reside en mantener viva la luminosidad en el mundo; sí, la luz, la inmensidad, el sentido en su propio mundo.



CONSIDERACIÓN FINAL

La presente investigación tuvo por objeto defender la tesis de que la narrativa de los años sesenta de Juan García Ponce contiene los elementos que habría de desarrollar y proliferar en su obra posterior. Esta etapa creativa define en más de un aspecto su evolución, en donde su preocupación básica es la presencia y encuentro con el *otro*, ya sea en un ambiente natural o social o en el ámbito de la conciencia del protagonista. El *otro* constituye una fuerza primaria en la estructuración de la personalidad. En diversas ocasiones descubrimos la imagen del laberinto, que simboliza la dificultad que el hombre encuentra en su inagotable búsqueda de centro. El centro lo constituye el momento en que el *yo-ideal* del protagonista se une definitivamente con el *yo* del *otro*.

García Ponce prefiere la primera persona en sus narraciones; esto le permite estar más cerca del personaje, de su conciencia, de la verdad que busca, verdad que finalmente resulta ser una verdad inestable, que fluye, que se modifica, cuya validez depende del

sentido, del punto de vista del sujeto, del momento de su vida, en fin, que es relativa, sin embargo, el héroe tiene que evitar caer en un relativismo. Mientras que la *ausencia de sentido* nos remite de inmediato a un relativismo y, en el peor de los casos, al nihilismo, la *creación de sentido* es un árduo sendero que supone esfuerzo, ascenso y descenso, es retroceso y avance, es persistencia, invención y coherencia continua. Nihilismo y relativismo son los fantasmas contra los que se debaten en el fondo sus personajes cuando se encuentran en ese rincón existencial del solipsismo. Y el narrador es ese tamiz por el cual pasan las impresiones y disquisiciones de los personajes, incluso las propias, sin excluir motivaciones eróticas interiores.

En la mayoría de los relatos, el narrador emplea una presentación de los personajes en tres etapas: inicia con una acción en el presente, continúa con un *flashback* que ofrece los antecedentes del drama y que va revelando, paulatinamente, una tensión, para terminar con un movimiento en el presente en donde las acciones de los dos primeros movimientos tienen un efecto de eco. Esta secuencia temporal contribuye a socavar la interioridad, a enriquecer el imaginario e impulsa la dialéctica entre escritura y lectura. La escritura expresa significados en su naturaleza oculta y el lector actualiza los significados afectivos al llegar a la experiencia estética, al descubrir que el mundo de esta narrativa en el que se hunde es *su* mundo. El lector capta la cualidad afectiva revelada en la obra, porque él es capaz de aprehender esa cualidad. En este

sentido, el lector es necesario para que el significado de esta narrativa se muestre.

El mito del eterno retorno está plasmado en este texto a través de esa nostalgia por el pasado, por el mundo de la infancia como un retorno al irracionalismo. La irracionalidad, como principio oscuro y potente, como fuerza propia de la voluntad y potencial a lo largo de toda la vida, es un principio que tiene por objeto recuperar el sentido original de la existencia. El sentido del mito es el de llegar a constituir otro mito, cuyo sentido es el de revelar otra dimensión de la realidad a partir de experiencias que albergan fuerzas como el amor, la muerte, los celos, la envidia. García Ponce conduce a sus personajes hasta esos momentos de irracionalidad para pasar luego a zonas llenas de misterio, que los sumergen en la fascinación y en el deseo de retornar. Zonas que pueden tener su origen en la transfiguración de sueños, en paraísos olvidados, en arquetipos como la belleza. Para el propósito de estos itinerarios interiores, el autor utiliza extensamente un simbolismo que podríamos denominar *topografía de los afectos*, bajo el cual entendemos una correspondencia entre el estado de ánimo del personaje y los espacios que habita, los paisajes que cruza, el clima, espacios referidos también a un antes y a un después del inicio de un encuentro, que van configurando constelaciones en el mundo simbólico del personaje.

Los personajes en esta narrativa buscan en la experiencia personal la naturaleza última del mundo que viven. Y es en la soledad y en el silencio de la conciencia donde surge el núcleo de significaciones primarias. Estos personajes son el proyecto de un mundo, y a pesar de no abarcar a éste último de modo absoluto, es un mundo al que no pueden dejar de dirigirse porque lo están recreando, más aún porque están comprometidos con problemas que se resisten a ser resueltos. Los dramas se desarrollan en el devenir de la vida diaria, en la forma en la cual el *otro* habita en nuestros espacios y tiempos vitales; precisamente, el marco de las composiciones dramáticas es el ámbito de historias privadas. Las narraciones se concentran en el personaje o en un grupo reducido de personajes con el fin de desentrañar los oscuros procesos que los acercan y los alejan. Por ello sólo se hacen referencias marginales al mundo exterior.

La revalorización de las pasiones desde el punto de vista de la ética nietzscheana ilumina bastante la concepción de vida ascendente que se perfila en esta obra. Vale decir que la vida auténtica es una moral de acción, de una voluntad de vivir más rica, más poderosa y gozosa. Una constante en las posiciones que asumen los personajes en esta narrativa es la de reconocer su libertad, es decir, quieren, deciden y optan, ejercitando por voluntad propia una vida tan exuberante, pecaminosa o trágica como cada uno considera sea óptimo para hacer de su vida una vida digna de ser vivida. Posición ético-existencialista en la que los personajes asumen, a veces temerariamente, a veces ingenuamente, los

riesgos que implica esta concepción de la libertad. Sin embargo, la famosa *inversión de valores* no es un concepto por sí mismo evidente y claro como para que los personajes puedan discurrir ante conflictos de interés y salir victoriosos. Hay ocasiones en que las pérdidas que sufren son substanciales, considerando que un tipo de vida ya aceptado conlleva un compromiso con las circunstancias y no tiene alternativa; concepciones que dejan entrever una metafísica-existencial.

La libertad moral consiste en la participación activa y autónoma del individuo en el propio movimiento creador con el cual forma su radio de actividad. De modo concomitante, el sujeto es el único capaz de emitir posibles *juicios de valor*. Habrá que puntualizar que no es el valor el fundamento de la acción, es la existencia activa del ser, en su espontánea y libre actuación, la que da fundamento a toda posible valoración moral. Afirmar lo contrario sería insertar una pre-determinación axiológica en el mundo, lo cual significaría la muerte de la libertad. En la narrativa del autor mexicano se proponen situaciones límite, es por el uso que hacen sus personajes de la libertad que sus acciones adquieren *sentido*, situación que, a su vez, nos entrega el contenido de una ética existencialista. Un movimiento que da fundamento a las experiencias existenciales de los héroes garciaponcescos es la dialéctica de los afectos, la cual se va desarrollando conforme se va constituyendo la autoconciencia de los mismos. Así, entre algunos saltos cualitativos observamos el paso del escepticismo a la

voluntad de vivir, de un estado eufórico al suicidio, de la indiferencia al amor.

El escritor mexicano se introduce en ese turbulento y confuso espacio de la vida psicológica, primero con la intención de comprender racionalmente al personaje para, posteriormente, dejar que actúe conforme a sus propios impulsos al enfrentarse a las normas colectivas que lo oprimen, permitiéndonos ver su *malestar en la cultura*. Naturalmente, nos referimos a aquella orientación de la vida que hace del amor el centro del mundo del protagonista; orientación de la que deriva toda satisfacción de amar y ser amado, y una de las formas en que el amor se manifiesta es la relación sexual propuesta en esta obra como prototipo de la felicidad.

Un aspecto relevante en esta narrativa es que no pasa por alto la *ambivalencia de los sentimientos*, como una categoría constitutiva del sujeto. En otros términos, algunos impulsos instintivos surgen desde el principio del drama formando parejas de elementos antitéticos, circunstancia singularísima. El hecho más fácilmente observable es la frecuente existencia de amor y odio en la misma persona, otras son egoísmo y altruismo, tedio y entusiasmo y en el ámbito sexual: exhibicionismo-voyeurismo, sadismo-masochismo. La transformación de un instinto en su contrario depende del estímulo que actúa sobre la vida anímica del sujeto. Juan García Ponce tiene una lucidez particular para plasmar estas metamorfosis en sus héroes poniéndolos ante el *principio de realidad* o ante el *principio del placer*. Con el mismo arte bosqueja

su rebeldía y su protesta contra las limitaciones de su ser, las cuales los lanzan a las más variadas transgresiones.

La percepción como vínculo entre objeto y sujeto manifiesta un dinamismo doble al ser relativo a los personajes de estos dramas y al lector como otro centro de energía. La originalidad y fascinación de esta obra —desde el punto de vista de la percepción— reside en el arte con que los personajes son plasmados en escenas visuales. ¿Qué consecuencia tiene esta ingeniosa invención? El hecho de que las escenas se acerquen o retrocedan conforme el lector-espectador participe en lo que ve, ya que lo determinante del modo de percepción que nos interesa lo constituyen los momentos de visión, momentos de intensificación del ser en los que el lector trasciende sus fronteras, sus habituales limitaciones y es capaz de sentir más y sentir de otra manera. Desde luego, las propiedades-estímulos de la escena contribuyen a determinar la estructura que constituye la experiencia del lector, ya que por el solo hecho de contemplar una escena el espectador la dota de mayor profundidad, es decir, de un significado; y la percepción estética se alcanza a través de una percepción de la subjetividad a través de una intuición de lo íntimo. Percibir es penetrar hasta lo no manifiesto sensorialmente. La interiorización es la clave. Uno de los fundamentos de la creatividad del literato mexicano es el delineamiento de los ires y venires de la conciencia plasmados en el espacio textual, en donde la conciencia de los personajes se exhibe abiertamente ante la conciencia del lector-espectador.

Los personajes garciaponcescos se debaten en el campo de su conciencia al dejar fluir recuerdos y contenidos actuales que tienen el propósito de mostrar bajo realidades ruidosas o confusas la verdad de los hechos. Esta obra presenta incluso a los héroes ahí en donde revelan una ausencia de visión cualitativa de las relaciones humanas, de los sentimientos y de los afectos. Además del fluir de la conciencia, percibimos mensajes que van y vienen desde la percepción a la reflexión y viceversa, que dan unidad al proceso formativo de la confianza como verdad. La confianza no se refiere sólo a lo decible sino, indudablemente, a lo indecible. Cuando el sentimiento no encuentra palabras es porque sinuosidades y honduras ocultan lo más significativo de una experiencia. Profundidad es la imagen de la eterna seducción de lo oculto. La profundidad está en el tiempo en la medida en que el tiempo soy también yo. La profundidad es la cualidad de la experiencia vivida, lo que significa ser capaz de adquirir intimidad, de intensificar la vida interior.

La vocación literaria del novelista mexicano no admite dudas. Su extensa y multifacética obra es intimista, plasma el desarrollo de la subjetividad del héroe dejándole llagas secretas en su ser. El sentido lúdico del autor se advierte en las polarizaciones continuas entre noche y día, ausencia y presencia, repugnancia y deseo, vigilia y sueño, que van delineando la imagen subjetiva del héroe. García Ponce indaga a sus personajes en la siempre sorprendente pareja humana, que se desplaza entre el patetismo, el gozo, la desolación, la perpejidad, el miedo, la confusión existencial, el

vacío. Los pone frente al espejo de su propia vida y ante la crítica condición de sus más íntimos demonios. Deseo en el presente y nostalgia de un pasado están ahí, indisolubles, en el centro mismo de su existencia.

La escritura de Juan García Ponce nace de una práctica hedonística. Su placer por narrar reside en mostrar el aspecto erótico que seduce, que arroba, que rompe cánones y que, finalmente, roza el fondo trágico de la vida. De modo especial el escritor mexicano captura las inagotables posibilidades de la mirada, detenida gracias al poder de la memoria y recreadas por la imaginación, y retiene los movimientos del cuerpo como centro de la sexualidad; sexualidad que manifiesta la tensión dialéctica entre el deseo y la obsesión que no conoce paz hasta consumarse. El cuerpo cuya historia es la historia de la dialéctica entre disciplina y transgresión, entre renuncia y liberación; el cuerpo es la expresión de un conflicto que vive la autoconciencia: la escena inevitable y fundamental por adquirir una identidad. Mirada y cuerpo como dos centros de atención categóricos del teatro del deseo.

El mundo desde que es mundo es campo del deseo que se despierta y se despliega en la interioridad. El deseo constituye una fuerza dialéctica que genera contradicciones, introduce inestabilidad en nuestro mundo, tal parece que utiliza cualquier esfuerzo con tal de lograr sus imperativos, más aún en donde descubre un *Lebenswelt* investido de apetitos. Por el solo hecho de aparecer, el

deseo constituye un hambre ontológica, revela un vacío, la experiencia de una carencia que marca el inicio de la conciencia infeliz. El valor existencial del teatro del deseo reside en que el deseo desea otro deseo, teatro que trae a la luz esa sed insaciable. Entre luces y sombras observamos cómo el erotismo flota a lo largo de esta narrativa.

El sujeto que es capaz de sostener una relación vital con el mundo es, en un primer momento, el artista que se expresa a través de *su* mundo y, en un segundo momento, es el lector-espectador al unirse a la visión y comprensión del artista a través de la lectura de su experiencia. Juan García Ponce llama al lector a realizar lo humano que existe en él; lo humano como posibilidad de expresión. Llamado configurado en provocaciones a la moral, en la riqueza de imágenes cargadas de magnetismo, en ambigüedades como una superabundancia de significados que definen su *Weltanschauung* y que, finalmente, van unificando las diferentes vertientes de la obra en un llamado con diferentes tonalidades.

El portador de significado más potente es el impacto inmediato de la forma perceptual, y en esta narrativa este impacto lo ofrece la presencia de la mujer. Los significados directamente apresados en su imagen son la clave de toda experiencia estética. Nos es evidente el afán de la mujer, en la narrativa garciaponcesca, de ocupar el centro de la escena; centro que descubre intuitivamente, ya que ese centro puede estar presente sin estar dado explícitamente. Cuando estamos hablando de centro nos referimos

a un campo de fuerzas, a un foco del que emanan y hacia el cual convergen fuerzas. Y como centro dinámico, la mujer pretende distribuir las fuerzas en torno suyo. No obstante, cada mirada opera también como un centro de fuerza, de ahí que la interacción entre diversas miradas constituya una experiencia visual trascendente. La interacción de estas fuerzas en estos relatos contribuye a dar dinamismo a la composición dramática.

Al ser la mujer el centro magnético de las miradas está revelando, simultáneamente, la ausencia de un conflicto interno al reconocer que su naturaleza y condición femenina no están en contradicción, no constituyen un obstáculo para su autorrealización, para su afirmación en las relaciones sexuales, para llegar a la felicidad. El perfil que la caracteriza es su participación en escenas eróticas con una sensualidad desbordante y allende las relaciones legitimadas por la sociedad; provocaciones a la moral: el incesto, la orgía, la homosexualidad, los triángulos del deseo. En unas ocasiones, el amante triunfa al poseer el cuerpo de la mujer y con él, su voluntad; en otras, en cambio, la mujer es quien impone su deseo y sus caprichos, y los hombres son sólo un medio para hacer patente su dominio. De cualquier modo, son los frenéticos movimientos de la conciencia de la mujer los que son motivo de reflexión. Lo que las protagonistas desconocen y más tarde descubren es que el ámbito de la sexualidad y el encuentro con el *otro* son una puerta que las conduce, finalmente, hacia el mundo de su interioridad.

En el caso específico de esta obra, no es de extrañar que el lector-espectador se vaya transformando en *voyeur*, ya que es él el centro energético que cataliza las fuerzas eróticas que emanan del campo visual. Por lo tanto, consideramos que no sólo los personajes modifican su identidad a lo largo de estas narraciones, sino que también es vulnerable a tal metamorfosis el lector-espectador debido a la frescura con la que esta narrativa presenta la perversión, la sagacidad, la desinhibición, la libertad de expresión a propósito de acciones en el ámbito de la intimidad.

La obra auténtica da testimonio de la presencia del creador y nos introduce en su universo de significados. Esta obra es sin duda una literatura de ruptura, de liberación de costumbres, de crítica, de apertura y anticipación. No es de asombrar que en sus relatos el protagonista, que continuamente aparece, sea el artista cuya relevancia social es reconocida desde el siglo pasado debido al impulso por explorar nuevos horizontes. Consecuentemente el artista derriba formas tradicionales en el arte y en la cultura, y prepara nuevas formas de expresión. A este impulso creativo subyace el hecho de que no hay verdades absolutas, de que el equilibrio entre vida y espíritu, entre experiencia y pensamiento sea una responsabilidad que recae en todo sujeto pensante-volitivo y actuante. Y Juan García Ponce es el artista que nos revela categorías afectivas que, a su vez, nos dan la comprensión de un mundo más humano al hacer implícitamente referencia a la dimensión existencial de toda conciencia.

Afirmamos que Juan García Ponce mantiene a lo largo de su obra una concepción artística dentro de las características de la vanguardia literaria, lo que implica que las posibilidades de aproximarse a su obra sean múltiples, más aún por la amplia gama de peregrinajes en la intimidad del hombre y, específicamente, en la interioridad de la mujer. El literato mexicano al definir su *Weltanschauung*, define un estilo innovador que es el que determina su excepcional presencia en la Literatura Mexicana.



BIBLIOGRAFIA

I. Obras de Juan García Ponce

1. Autobiografía

García Ponce, Juan

"Juan García Ponce", en *Los narradores ante el público*, México: Joaquín Mortiz, 1966.

2. Ensayos

García Ponce, Juan

Apariciones (Antología de Ensayos), México: Fondo de Cultura Económica, 1987. (Col. Letras Mexicanas, 1987)

"

Cinco ensayos, México: Universidad de Guanajuato, 1969.

"

Cruce de caminos, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1965.

"

De Ánima, Uruguay: Montesinos, 1984.

"

Desconsideraciones, México: Joaquín Mortiz, México, 1968. (Serie del Volador)

"

El reino milenario, Montevideo: Arca, 1970. (Col. Ensayo y Testimonio)

"

Entrada en materia, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1968. (Col. Poemas y Ensayos)

“ ***La aparición de lo invisible***, México: Siglo XXI, 1968. (Col. La Creación Literaria)

“ ***La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski***, Barcelona: Anagrama, 1981. (Col. Argumentos)

“ ***Nueve pintores mexicanos***, México: Era, 1968. (Col. Imágenes)

“ ***Teología y Pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción***, México: Era, 1975.

“ ***Trazos***, México: Universidad Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1974. (Col. Poemas y Ensayos)

3. Narrativa

García Ponce, Juan

Encuentros, México: Fondo de Cultura Económica, 1972. (Col. Letras Mexicanas) Contiene: “El gato”, “La plaza”, “La gaviota”.

“ ***Figura de paja***, México: Joaquín Mortiz, 1964. (Col. Serie del Volador)

“ ***Imagen Primera***, México: Bruguera, 1970. Contiene: “La feria al anochecer”, “Después de la cita”, “El café”, “Reunión de familia”, “Cariátides”, “Imagen primera”

“ ***La cabaña***, México: Joaquín Mortiz, 1969. (Col. Nueva Narrativa Hispánica)

- “ ***La casa en la playa***, México: Joaquín Mortiz, 1966. (Col. Novelistas Contemporáneos)
- “ ***La invitación***, México: Joaquín Mortiz, 1972. (Col. Nueva Narrativa Hispánica)
- “ ***La noche***, México: Era, 1963. (Col. Alacena) Contiene: “Amelia”, “Tajimara” y “La noche”.
- “ ***La presencia lejana***, Montevideo: Arca, 1968. (Col. Narrativa Latinoamericana)

II. Bibliografía Complementaria

1. Libros

- Alonso, Martín ***Ciencia del lenguaje y arte del estilo***, Vol. 1 y 2, Madrid: Aguilar, 1975.
- Astrada, Carlos ***Nietzsche, la crisis del irracionalismo***, Buenos Aires: Dedalo, 1960.
- Bajtín, Michael M. ***Estética de la creación verbal***, trad. de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1982.
- “ ***Problemas de la poética de Dostoievski***, trad. de Tatiana Bubnova, México: FCE, 1986. (Col. Breviarios, 417)
- Bachelard, Gaston ***La poética dello spazio***, trad. de Ettore Catalano, Bari: Dedalo, 1984.

- Barthes, Roland *El placer del texto y lección inaugural*, trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, Madrid: Siglo XXI, 1995.
- “ *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina, Madrid: Siglo XXI, 1991.
- Bataille, Georges. *Crítica dell'occhio*, trad. M. Arranz, Florencia: Guaraldi, 1972.
- “ *L'erotisme*, Paris: Les editions de Minuit, 1957.
- “ *La letteratura e il male*, trad. M. Arranz, Milán: SE, 1987.
- Batis, Huberto *Estética de lo obsceno y otras exploraciones pornográficas*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1989.
- Lo que “Cuadernos del Viento” nos dejó*, México: Diógenes, 1984.
- Baudelaire, Charles Pierre *Curiosités esthétiques*, Barcelona: Jucar, 1988.
- Blanchot, Maurice *L'Espace Littéraire*, Paris: Gallimard, 1968. (Collection Idées, 155)
- Brown, Norman Oliver *Eros y Tánatos*, trad. de Francisca Perujo, México: Joaquin Mortiz, 1967.
- Bruce-Novoa, John David *Los encuentros y desencuentros en la narrativa de JGP*. Tesis Doctoral, Boulder, Colorado: University of Colorado, 1974.

- Burgos, Fernando ***La novela moderna hispanoamericana***, Madrid: Orígenes, 1985.
- Calniesen, Matei ***Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism***, Durham: Duke University Press, 1987.
- Carballo, Emmanuel ***Juan Gacía Ponce***, México: Empresas Editoriales, 1966.
- Caruso, Igor A. ***La separación de los amantes, una fenomenología de la muerte***, trad. de Armando Suárez y Rosa Tanco, México: Siglo XXI, 1996. (Col. Psicología y Etología)
- Copleston, Frederick ***Historia de la filosofía***, Vol. VII, trad. de Victoria Camps, Barcelona: Ariel, 1983.
- Davis, Walter Albert ***Inwardness and Existence. Subjectivity in Hegel, Heidegger, Marx & Freud***, England: University of Winsconsin, 1989.
- De Miro, Ester y Mario Guaraldi ***Fellini della memoria***, Florencia: La Casa Usher, 1983.
- Derrida, Jacques ***Éperons. Les syles de Nietzsche***, Venecia: Corbo e Fiori Editori, 1976.
- Dostoyevski, Fedor "La mite", en ***Racconti***, trad. de María Agrati e intr. de Leonid P. Grossman, Milán: Arnoldo Mondadori, 1991. (Col. Tascabili Bompiani)

- Dufrenne, Michel *Phenomenologie de l'Expérience Esthétique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- Eliade, Mircea *Lo sagrado y lo profano*, trad. Ricardo Anaya, Madrid: Labor, 1989. (Col. Labor, 21)
- " *El mito del eterno retorno*, trad. de Ricardo Anaya, Buenos Aires: Alianza Editorial, 1968. (Col. Libro de Bolsillo)
- Faderman, Lillian *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love. Between Women from the Renaissance to the Present*, New York: William Morrow Company, 1981.
- Feo, Nicola M. de *Analítica y Dialectica in Nietzsche*, Bari: Adriatica, 1965.
- Fink, Eugen *La filosofía de Nietzsche*, versión de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- Freud, Sigmund *El malestar en la cultura y otros ensayos*, trad. de Ramón Rey Ardid, México: Alianza Editorial, 1984.
- "El recurso a la bisexualidad", en *Obras Completas*, Vol. 7., trad. de Luis López Ballesteros y de Torres, Buenos Aires: Amorrortu, 1978.
- " *Totem y tabú*, trad. de Luis López Ballesteros y de Torres, México: Alianza Editorial, 1996.

- “ **Tres ensayos sobre teoría sexual**, trad. de Luis López Ballestros y de Torres, México: Alianza Editorial, 1996.
- García Valdés, Alberto **Historia y presente de la homosexualidad. Análisis crítico de un fenómeno conflictivo**, Madrid: Akal, 1981.
- Girard, René **Literatura, mimesis y antropología**, trad. de Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1984.
- González, Juliana **El héroe en el alma. Tres ensayos sobre Nietzsche**, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.
- González, Aníbal **La novela modernista hispanoamericana**, Madrid: Gredos, 1987. (Biblioteca Románica Hispánica, Col. Estudios y Ensayos, 355)
- Gullón, Ricardo **La novela lírica**, Madrid: Cátedra, 1984.
- Hartmann, Nicolai **Estética**, trad. de Elsa Cecilia Frost, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. (Centro de Estudios Filosóficos)
- Hauser, Arnold **Historia social de la literatura y del arte**, III Vols., trad. de A. Tovar y F.P. Veras-Reyod, Madrid: Labor, 1976.
- “ **Teorías del arte**, trad. de Ramón G. Cotarela, Madrid: Guadarrama, 1975.
- Heller, Agnes **Teoría de los sentimientos**, Barcelona: Fontamara, 1993.

- Huizinga, Johan *Homo ludens*, trad. de E. Imaz, Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Klossowski, Pierre *La revocación del Edicto de Nantes*, trad. de Michèle Alban y Juan García Ponce, México: Era, 1975.
- “ *La vocación suspendida*, trad. de M. Albán y Juan García Ponce, México: Era, 1975.
- “ *Roberte esta noche*, trad. de M. Albán y Juan García Ponce, México: Era, 1976.
- Lacan, Jacques *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud (1953 - 1954), texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, Barcelona: Paidós, 1981.
- “ *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, Barcelona: Paidós, 1983.
- “ *Escritos*. 1., trad. Tomás Segovia; revisada con la colaboración del autor y de Juan David Nasio; nuevamente revisada por Armando Suárez, México: Siglo XXI, 1995.
- Lázaro Carreter, Fernando *Estudios de poética*, España: Taurus, 1976.

- Lévi-Strauss, Claude ***Estructuras elementales del parentesco***, trad. de Marie Therèse Cevasco, Barcelona: Paidós, 1988.
- Mannoni, Octave ***La otra escena. Claves de lo imaginario***, trad. de Matilde Horn, Buenos Aires: Amorrortu, 1990.
- Marchan Fiz, Simón ***La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del Estructuralismo***, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Martinelli, Raffaella ***L'identità personale nell'adolescente***, Florencia: La Nuova Italia Editrice, 1975.
- Merleau-Ponty, Maurice ***Fenomenología de la percepción***, trad. de Jem Cabanes, Barcelona: Península, 1975.
- “ ***Sentido y sinsentido***, trad. de Narcis Comadira, Barcelona: Península, 1977.
- Musil, Robert ***Il giovane Törless***, trad. de A. Landolfi, Milán: Newton Compton Editori, 1991.
- Nicol, Eduardo ***Metafísica de la expresión***, México: FCE, 1974.
- Nietzsche, Friedrich ***Así habló Zaratustra***, trad. de Pedro González Blanco, Valencia: Prometeo, 1980.
- “ ***Origen de la tragedia a partir del espíritu de la música***, trad., estudio preliminar y notas de Oscar Caeiro, Buenos Aires: Goncourt, 1978.
- Pavese, Cesare ***El oficio de vivir***, trad. de L. Justo, Madrid: Alianza Editorial, 1971.

- Paz, Octavio *El arco y la lira*, México: FCE, 1973.
- Pereira, Armando *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*, Selección y Prólogo de A. Pereira, México: UNAM, Era, México, 1997. (Coordinación de Difusión Cultural)
- Pollmann, Leo *LA "Nueva Novela" en Francia y en Iberoamérica*, Gredos, Madrid, 1971.
- Ruitenbeek, Hendrik M. *Psicoanálisis y literatura*, trad. de Juan José Utrilla, México: FCE, 1994. (Colección Popular, 120)
- Russo Delgado, José *Nietzsche, la moral y la vida*, Lima: PTCM, 1948 .
- Sartre, Jean-Paul *A puerta cerrada*, trad. de Huis Clos, Buenos Aires: Losada, 1976.
- " *El existencialismo es un humanismo*, trad. de Victoria Prati de Fernández, Buenos Aires: Sur, 1973.
- " *El ser y la nada*, versión española de Juan Valmar, Buenos Aires: Losada, 1979.
- " *La nausée*, Editions Gallimard, Paris, 1995.
- " *¿Qué es la literatura?*, trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 1964.
- Vattimo, Gianni *Introduzione a Nietzsche*, Editori Laterza, Roma, 1988.

2.Artículos

- Argüelles, Domingo "Pornografía del alma", en *El Universal y la Cultura*, (22 ene 1988). p 2
- Asa, María "La realidad oculta otra realidad... y una de las funciones de la literatura... es hacerla aparecer", en "Sábado", Supl. de *Unomásuno*, vol 15, (25 feb 1978). pp. 4-6
- Batis Huberto "La obra literaria de Juan García Ponce", en *Revista de Bellas Artes*, núm. 20 (mayo-junio), 1968. p. 74 -89
- Bell, Steven M. "Juan García Ponce", en *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 1986 Abr. v15 (43). p. 45- 55
- Beverley, John "Ideología/Deseo/Literatura" en *Revista de Crítica Literaria Lationamericana*, Año XIV, Nº 27, Lima, 1er.semestre de 1988. pp. 7-24
- Blanco, José Joaquín "El imposible cotidiano" en: "Aguafuertes de narrativa mexicana 1950-1980", *Nexos*, 56, (ago 1982). pp. 23-29.
- Bruce- Novoa, Juan "Drama to Fiction and Back: Juan García Ponce's Intratext", en *Latin American Theatre Review*. 1983 Spring v16 (2). p. 5-13
- Brushwood, John S. "Características de la novela mexicana desde 1987 hasta 1982", en *La novela mexicana*, México: Grijalbo, 1985.

- Bueno Chávez, Raúl "Escribir en Hispanoamérica: Escribir Hispanoamérica" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XII, Nº 23, Lima, 1er semestre de 1986. pp. 103-107
- " "Sentido y requerimientos de una teoría de las literaturas latinoamericanas" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, Nº 29, Lima, 1er semestre de 1989. pp. 295 -307
- " "Sobre la nueva novela y la nueva crítica latinoamericana" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año IX, Lima, 2do semestre de 1983. pp. 81-85
- Campbell, Federico "Cesare Pavese y Juan García Ponce" en *Cuadernos del Viento, Revista de Literatura*, No. 52-3, Mayo-Junio, 1965.
- Campos Julieta "La prosa narrativa, mil caminos abiertos", en *La Cultura en México*, Supl. de *Siempre*, 413. p. V-VIII
- Cantú, Jorge "Imagen primera reedición en Bs. As.", en *El Heraldo Cultural*, vol. 166, (12 ene 1969). p. 15
- Carvajal, Juan "Juan García Ponce habla de *La casa en la playa* y define su actitud como escritor", en *La Cultura en México*, Supl. de *Siempre*, núm. 230 (13 julio 1966) p. V-VIII
- Castañón, Adolfo "La distinción a JGP, premio al nihilismo", en *Unomásuno*, (16 mar 1981). p.19

- “La literatura, invención y descubrimiento, producto de una insistencia tenaz”, en **Gaceta UNAM**, 40, (4 jun 1984). p. 19
- “En la realización del verdadero arte, las obras dialogan consigo mismas: JGP”, en **Unomásuno**, (8 feb 1985). p. 16
- “Ultimo día del homenaje al escritor. Con su literatura JGP no quiere salvar sino pervertir”, **La Jornada**, (5 dic 1987). p. 18
- Coronado, Juan “La cabaña”, en “Sábado”, Supl. de **Unomásuno**, vol. 244, (10 jul 1982) p. 8
- Duncan, Ann “La percepción visual (la mirada) como creadora del texto y de los personajes en dos novelas de JGP”, en **Bulletin Hispanique** 1986 v88 (1-2) p. 223-237
- Espinasa, José María “JGP: los laberintos del espejo”, en **El Semanario Cultural**, Supl. de **Novedades**, vol. 212, (11 mayo 1986). pp. 5-6
- Fraire, Isabel “Juan García Ponce”, en **La Cultura en México**, Supl. de **Siempre**, núm. 468. (27 enero, 1971). p. X
- Franco, Jean “Narrador/autor/superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas”, en **Revista Iberoamericana**, Nos. 114-115 (1981). pp. 131 -134
- García Flores, Margarita “La verdad sospechosa de Juan García Ponce”, en **El Día**, (14 nov 1965). p. 4

- García Ponce, Juan "Klossowski, La divinidad poseída", en *Plural*, vol. III (10/15 jul 1974). p. 6-11
- Glantz, Margo "Mitologías. JGP: ¿la literatura y el mal?", en *Unomásuno*, (25 abr 1978). p. 18
- Gliemmo, Graciela "Crónica de la intervención: el desnudo de una escritura", en *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 1991 Abr v20 (58). p. 17 - 27
- " "La novela del cuerpo y el cuerpo de la novela" en "Sábado", Supl. de *Unomásuno*, vol. 527, (7 nov 1987). pp. 6-7
- Jitrik, Noé "Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año VIII, N° 15, Lima, 1er semestre de 1982. pp. 13 -25
- Johnson, David E. "On the Soul, Translation and History in JGP", en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 1989 Nov v18 (2). p. 28-35
- " "Woman, Translation, Nationalism: La Malinche and the Example of JGP", en *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture and Theory*, Autumn v 47 (3). p. 93 -116
- Landeros, Carlos "Quién es y qué dice Juan García Ponce", en *Diorama de la Cultura*, (24 abr 1966).

- Leal, Luis "El nuevo cuento mexicano" en Pupo.Walker, E. (Dirección y Prólogo) ***El cuento hispanoamericano ante la crítica***, Madrid: Castalia,1973. p. 280-295
- Lerín, Manuel "Temas urbanos" (*La noche*), en ***El Nacional***, Supl. vol 861, (29 sep 1963). p. 15
- Luiselli, Alessandra "JGP inscrito en la corriente de la novela empírica, dijo en Austin Bruce-Novoa", en ***Unomásuno***, (29 mar 1981). p. 16
- Losada, Alejandro "Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina" en ***Revista de Crítica Literaria Latinoamericana***, Año IX, Nº 17, Lima, 1er semestre de 1983. pp. 7 - 38
- " Visual Arts in Mexico: The Generation of JGP", en ***Review: Latin American Literature and Arts***,1988.
- Meléndez Benítez, Jesusluis "La cabaña, un estilo nuevo en García Ponce", en ***Revista Mexicana de Cultura***, No. 24, (13 jul 1969). p. 6
- Melo, Juan Vicente "Diálogo con Juan García Ponce", en ***La Cultura en México***, Supl. de ***Siempre***, núm. 136 (23 sep1964). p.II-V
- " "El nuevo lenguaje. La óptica distinta", en ***La Cultura en México***, Supl. de ***Siempre***, núm. 368 (5 marzo, 1969). p. VII-VIII

- Merleau-Ponty, Maurice "El ojo y la mente", en Harold Osborne, **Estética**, México: FCE, 1976. (Col. Breviarios, 268)
- Monsreal, Agustín "Entre el deseo y la nostalgia", en *Revista Cultural "El Angel"*, en **Reforma**, núm. 191, (31.08.97), p. 1
- Moreno Durán, Rafael H. "Hacia una liturgia de la degradación", en **Quimera: Revista de Literatura**, 1982 June, v20. p. 50 - 53
- Paz. Octavio "El desierto: los espejos vacíos", en *El Semanario Cultural*, Supl. de **Novedades**, vol. 212, (11 mayo 1986). pp. 5-6
- " "Encuentros", en **Vuelta**, (31 jun 1979).pp. 34-35
- Pellicer, Juan "La intertextualidad en la narrativa de JGP", en *Sábado*, Supl. de **Unomásuno**, vol. 589, (14 ene 1989). p. 7
- Peña, Guillermo de la "La noche", en **Abside**, (4 oct-dic 1966). pp. 472 - 473
- Pereira, Armando "Juan Garía Ponce; subversión de la vida cotidiana", en **Hacerle al cuento** (La ficción en México) V. *Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano* (26 - 28.05 93), Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1994.

- Pérez Salinas, Claudia "Escribir, un placer masoquista, Juan García Ponce", en *Revista Cultural "El Ángel"*, en **Reforma**, Núm. 191, (31 ago 97). p. 1
- Poniatowska, Elena "El escritor no existe, existen sus libros: Juan García Ponce", en **Novedades**, (25 feb 1971). p. 9
- " "Habla el escritor Juan García Ponce. La ventaja de la literatura es que su voz es una voz callada", en **Siempre**, núm. 802 (6 nov 1968). p. 6
- Pupo-Walker, Enrique "Prólogo: Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano" en E. Pupo-Walker, (Dirección y Prólogo) **El cuento hispanoamericano ante la crítica**, Madrid: Castalia, 1973. p. 9-21
- Rama, Ángel "El arte intimista de García Ponce", en **Nueva novela latinoamericana**, Buenos Aires: Paidós, 1969. p 180- 93
- " "Literatura y cultura en América Latina" en **Revista de Crítica Latinoamericana**, Año IX, Nº XVIII, Lima, 2do semestre de 1983. pp. 7-36
- Reyes, Juan José "JGP: la realidad del deseo", en "El Semanario Cultural", Supl. de **Novedades**, vol. 159, (5 may 1985). pp. 1- 4.

- “JGP: transgresión y distancia”, en *El Semanario Cultural*, Supl. de ***Novedades***, vol. 311, (3 abr 1988). p. 10-11
- “JGP y Balthus: los cuerpos del deseo” en *El Semanario Cultural*, Supl. de ***Novedades***, vol. 298, (3 ene 1988). p. 10
- “JGP: la presencia cercana”, en *El Semanario Cultural*, Supl. de ***Novedades***, vol. 401, (24 dic 1989). p. 2-3
- Rincón, Carlos “Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano” en ***Revista de Crítica Literaria Latinoamericana***, Año XV, N° 29 Lima, 1er semestre de 1989. pp. 61-194
- Romero, Rolando “La narrativa descentralizada de JGP”, en ***Tinta***, 1987 Spring v1 (5). p. 69-76
- Roy, Joaquín “La nueva narrativa americana: texto y contexto” en J. Roy (compilador) ***Narrativa y crítica de nuestra América***, México: Castalia, 1978. p. 9-33
- Sainz, Gustavo “La noche”, en ***Revista Mexicana de Cultura***, vol. 754, (1o. sep 1963). p. 9
- Vallarino, Roberto “De primer orden la obra literaria de JGP”, ***Unomásuno***, (5 dic 1987). p. 23
- “JGP y Klossowski: la infinitud del espectáculo de la vida”, en ***Diorama de la Cultura***, (19 oct 1975). p. 12

Yúdice, George

“¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, Nº 29, Lima, 1er semestre de 1989; pp.105-128

3. Mesas Redondas

Mesa Redonda:

“¿Es moderna la Literatura Latinoamericana?”, en *Plural*, en *Excélsior*, Núm. 1. Oct. 1971.
Participantes: Paz, Fuentes, García Ponce, Sáinz, Montes de Oca. p. 25-30