



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

***LA AUSENCIA CERCANA: LO MÍSTICO EN LA PRIMERA ETAPA DE  
LA NARRATIVA DE JUAN GARCÍA PONCE (1963-1968)***

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

**ERIC MIGUEL AVILA PONCE DE LEÓN**

ASESORA:

**MTRA. ANA MARÍA GOMÍS INIESTA**



**MÉXICO, D.F.**

**2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*a mis padres y a mis hermanos Marco y Ugo*

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
<b>El mito de la infancia</b> .....	10
<b>La sensualidad del mundo</b> .....	29
<b>El rol de la naturaleza</b> .....	54
<b>El valor de la infidelidad</b> .....	85
<b>Imagen primera del Reino Milenario</b> .....	95
<b>Conclusiones</b> .....	108
<b>Bibliografía</b> .....	115

## Introducción

Quizás uno de las potenciales más sobresalientes de la literatura es que nos brinda la oportunidad de concentrar en escenas, sucesos y frases u oraciones colocadas entre éstas, las fuerzas ocultas de la vida, con el fin de primero, hacerlas aparecer y, luego, tras cederle la función de crítico al espíritu, de modelar su significación a través de la trama de la obra, es decir, hacer de sus episodios e imágenes literarias las facetas de su naturaleza. Es así como escribió Juan García Ponce (Mérida, Yucatán, 1932 – Ciudad de México, 2003) y el resultado es la meticulosa descripción de un modo particular de percibir la vida que, por lo mismo, podría imbuirse en nuestra conciencia, como lo hace una bolsa de té en el agua caliente de una taza. Ahora bien, como la narrativa de García Ponce está escrita desde un estado de consciencia particular, su lectura puede sernos totalmente impenetrable y, peor aún, podríamos asimilarla desde nuestra moral, y no dentro de la moral que su trama literaria presupone, ya que tal como ha señalado Ramón Xirau: la “ética” del escritor yucateco obedece a su “metafísica”; entrañada precisamente en su literatura. Ahora bien, si uno lee sus dos primeros libros de relatos, *Imagen primera* y *La noche*, ambos publicados en 1963, así como sus dos novelas siguientes, *Figura de paja* en 1964 y *La casa en la playa* en 1966, su comprensión no tendrá complicación: aún no aparece el tono ensayístico del estilo narrativo que reflejará su “metafísica”. Sin embargo, aparecen de lleno las escenas y sucesos de la vida cotidiana en que aquella se encuentra latente y concentrada. En mi caso personal, lo primero que leí de García Ponce fue *Figura de paja* y *La noche*. Luego intenté leer *La presencia lejana*, de 1968, y no pude pasar de la primera página. Desistí pensando sinceramente que el escritor yucateco no sabía darse a entender, y sentí cierta desilusión por

el atroz cambio en su estilo narrativo que me impedía seguir la trama de las piezas literarias, y que interrumpía el desarrollo de sus emocionantes escenas sensuales y amorosas. Unos cuantos años después, buscaba algo nuevo para leer y de pronto pensé en *La presencia lejana*. Recuerdo que sentí mucha curiosidad por saber de lo que trataba y regresé a sus páginas. Pero de nuevo no entendí absolutamente nada. Sin embargo, para ese entonces ya estaba estudiando en la UNAM, y decidí investigar sobre la obra de García Ponce. Encontré numerosas entrevistas en revistas y en suplementos culturales de su época y también pronto descubrí que el escritor yucateco tenía más libros de ensayos que de novelas y relatos, y que muchos de los ensayos estaban directamente relacionados con la temática de su ficción y presentaban el estilo literario pertinente. Poco a poco fui atando cabos y cuando regresé a la lectura de *La presencia lejana* finalmente entendí, o más bien que trataba del amor místico.

Ahora bien, esta novela es muy particular dentro de la obra de Juan García Ponce, en el sentido que se dirige hacia la “unión trascendental”<sup>1</sup> que el escritor austriaco Robert Musil buscó incansablemente en su propia obra, publicada en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, según la naturaleza específica de esta literatura, la influencia debe asimilarse en el sentido al que se refería Newton cuando afirmó que él sólo pudo hacer sus descubrimientos gracias a que estuvo encima de hombros de gigantes. En la obra de Musil, García Ponce encontró las “comprobaciones”, como él mismo señala, de los cuatro

---

<sup>1</sup> García Ponce describe esta unión como la inmersión en el “absoluto”, de realmente “tocarlo” y “sentir su aliento” a través de la relación amorosa cuya configuración para lograr esta inmersión trataré de dejar claro en la tesis. Esta unión ocurre en *El hombre sin cualidades* entre los personajes Ulrich y Agathe sólo unas cuantas veces. Hay, señala el escritor yucateco, una “incapacidad humana” de permanecer en ese “absoluto”, que es el mismo que los personajes de *La presencia lejana* sienten en la escena final. Musil, en su novela, se refiere al absoluto como “el Reino Milenario”.

primeros libros, es decir, reconoció en las exposiciones del escritor austriaco el sentido oculto de su propia experiencia plasmada en su obra. Así pues, en *La presencia lejana* el escritor yucateco se imbricó en sus propios caminos para llegar al mismo fin que el austriaco. Y, sin embargo, sus primeros dos libros de relatos y sus dos novelas son tan comprometedoras en tanto escenas –como *La presencia lejana* en tanto lenguaje– con las investigaciones que entrañan la obra de Musil, a tal grado que se podría decir que ésta también se comprueban en la obra del escritor yucateco: en la existencia de la misma consciencia ante la vida que posibilitaría la realización de un amor trascendental. Entonces, llegamos a uno de los propósitos del siguiente texto: mostrar la mutua comprobación entre estos dos escritores, es decir, *Imagen primera*, *La noche*, *Figura de paja*, *La casa en la playa* y *La presencia lejana* con los pasajes más importantes de *El hombre sin cualidades*, novela cumbre de Robert Musil, así como con su relato más célebre: “La realización del amor”. Sin embargo, el propósito central de esta tesis es mostrar la confluencia de los dos primeros libros de relatos y novelas del escritor yucateco con *La presencia lejana* para mostrar la consciencia mística que pugnaba por manifestarse en Juan García Ponce desde sus comienzos literarios, y que si cuatro décadas más tarde, se convertiría en uno de los escritores más prolíficos y verdaderamente singulares de la literatura mexicana contemporánea, fue por la significación de aquellos primeros textos de lectura sencilla y fluida. La tesis será presentada bajo cinco principios de los que tratará cada uno de los capítulos, y su fin será adentrar al lector en la abstracción sensorial de la ausencia –que es como veremos, la consciencia del alma– para que reconozca lo que el escritor yucateco busca lograr en las largas oraciones y en los densos párrafos que conforman *La presencia lejana*, puesto que profundiza el carácter sensual y amoroso de sus obras anteriores, es decir, revela su latencia mística.

Ahora bien, tanto la aproximación mística en *La presencia lejana* como la influencia de la obra de Robert Musil no son gratuitas. En la contraportada de la primera edición de *La presencia lejana* –publicada por la editorial Arca de Uruguay– se menciona la “influencia musiliana”, y en una entrevista hecha al escritor yucateco por el crítico John Bruce-Novoa, en que le atribuye sus frases y oraciones largas como influencia directa de Marcel Proust– García Ponce lo acepta en tanto a que el carácter de la narrativa del escritor francés pretende hacer aparecer lo invisible–, sin embargo, en tanto al objeto específico que se busca hacer aparecer, afirma que *La presencia lejana* es “infinitamente más musiliana.”<sup>2</sup> Frank Kermode, un estudioso de Robert Musil, en resumidas cuentas describe su obra como propuesta de un misticismo por completo original. Y el propio Musil pone en boca de su personaje Agathe: “el misticismo que no se alía con la religión, se alía con Ulrich”, haciendo claro el tema y propósito fundamental del pensamiento de su protagonista. Para justificar la naturaleza mística de *La presencia lejana*, cabe destacar la afirmación del mismo García Ponce en la entrevista con Bruce-Novoa, después de que la otra entrevistadora de la sesión, Carola Calderón lee un fragmento de la novela de las páginas 75 y 76 de la primera edición: “Ahí está, lo cual muestra monstruosamente que ésta es una novela mística, ¿no?, pero que busca la divinidad en el mundo. En sí misma.”<sup>3</sup> No he encontrado un estudio crítico que muestre en qué consiste el misticismo de la obra, salvo la breve descripción de ésta como historia de “amor-místico” que Hernán Lara Zavala hace en el prólogo de la edición de Alfaguara que recopiló las novelas breves del escritor yucateco, siendo *La presencia lejana* la segunda. Ahora bien, tanto *Imagen primera*, *La noche*,

---

<sup>2</sup> Bruce-Novoa, John. *Encuentros y desencuentros en la obra de Juan García Ponce*, tesis para obtener grado de doctorado, Universidad de Colorado, EU, 1974, p. 404.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 388.



*Figura de paja* y *La casa en la playa* fueron concebidos antes de que García Ponce leyera *El hombre sin cualidades*<sup>4</sup> de Musil, y sus acciones corresponden a movimientos interiores de los cuales no sabía de su existencia concreta, pero que escribía bajo su influencia, reflejándolos. El presente trabajo buscará mostrar cómo mediante las actitudes y las acciones de los personajes de las cuatro obras mencionadas, García Ponce mostraba, desde su propia experiencia, su paulatina transformación en un hombre sin cualidades: místico de nuestra era. Finalmente se mostrará las bases de percepción sensitiva y filosófica más importantes que García Ponce aprendió de Musil –que originó precisamente el brusco cambio de estilo narrativo en su obra a partir de *La presencia lejana*– para poder discernirlas del conocimiento y de la práctica mística propios del escritor yucateco, entrañados en la novela.

---

<sup>4</sup> Me referiré a la novela de Musil como *El hombre sin cualidades* y no “sin atributos” como se titula [...] en la abominable y fraudulenta, por incompleta además de por mala, traducción española”, tal como explica García Ponce.

**y hallo tu forma en el hueco  
que has dejado en el vacío.**

*Xavier Villaurrutia*

## El mito de la infancia

*No creáis que el destino sea más  
que la densidad de la infancia.*

**Rainer María Rilke**

Para Juan García Ponce la infancia es mítica porque determina “una forma de relación con el mundo.” No importa qué tan diferentes sean la infancia de uno y de otro, lo que posibilita la relación con el mundo es que de niños “no conocemos nuestras experiencias” sino que sólo “las vivimos”. Así pues, las infancias “son una repetición a través de la cual se afirma el mundo”. La forma en que el escritor yucateco se relacionaba con el mundo en su infancia estaba constituida “por las innumerables aventuras reales e imaginarias”<sup>5</sup> que vivía en los patios de su casa. Es decir, los juegos y las aventuras que creaba de niño fungen como el punto de identificación entre el niño y la realidad. Consecuentemente no hay distinción entre sus existencias, sino son la misma reflejada una en la otra. Por aquí podemos adentrarnos en lo que el escritor yucateco denomina el “estado de gracia” de esa etapa de vida irrepetible: una comunión absoluta con el mundo. Robert Musil pensaba lo mismo: “Al recordar mis primeros años”, escribe, “diría que entonces apenas si estaban aun divididas las nociones de interioridad y exterioridad.”<sup>6</sup> Esta condición la denominaba también *amor-propio* o *ternura*.<sup>7</sup> Sin embargo, cuando García Ponce revela que al regresar de visitar su tierra natal, después de diez años de ausencia, siente el “reencuentro de algo

---

<sup>5</sup> Juan García Ponce, *Autobiografía precoz*, p. 36

<sup>6</sup> Robert Musil, *El hombre sin atributos* v. 2, p. 261

<sup>7</sup> No se debe confundir este término con la “inocencia” de la infancia, sino debe ser comprendido desde el postulado de García Ponce: “de niños somos más que personas”, es decir, el término se refiere a un estado de nula personalidad en la adultez.

que era yo mismo sin que pudiera pertenecerme más”<sup>8</sup>, quiere darnos a entender que ha perdido su la *ternura*. Ya no era ese niño que en su relato “Feria al anochecer” se llama Andrés y que juega dentro de “los muros que cercaban su 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”<sup>9</sup>, ni tampoco era Roberto niño, quien “transformaba” el patio de su casa “a su antojo”: en una jungla africana, un desierto del oeste americano, un refugio de piratas, un bosque medieval, “del mismo modo que la hilera de vientrados tinacos de barro (...) guardaban a los ladrones de Alí Babá.”<sup>10</sup> García Ponce fue sorprendido por la separación entre su interioridad de la exterioridad y, como consecuencia de esta ruptura de la unidad con lo real, escribe: “de pronto el aspecto de las calles, el ritmo mismo de la vida, sus exigencias y peculiaridades, estuvieran frente a mí en vez de recogerme.”<sup>11</sup> Ahora bien, el escritor yucateco señala que el amor podría ser el estado que más se acerca al de la infancia para así poder aspirar a recuperar la “unidad perdida”. Sin embargo, no se trata del amor que todos conocemos, sino uno configurado por la significación de los mismos juegos y aventuras de la infancia, tal como lo vemos en *La presencia lejana*.

En “Feria al anochecer”, podemos decir que Andrés le declara su amor a una niña que le gusta al agregarla como “heroína real y concreta”<sup>12</sup> de todas sus aventuras. Pero ¿por qué? Roberto pasa un verano de aventuras con Teresa, una prima que llegó a su casa mientras su madre era sometida a una cirugía. Ahora bien, si de niño uno está “naturalmente” dentro de

---

<sup>8</sup> *Autobiografía precoz*, p. 35.

<sup>9</sup> Juan García Ponce, *Imagen primera*, Universidad Veracruzana, México, 1963, pp. 16-17.

<sup>10</sup> Juan García Ponce, *La presencia lejana*, Arca, Uruguay, 1968, pp. 16-17.

<sup>11</sup> *Autobiografía precoz*, p. 35.

<sup>12</sup> *Imagen primera*, p. 21.

la realidad mediante los juegos, incluir a una niña en éstos sería verse en la realidad desde la participación de ésta. Aquí, los juegos fungen como el elemento que hace fantasmagórica la unión, y García Ponce quiere plasmar su significación real para fijar el fenómeno que buscará realizar de adulto y así modelar, desde su imaginación, un amor que pueda recoger a los amantes en el “estado de gracia” recuperado. Entonces Teresa “no sólo era una cómplice, sino la realidad del mundo que se abría de pronto, cotidiana y natural.”<sup>13</sup> Esta unión suscitada y sostenida por la facilidad de sus juegos es confirmada cuando los dos son castigados, por haberse metido dentro de unos tinacos. Después del castigo, el narrador nos informa que ellos “sabían que estaban unidos para siempre.”<sup>14</sup> Es decir, por la función doble que tiene el castigo al afirmar su relación compartida con el mundo –la aventura– mediante el castigo o, lo mismo de modo opuesto: la aventura –el mundo– los ha recogido mediante el regaño. Los besos, abrazos, incluso hacer el amor como fin en sí mismos para expresar la unión de los amantes, no tienen relevancia como tales en esta unión particular que el castigo terminó por consagrar. Esto lo podemos observar en la escena en que Teresa le pide a Roberto que le diera un beso en la mejilla, “pero después los dos se sintieron mal, con una sensación de separación como cuando por las noches, en pijamas ya, la madre de Roberto acompañaba a cada uno a su cuarto”, y luego apunta el narrador: “y sin ponerse de acuerdo, jamás volvieron a tocarse.”<sup>15</sup> Así pues, de la condición absoluta que mitifica la infancia nace la posibilidad de una unión que sobrepasa al amor cotidiano, y en García Ponce el eje central para el reconocimiento de esta unión son los juegos.<sup>16</sup> Alfredo Cabildo, en su tratamiento de la infancia en la obra de García Ponce, no menciona este elemento, que

---

<sup>13</sup> *La presencia lejana*, p. 17.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> “Para el niño, los juegos son verdad sin ningún esfuerzo; no existe ninguna separación entre su fantasía y el espacio en que vive”, afirma García Ponce en su *Autobiografía precoz*.

es la propuesta misma del escritor yucateco. Incluso comete el error de llevar el mito a la infancia y no la infancia al mito. Lo que parece que quiere dar a entender en su texto es que, como el mito “se encuentra unido a los orígenes” y la infancia a “lo primigenio, lo ancestral”, son entonces equivalentes. “Cuando se es niño se pertenece también al mito”<sup>17</sup>, insiste. Más bien, la infancia es un mito porque es lo primigenio, lo ancestral, pero concretamente en la narrativa de García Ponce la infancia es un mito porque equivale al mundo mediante el juego. Sin embargo, cuando uno crece, la *ternura* se pierde. En *La presencia lejana*, esta ternura, esta reminiscencia de la consciencia plena de la infancia, es representada por una muñeca que Roberto y Teresa, de niños, entierran en el patio de su casa. Ahora bien, la crítica Marcela Palma afirma que cuando Roberto regresa a su casa de infancia va a buscar a Teresa quien, “ahora convertida en una mujer”<sup>18</sup> encontrará “la razón por la cual vive, lo que lo define, lo determine”, ya no en “el significado de sus juegos infantiles” sino “el sentido de su vida.”<sup>19</sup> Cabe destacar que esta acción no sucede en la novela. Roberto llega a preguntar por Teresa pero ahí termina el asunto. Si menciono esta interpretación de Palma es porque no me parece atinada. En ese entonces el significado de sus juegos infantiles era el sentido de la vida, por lo que el simple reencuentro con Teresa adulta será fútil si su forma de ser no es configurada por tal significado. Para que Teresa pueda corresponder al modo de ser de Roberto, siempre inclinado a buscar “unidad perdida” de la infancia, tendría que, como señala García Ponce, reaparecer “como una

---

<sup>17</sup> Alfredo Yassef Cabildo Salomón, *Imágenes de la infancia en la obra de Juan García Ponce*, tesis para obtener grado de maestría en Letras, UNAM, México, 2009, p. 20.

<sup>18</sup> *Tres aspectos en la novela de Juan García Ponce*, p. 63.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 61.

muñeca con alma.”<sup>20</sup> Sin embargo, a veces esto ya no se logra, tal como lo vemos en el relato más célebre del escritor yucateco: “Tajimara.”

El protagonista de este relato también se llama Roberto, y un día se reencuentra con Cecilia, de quien estuvo enamorado en la infancia tardía. En ese relato ya no hay juegos, pero aún persiste, como describe Musil: “todo el prado de ternura en que uno había estado jugando.”<sup>21</sup> Pero cuando uno se adentra en la adolescencia, ahí empiezan los cambios que atentan contra la consciencia pura de la infancia. Éstos van desde el que vemos en “Feria al anochecer” cuando los niños empezaban a disimular su emoción en el carrusel para no ser objeto de las burlas de los demás, hasta el “instinto particular” con lo que se refiere Musil al sexo, que exige que se corte el pasto del prado para ofrecérselo como “forraje”. Aquí se refiere al imperio de la reproducción, sin embargo, en el plano del placer, del sexo, el escritor austriaco señala que la *ternura* se pierde totalmente de nuestras vidas, o más bien “ésta se despliega en ese único ejercicio, que queda así sobrecargado.”<sup>22</sup> Se deja atrás el ámbito de la infancia en la que éramos, como dice García Ponce “mucho más que personas” y durante la adolescencia, en que Musil sitúa estos cambios, ahora nos buscamos como tales dentro de los distintos comportamientos regidos por la interacción social juvenil. En “Tajimara” Roberto no pudo evitar que Cecilia se interesara por Guillermo, quien terminó arrojándola precisamente al río de la vida juvenil convencional:

---

<sup>20</sup> Entrevista de John Bruce-Novoa al escritor yucateco contenida en su tesis de doctorado *Los encuentros y desencuentros en la narrativa de Juan García Ponce*, University of Colorado, 1974. p. 380 (Para futuras referencias a esta entrevista diremos *Entrevista en Bruce-Novoa*).

<sup>21</sup> *El hombre sin atributos* v. 2 p. 261.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

¿Sabes lo que me hizo el día que cumplí quince años? [le dice Cecilia a Roberto sobre aquél] Nunca se lo he contado a nadie antes. Había estrenado vestido y lo estuve esperando toda la tarde, pero no llegó. Por la noche me habló por teléfono para decirme que ya no me quería y no iba a verme más. Hacía un mes que me acostaba con él.<sup>23</sup>

Roberto, frente a Cecilia, recuerda y siente la *ternura* sobre la que podrían asentar su unión en el presente, sin embargo, ésta siempre le replica, “no; ya no soy ésa. No sueñes, no inventes. Todo se acaba.”<sup>24</sup> En vez de *entregarle* el nuevo amor personal de la adolescencia a Guillermo, como parece ocurrir en el amor cotidiano, Roberto buscaba que se *encimara* el “amor-propio” de ambos, como sucede en la infancia mediante los juegos que se comparten, forjando un amor no basado ni posibilitado por la compatibilidad personal, sino uno más bien abstracto, aunque concreto en la constelación de sus aventuras creadas. Ahora bien, sabemos que cuando uno crece se adentra en el orden social, dentro del cual se forja la personalidad y, más adelante, siente nostalgia por la infancia y la adolescencia; esto es bastante común. Sin embargo, tanto el Ulrich de Musil como el Roberto de García Ponce, ya adultos dentro del orden social, sienten que en realidad han perdido su verdadera personalidad. Esto lo explica Ulrich a Agathe del siguiente modo:

Si hoy, cuando ya crees estar en plena posesión de ti misma, te preguntas excepcionalmente quién eres en realidad, llegarás a este descubrimiento. Siempre te

---

<sup>23</sup> Juan García Ponce, *La noche*, Era, México, 1963, p. 39.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 38.



verás desde afuera, como un objeto. Te darás cuenta de que en una ocasión te irritas y en otra te entristeces, del mismo modo que tu impermeable está unas veces húmeda y otras, caliente. Con la observación, conseguirás a lo sumo ir detrás de ti misma, pero nunca meterte en ti misma. Siempre estás fuera de ti, hagas lo que hagas, y precisamente los únicos momentos que constituyen una excepción a este estado son precisamente aquellos en los que dirán `estás fuera de tí`. En compensación, por el hecho de ser adultos, hemos conseguido pensar `yo soy` en cualquiera ocasión y también vagamente la frase `veo un coche`. Amas o estás triste, y ves que eres tú quien está en tales situaciones. Pero en un sentido y absoluto, ni el coche, ni tu tristeza o tu amor, ni tú mismo, estáis plenamente presentes.

Y la razón principal es porque:

Nada está totalmente presente como lo estuvo una vez en la infancia. Todo lo que tocas queda petrificado hasta lo más hondo de ti mismo, tan pronto como has conseguido llegar a poseer una `personalidad`, y lo único que queda –envuelto en una manera de ser cada vez más externa– es un hilo fantasmal y nebuloso de autoconsciencia.<sup>25</sup>

De niños vivimos en sincronía con el mundo. Pero crecemos y la repentina separación de su seno, como lo percibe García Ponce, nos devuelve el alma. Su presencia en nuestra vida nos mantiene adversos a ser alguien, debido a la oscura sensación de una personalidad

---

<sup>25</sup> *El hombre sin atributos* v. 2 p. 262.

original que poseíamos, ya totalmente impenetrable en la adultez. Pero la intuición de aquélla se extiende dentro de nosotros, como el consuelo y emoción de estar observando el prado desde nuestra ventana, antes de dormir, con la seguridad de que al otro día uno saldrá a jugar en él de nuevo. Dentro de este sentido tendría que ser la personalidad en la adultez. Entonces el rencuentro con Teresa, si vive bajo la explicación de Ulrich, sería un amanecer, y para ella Roberto también lo sería. Entonces las almas se confluirían y esta unión sería la única que importaría, incluso al estar dentro del orden social y sus respectivas reglas sobre el amor. Afortunadamente Agathe y Regina aparecerán en las vidas de Ulrich y Roberto *como muñecas con alma*. Pero en el caso de Roberto de “Tajimara”, Cecilia no es así, porque sus gestos y actos de inconformidad consigo misma dificultan la relación, y mucho más aún cuando reaparece Guillermo. Entonces el clima del relato es el de una profunda nostalgia por la inocencia perdida, por la Cecilia de la infancia y el deseo por recuperarla como era en ese entonces para asentar su unión en el prado de *ternura*.<sup>26</sup> Ahora bien, recordemos ese extraño impedimento de expresión personal de afecto que Roberto y Teresa experimentaron de niños. En la adultez, sí habrá besos, abrazos y demás; de hecho harán tangible la unión absoluta, sin embargo, sólo si su realización es influida por la *ternura*. Por este motivo no me parece acertada la interpretación de “Feria al anochecer” por parte del crítico John Brushwood como “el cuento de la iniciación sexual” en el cual “el protagonista experimenta sus primeras emociones de adulto.”<sup>27</sup> Al contrario, estas emociones, que sólo pueden ser sentidos de niño, le darán verdadero sentido a sus emociones de adulto. Al final Andrés y la niña que lo acompañaba en sus juegos se suben a la rueda de la fortuna. De

---

<sup>26</sup> En su *Autobiografía precoz*, el escritor yucateco menciona que en “Tajimara” trató de recuperar el recuerdo de un amor de su adolescencia temprana, “llevándolo a un presente imaginario y convirtiendo su presencia en la nostalgia de una pureza original que se refleja en otra pareja.”

<sup>27</sup> *La escritura cómplice*, p. 147.

pronto deja de funcionar y ellos se encuentran en el punto más alto. Observando el panorama, Andrés “sintió más que comprendió, que allí sentado, con ella a su lado, él era también parte de ese orden, un orden formidable y eterno.”<sup>28</sup> Se trata de la misma percepción de la sincronía con la realidad que Roberto niño siente desde la primera vez que juega con Teresa. Lo que muestra la escena en la rueda de la fortuna es, como señala otro crítico estadounidense, John Bruce-Novoa: “la sensación de trascendencia experimentada por el protagonista” que le hacía saber al propio García Ponce “que no se puede regresar al jardín de la infancia, sino que más bien hay que encontrar otro espacio, con las mismas características, en la vida adulta.”<sup>29</sup> Parece que Bruce-Novoa tiene razón, ya que en *La presencia lejana* Roberto y Regina experimentarán una sensación de trascendencia idéntica al final de la novela, al ser esta novela la configuración de uno de los espacios a que se refiere el crítico estadounidense.

Con esto en mente, podemos acercarnos a la segunda novela del escritor yucateco, *La casa en la playa*, ya que las acciones de los personajes son incitadas por el obstinado deseo de recuperar la “unidad perdida” y consecuentemente crearán otro de esos espacios, adentrándonos en la intimidad inigualable que la *ternura* puede suscitar en la adultez, una intimidad que cobra una profundidad insondable al basarse en la recuperación y la fusión inmediata de las parejas en su “amor-propio”: la intimidad que Cecilia sabotó en “Tajimara”.

La crítica ha tratado *La casa en la playa* sobretodo como una novela de enredo amoroso, rebajando las acciones puramente espirituales a sus inmediatas apariencias psicológicas en

---

<sup>28</sup> *Imagen primera*, p. 24.

<sup>29</sup> *La escritura cómplice*, p. 114.

búsqueda de la satisfacción personal. Brushwood establece correctamente un sistema de las relaciones de las acciones primeras, aunque no logra explicar la razón de su espiritualidad. Primero señala que “Marta y Elena quieren renovar su amistad después de una separación.”<sup>30</sup> En efecto, Elena, la narradora de la novela, nos habla de su adolescencia compartida con Marta en la ciudad de México. En la Preparatoria ambas tenían proyectos extraordinarios para sus vidas. El lector pronto se da cuenta de la razón de éstos: las muchachas deseaban a que sus vidas fueran distintas a, como señala Elena, “las de todas las personas mayores que conocíamos.”<sup>31</sup> No obstante, poco a poco el estilo de vida que impone la juventud las desvía de su firme camino, a tal grado que incluso poco después, ya estaban ambas tratando “de recordar nuestro primer año de Preparatoria [en que se conocieron] con una nostalgia exagerada.”<sup>32</sup> Se trata, de nuevo, de no querer caer en la monotonía que presuponen las cotidianidades de la vida adulta. Pero esto es inevitable. En una fiesta Marta conoce a Eduardo, un yucateco que andaba en la ciudad arreglando unos negocios. Pronto se casaron y ella se fue a vivir con él a su tierra natal. A pesar de que Elena anduvo con Héctor, un hombre mayor que insistía en que se casara con él, terminó la carrera de abogada. Sin embargo, ambas quedaron insatisfechas con sus vidas que tomaron justo el curso no deseado. Elena advierte en las cartas de Marta esta insatisfacción y acepta enseguida la invitación a visitarla, al sentir que sus trabajos y relaciones están inmersas en la misma monotonía. Lo que ambas esperan del encuentro es el regreso a esa relación original entre ellas, ensimismadas en la seguridad de su capacidad académica y social que forjaba su absoluta complicidad. El otro punto que señala Brushwood es el siguiente: el matrimonio entre Marta y Eduardo es “infeliz” y “busca una solución en el regreso a la casa

---

<sup>30</sup> *La escritura cómplice*, p. 151.

<sup>31</sup> Juan García Ponce, *La casa en la playa*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 47.

<sup>32</sup> *Ibid*, pp. 54-55.

ancestral.”<sup>33</sup> Ésta es la casa en la playa donde Eduardo y Rafael compartieron su infancia. Su absoluta complicidad es más profunda que la establecida entre las mujeres y será la base de toda la trama espiritual de *La casa en la playa*.<sup>34</sup> ¿Cómo exactamente? Después de unos años de la vida en provincia, a Marta finalmente le cansa la monotonía de la cual su propio esposo forma parte. Entonces le empezó a interesar Rafael. Hasta este momento uno podría pensar que este movimiento es para romper el aburrimiento, es decir, un típico amorío. Sin embargo, lo que Marta vislumbraba en Rafael era al Eduardo original, libre de todas las convenciones porque aún no las conocía, el Eduardo inmerso en *ternura*, debido a que ambos compartieron su infancia. Y a Rafael le interesa también Marta por la misma razón: él también se cansa de la monotonía provinciana, por lo que a lo largo de la novela lo observamos recordando continuamente su infancia con Eduardo. Así pues, su deseo es recobrar al Eduardo perdido, mediante lo cual ambos buscan asentar su presente, es decir: Rafael recuperarse en tanto personalidad original, ajeno a toda convención, y Marta en la *ternura* que vimos en “Tajimara”, la que Roberto busca recordarle a Cecilia, para asentar su relación en su seno, ajeno también a todo que no sea su pureza misma. Entonces los actos de infidelidad de Rafael y Marta, que uno sospecha a lo largo de la novela, son regidos por la búsqueda de la *ternura* de Eduardo, no por las razones ordinarias por las cuales uno es infiel. Otro crítico, Jaime Aznavuriam, no logra percatarse de este impulso interno, esa necesidad de, como señala García Ponce, “querer encontrarse en los reflejos y buscar la

---

<sup>33</sup> *La escritura cómplice*, p. 152.

<sup>34</sup> De hecho, ocurre lo mismo que en *La presencia lejana*: en una ocasión los castigaron a ambos por andar demasiado tiempo en los manglares, preocupando a sus papás que se habían perdido y los envolvió el mismo efecto que a Roberto y Teresa: “¡Qué nuestro era todo! [le dice Rafael a Elena] Cuando regresamos, nos habían estado buscando por todas partes y por poco nos matan a golpes a Eduardo y a mí. [...] Eso aumentó el orgullo que nos daba estar tan sucios y cansados.”

unidad perdida”<sup>35</sup>, por lo que basa su interpretación en los hechos sucedidos desde una posición muy externa, como si fuese parte de la “hipócrita sociedad” que menciona. Aznavuriam considera que la invitación de Elena por parte de su antigua amiga a la casa en la playa es en realidad un “complot o conspiración invisible cuyo fin es impedir una situación entre Marta y Rafael.”<sup>36</sup> Pero pasa todo lo contrario: lo que los mismos personajes descubren es que Marta necesita a Rafael para recuperar a Eduardo. Así pues, tal como afirma García Ponce sobre la novela: “he puesto cuatro personajes que son un espejo del otro y del otro”<sup>37</sup>, un espejo sostenido por el deseo de regresar al “estado de gracia” de la infancia. Casi al final de la novela, Marta reconoce su ruptura total con la que era ella en la ciudad de México, es decir, su adolescencia con Elena, y hasta se lo dice a ésta, por lo que todo parece indicar que buscará el amor por su esposo en, como lo dice el escritor yucateco, los “orígenes” de la vida de Eduardo. “Él [Rafael] es como Eduardo y como yo. Sólo que Eduardo es mi marido y lo será siempre. ¿Entiendes la diferencia?”<sup>38</sup>, le aclara. Ahora bien, Elena termina enamorándose de Rafael, sin embargo, dada la empeñada búsqueda de Rafael, la posibilidad amorosa entre ambos estaría condicionada a ese juego de reflejos. No obstante, cabe destacar que esto puede ser una ventaja. En la entrevista realizada por Bruce-Novoa, García Ponce menciona que Elena puede encontrar al Rafael puro en la escena donde éste le cuenta sus aventuras infantiles, dentro del carro estacionado al lado del manglar. En esta escena Rafael le cuenta a Elena que aquella vez que tuvo la aventura con Eduardo en los manglares, se quitó los zapatos porque le pesaban espantosamente debido al

---

<sup>35</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 353.

<sup>36</sup> Jaime Eduardo Aznavuriam Roure, *Los personajes femeninos en cuatro obras narrativas de Juan García Ponce*, tesis para obtener grado de licenciatura en letras, UNAM, México, 1997, p. 84.

<sup>37</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 367.

<sup>38</sup> *La casa en la playa*, p. 275.

lodo y no se percató de dónde los dejó. “Creo que todavía pienso que deben estar en alguna parte de aquí, como testigos.” Testigos vivos del “estado de gracia” de su infancia y la de Eduardo, de la unidad con el mundo que ambos constelaban. Sería interesante mencionar que lo anterior le sucedió a García Ponce en su propia infancia: en la misma entrevista menciona que él perdió sus zapatos una vez en los manglares y luego le revela al entrevistador: “no hay mayor placer en mi vida que en el momento en que, pácale, aparecieron en *La casa en la playa*. Ya los encontré.” Es decir, los encontró en la sensación viva de su significación, en tanto a la *ternura* del que son testigos en la novela en que García Ponce descubriría el valor incommunicable de su propia infancia que configurará la razón fantasmagórica por la cual la considero un mito. “Yo soy Rafael”, explica pues, “incluso en ese propósito de rescatar, o sea, que hago que Elena narre *La casa en la playa*.” La casa en la playa no es pues, como señala Aznavurian “un espacio opresivo, que limita las posibilidades”<sup>39</sup>, sino todo lo contrario: se trata del espacio en el cual, gracias a ese “juego de espejos” se puede realizar un amor particular en el ámbito vivo de la infancia de Eduardo y Rafael, se trata del espacio al que se refiere Rafael cuando le dice a Elena: “Marta nunca ha dejado de estar enamorada del Eduardo original. Por eso me buscó a mí. Pero entre ellos ahora hay una unión verdadera...”<sup>40</sup>. Toda la novela está compuesta pues, por acciones exigidas por el alma, no por la psicología reprimida de la provincia como lo sugiere Aznavurian, y el crítico José Antonio Lugo, que describe la tensión entre Elena y Marta como el resultado de interesarles a ambas Rafael. Ahora bien, aunque sus interpretaciones no las considero acertadas, no puedo afirmar que la novela no las refleja. Lugo tiene razón cuando señala que *La casa en la playa* no tiene “astucia literaria” y que

---

<sup>39</sup> *Los personajes femeninos en cuatro obras narrativas de Juan García Ponce*, p. 83.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 265.

las descripciones de las escenas “se repiten hasta cansar al lector”<sup>41</sup> del mismo modo que Bruce-Novoa también la tiene cuando afirma que esta novela muestra un “vicio del realismo”<sup>42</sup> aplicado a la vida provinciana. Sin embargo, García Ponce menciona que para que los “juegos” y los “sueños” del artista “sean igualmente verdaderos” como los de la infancia, tienen que “volverse a la realidad en lugar de olvidarla.”<sup>43</sup> Entonces el primer movimiento hacia una unión trascendental para los personajes es la descripción de sus acciones dentro de la vida en provincia, en sociedad, puesto que, es la misma fidelidad a ésta la que, como señala García Ponce: “preserva esa infancia, la posibilidad de esa infancia.” Por eso en la novela observamos cómo Rafael y Eduardo se quejan algunas veces de la vida en provincia y sin embargo, siempre se entregan a ella a como dé a lugar. Uno puede sofocarse en su monotonía, pero la intensidad de esa sofocación será directamente proporcional al deseo de recuperar la unidad perdida, es decir, la monotonía intensificará el deseo de querer vernos y amarnos en esa pureza, como es el caso de Marta y Eduardo. Entonces fue precisamente la vida provinciana descrita densamente que desesperó a Lugo y a Bruce-Novoa lo que incitó a los personajes a actuar de un modo que crea, como el mismo García Ponce acepta del crítico Ángel Rama: un “clima homoerótico”: “Rafael está enamorado de Marta”, afirma el escritor yucateco, pero en seguida se pregunta:

¿Pero Rafael está enamorado de Marta? Está enamorado de Eduardo. Pero ¿qué es estar enamorado de Eduardo? Es estar enamorado de sí mismo. Y ¿quién podría tener a Marta? Alguien que la poseyera. ¿Y qué pasa cuando llega Elena? Se acuesta con

---

<sup>41</sup> José Antonio Lugo, *La inocente pervisión: mirada y palabra en Juan García Ponce*, El centauro, México, 2007, p. 19.

<sup>42</sup> *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Universidad Veracruzana, México, 1998, p. 64

<sup>43</sup> *Autobiografía precoz*, p. 44.



una Marta que se puede poseer, pero para poseerla tendría que ser él mismo. Tendría que haber poseído a Marta y Eduardo. Toda esa serie de preguntas infinitas te las puedes hacer con *La casa en la playa...*<sup>44</sup>

Es decir, detenerse a calificarlo como erotismo por sí solo equivaldría a calificarlo como escandaloso en el nivel social, tal como en la novela se informa que ocurrió cuando los cuatro salieron de viaje a Campeche. La significación del juego de espejos pues, su fin de llegar a, como señala García Ponce “esa identificación que es la verdadera y profunda” no sólo justifica los medios, es decir, la aparente rebeldía a las convenciones sociales, y el “clima homoerótico” a que se refiere Rama, sino, lo que es más importante: los llena, mediante infusión, de un nuevo sentido. Así pues el escritor yucateco señala que Marta “hasta ese entonces no había elegido” y se “quedaba con los dos.” Pero luego se queda con Eduardo, verdadera y profundamente a través de Rafael, alcanzando por este medio una relación tan sincera como las que busca forzar la sociedad mediante sus rigores. Y luego, siguiendo este sentido, destruimos como dice García Ponce “esas falsas interpretaciones psicológicas en las que se dicen: ‘Lo que pasa, es que Rafael es homosexual y entonces a través de Marta busca con él...’ Eso me parece una estupidez definitiva. No se trata de eso, ¿no? Se trata mucho más que lo homosexual. Sería una unión que incluirá la homosexualidad y todo.” Como adultos, los cuatro quieren volver a ser niños, *muñecos con alma*, siguiendo *La presencia lejana*, pero como esto ya no es posible, la sensación de *ternura* que aparece de sus recuerdos de la infancia, activará secretamente sus almas, mediante las cuales tienen oportunidad de convertirse en los muñecos que representan la

---

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 367.

unión verdadera en la infancia de Roberto y Teresa. Éste es, pues, el fin. Las almas se concentran en el orden social, luego poco a poco van jalando a los personajes hacia el hecho de verse reflejados el uno en el otro, dada la pureza misma que cada quien busca, por lo que se da el clima sexual. Pero los actos sexuales surgidos de tal estado de consciencia, los llevará a ser uno en el otro dentro de su seno; es decir, el impulso que los lleva a actuar sexualmente es el mismo que impidió el inevitable interés naciente de tales contactos entre Roberto y Teresa: ambos dirigiendo las consciencias, según su etapa de vida, hacia la unión trascendental. Entonces la relación sexual tiene una penetración extraordinaria, al realizarse la unión en *ternura*. Bruce-Novoa, quien juzga la relación sexual entre Rafael y Elena como “ordinaria”, le pregunta a García Ponce por qué se dicen entre ellos frases como “No quiero que olvides esto’, ‘No te voy a olvidar’, ‘Te voy a recordar así’ (...) inmediatamente después de la unión?” El escritor yucateco responde lo siguiente: “es que la unión es imposible. Es que esa unión no dura más que el instante de la unión física.”<sup>45</sup> Es decir, lo místico de lo sexual, es exactamente como si, uno frente al otro, sus almas se unieran entre los cuerpos, tras contemplarse fijamente desde la consciencia pura de la infancia que se refleja en el otro, y que ahora se afirman el amado en la amada y viceversa: Marta en Eduardo, pero a través de Rafael, quien se afirmaba en Eduardo, y luego en Marta, porque ella se afirmaba en el Eduardo, que era Rafael, y éste en el Eduardo que era Marta, y así Rafael, al ser Eduardo y por tanto ser él mismo podía entregársele puro a Elena. Y así sucesivamente. He ahí por qué *La casa en la playa* es como la describe su autor, “espantosamente compleja”, “cosa que la crítica”, señala, “no ha querido ver.”<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 359.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 353.

Como es patente, la profundización de la intimidad entre Marta y Eduardo y entre Elena y Rafael no pudo haber sido posible sin la estrecha amistad infantil entre Eduardo y Rafael. Por eso en *La presencia lejana* el narrador remarca la decepción que Roberto siente ante el olvido que su mejor amigo, Manuel, tiene de su relación original, cuya nostalgia es uno de los forjadores de la sensación de ausencia que rige su vida. Cada vez que se veían, “la antigua amistad o su recuerdo permanecía vivo en un fondo oculto y se despertaba en cada nuevo encuentro”<sup>47</sup>, y luego prosigue, como para resaltar la significación de su energía, que tal

antiguo afecto que luchaba para abrirse paso a través de una barrera de años y que de algún modo, sin advertirlo, también lo había guardado [Roberto] en el mismo lugar secreto donde se conservaban sus recuerdos más fuertes de la escuela militar, oscurecidos y deformados por todos los acontecimientos posteriores, pero también, providencialmente protegidos por la misma imposibilidad de tocarlos. Ahora ese afecto tomaba la forma de una ternura distante y no desprovista de sentido crítico que, sin embargo, establecía entre los dos un lazo... Este sentimiento hacía un lado el aspecto del despacho (de Manuel, cuya decoración fiel a sus cualidades actuales, normalmente alejaban a Roberto de él) y los llevaba a esa época lejana en que las conversaciones eran absolutamente naturales y se sentían cerca el uno del otro sin advertirlo siquiera.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> *La presencia lejana*, p. 43.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 111.

En *El hombre sin cualidades* Ulrich siente lo mismo por Walter, su amigo de temprana edad, quien está tan empeñado en conseguir cualidades personales que en perderlas como Ulrich, pero que a diferencia del caso entre Roberto y Manuel, cuando se ven, ya no se dan esas repentinas vislumbres. Sin embargo, Musil aprovecha la relación perdida entre ambos para también definir su importancia: “hay algo especial en las amistades juveniles: son como un huevo que siente en la yema su maravilloso futuro de ave, pero que no ofrece a la mirada del mundo más que una línea oval, inexpresivo y confundible con cualquiera otra.”<sup>49</sup>

Ahora bien, Roberto y Regina no compartieron una infancia pero, en su caso, lo social sí es un obstáculo: hay que recordar que Regina está casada, y el esposo no es como Eduardo, del mismo modo que la estrecha relación por los continuos recuerdos de su infancia entre éste y Rafael, no determina la de Roberto y su mejor y antiguo amigo Manuel, quien está establecido en el orden social, con las conformidades y disconformidades comunes de su posición. En *La presencia lejana* pronto se informa que además, Teresa también está casada y no intuye del tipo de unión que desea Roberto, del mismo modo que Celia, hermana de Rafael, quien incluso a veces participaba en las aventuras de él con Eduardo, tampoco las tiene; por lo que, por ejemplo, Eduardo ni siquiera se fijó en ella, a diferencia de un amigo que jugaba con Regina y su hermano de niños, y de quien ésta estuvo luego enamorada. Sin embargo aquél murió, y la oportunidad viva de un amor en *ternura* se perdió. Además, la casa en la playa es el lugar de la infancia, es decir, como señala García Ponce, Eduardo, Rafael, Marta y Elena se valían “de ese espacio para mostrarse.”<sup>50</sup> En *La presencia lejana* ese espacio será la casa de campo de Manuel, pero como ésta no es lugar

---

<sup>49</sup> *El hombre sin atributos* v. 2, p. 60.

<sup>50</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 400.

de infancia de nadie, se tendrá que darle ese mismo valor. Entonces se recurre a la imaginación literaria. Así pues, en *La presencia lejana*, el juego que presentará García Ponce para lograrlo tendrá reglas meticulosas, como las que menciona de Andrés de “Feria al anochecer”<sup>51</sup>, que tenía de sobra. Pero ¿cómo surgirán estos nuevos proyectos? La respuesta está, de nuevo, en la infancia. En su *Autobiografía precoz* el escritor yucateco señala que la sensación de alejamiento que empezó a sentir de los lugares de su infancia:

aumentaba las posibilidades de contemplación, creaba quizás el principio de un espíritu crítico, paralelo al que uno reconoce cuando tiene oportunidad de mirar alguna antigua fotografía y no puede verse en el niño que fue, pero descubre la secreta relación entre ese niño y el ambiente que lo rodea.<sup>52</sup>

Su casa en la calle Sonora de la Ciudad de México, tal como lo menciona en una entrevista, era el nuevo ambiente, y ahí empezó la escritura de *La presencia lejana* con el fin de recuperar aquél mítico “estado de gracia” infantil en la adultez, en esta etapa de la vida donde el mundo, la realidad, ya no está en ninguno de nosotros.

---

<sup>51</sup> Si observamos fotografías de García Ponce de niño, pronto advertimos que corresponden a la descripción que el escritor yucateco hace de Andrés, sentado en una de las bancas del parque de Itzimná, frente a la iglesia a la que, tanto la abuela de Andrés, como la de García Ponce -tal como lo cuenta en su biografía *Personas, lugares y anexas*- los mandaban a comulgar: “Pero casi nunca entraba, se quedaba allí sentado, ensimismado, tranquilo, (...), con la cabeza llena de proyectos, imaginando...”

<sup>52</sup> *Autobiografía precoz*, p. 35.

## La sensualidad del mundo

*Ni fu, ni fa.*

### Expresión popular

En la infancia nos reflejamos en el mundo en tanto que éste se afirma en nosotros, debido a que, como explica García Ponce “no conocemos nuestras experiencias, sino que las vivimos.” Sin embargo, crecemos y la separación que repentinamente sentimos con el mundo nos devuelve el alma, es decir, la ausencia cercana que constantemente nos recuerda tal separación. En la infancia, a través de las aventuras con una niña, estamos inmersos en una condición incommunicable sostenida por el mundo. De adulto, el recuerdo de la infancia trae consigo la sensación de *ternura*, mediante la cual el amor cotidiano puede ser transformado en uno trascendental, tal como vimos en *La casa en la playa* y como pudo haber sucedido en “Tajimara” si Cecilia hubiera reconocido los recuerdos de su infancia con Roberto. Ahora bien, en este capítulo buscaré hilar los relatos “Amelia”, “La noche” y la novela *Figura de paja* dentro de una secuencia que muestra la inclinación de Juan García Ponce hacia las fuerzas internas que determinan la consciencia de uno. Y sin embargo, aunque su forma no es concretamente la “ausencia” que presentará en *La presencia lejana* mediante Roberto –tras haber conocido al Ulrich de Musil, su antecesor, en *El hombre sin cualidades*–, desde tales obras nos da a conocer ya su pulsión, su pesantez, su existencia.

El primero relato contenido en *La noche*, publicado en 1963, se titula “Amelia.” Trata de Jorge, un oficinista que, junto con sus mejores amigos Víctor y Lorenzo, se niega a vivir dentro de los parámetros sociales convencionales y entonces busca “siempre lo inesperado,

el acontecimiento distinto, y como creíamos que éste tendría que llegar por la noche, tratábamos de aprovecharla por completo.”<sup>53</sup> Así pues, se pasan de cabaret en cabaret y de fiesta en fiesta. Sin embargo, en una de éstas, Jorge conoce a Amelia. Al día siguiente empezaron a salir, luego se hicieron novios y finalmente terminaron casándose, a pesar de que muy al principio del relato, Jorge nos dice que desde que se percató que se dirigían al altar, quería terminar la relación. No llegó a hacerlo, porque, según señala él mismo, la inercia y el hecho de dejar que las cosas tomaran su curso natural era una de las principales características de su forma de ser. Ya casados, observamos que Amelia lo quiere mucho, mientras que Jorge confiesa que nunca se había empeñado tanto en algo en su vida como encontrar el modo de romper su matrimonio. Entonces, para lograrlo, Jorge opta por regresar a su estilo de vida de soltero mientras Amelia lo espera en casa, cada vez más impaciente y deprimida. De inmediato uno siente mucha aversión contra el narrador, y, sin embargo, en una entrevista, García Ponce lo defiende. Desde sus primeras piezas literarias, observamos que sus personajes “quieren colocarse fuera de ese código de significados del sistema establecido”<sup>54</sup>, es decir, el que la sociedad espera de uno y que en el caso de Jorge se trata de una vida marital convencional con Amelia. Sin embargo, no es gratuito. El escritor no tiene como pretensión principal, como señala el crítico uruguayo Ángel Rama, “provocar y aun desconcertar a los buenos burgueses y una necesidad exhibicionista, dramática, dolorosa, de situarse en la violación de las grandes normales morales.”<sup>55</sup> Ahora bien, en apariencia, si juzgamos las actitudes y acciones de los personajes como tales, se le puede conceder la razón a Rama, pero como trataremos de mostrar en las siguientes cuartillas, las actitudes y acciones mostradas en la primera etapa de la obra de García Ponce

---

<sup>53</sup> Juan García Ponce, *La noche*, Era, México, 1963, p. 11.

<sup>54</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 325.

<sup>55</sup> *La escritura cómplice*, p. 58.

tampoco corresponderán al bando contrario al que se refiere Rama. En el caso de Jorge, algo que no puede determinar a pesar de su firme presencia, lo lleva a actuar como lo hace, colocándolo en un espacio aparte dentro del cual no se le puede juzgar a partir del espacio en que todos estamos, en el que inmediatamente lo tachamos de irresponsable, insensible, prepotente, y otros calificativos de la misma índole. En efecto, su relación con Amelia fue “tomado en la inconsciencia”<sup>56</sup>, como afirma la crítica Rita Murúa, pero por consciencia a algo más; por lo mismo que hay también en el relato una “comunicación frustrada”<sup>57</sup> como señala el crítico Bruce-Novoa, pero no referente a la relación marital, como quiere darlo a entender el crítico estadounidense, sino más bien a la incapacidad de Jorge de explicar y describir el espacio aparte desde donde nos narra la historia, y por el cual, es decir, según su propia naturaleza, él mismo no puede aceptar que fue prepotente, insensible o irresponsable porque las responsabilidades que Amelia deseaba no existían para él. Entonces uno escribe, señala García Ponce “para crear otro tipo de responsabilidades, para mostrar que tal vez las responsabilidades son otras.”<sup>58</sup> Y así será en efecto en *La presencia lejana*. Mientras tanto, Amelia, sin salida entre la extraña actitud de su esposo y la negativa de sus padres de permitir que se divorcie, termina suicidándose. Su suicidio es algo que lamenta Jorge, y sin embargo, la culpa no le llega como el lector lo esperaría. O en las palabras del escritor yucateco:

Creo que tal vez lo que da el carácter angustioso al relato es ese `no sé'; ese `¿por qué me pasó esto?', y aquí estoy y los hechos me afectan y lo que me pasó me afecta pero

---

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 124.

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 112.

<sup>58</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 326.



no sé por qué pasó ni el fondo.’ Y la respuesta inmediata: ¿Por qué se suicidó Amelia? Pues porque eres un cabrón. Pero el siento que no, que hay algo. El está dispuesto a asumir que fue un cabrón si pudiera creerlo, pero no puede creerlo. Entonces eso lo hace más angustioso. Tampoco siente que hay justicia en eso; algo está mal, pero no sabe qué es.

Entonces nunca le llega la culpa. Por eso, a pesar de las consecuencias que tuvieron las acciones y actitudes de Jorge para con Amelia, al final del relato éste insinúa que le preocupan más las consecuencias de sus actos con respecto a su propia condición. Pero ¿cuál es ésta? No se sabe, aunque la certeza de su existencia queda clara: “Entonces, pienso que es extraño que jamás descubramos el sentido de nuestros actos, y sin embargo, en una u otra forma, siempre seamos responsables de ellos.”<sup>59</sup> Ahora bien, En *Figura de paja*, la primera novela del escritor yucateco, la tensión interior provocada por una realidad que palpita en el exterior ahora pasa al centro de una pareja, como si Amelia le hubiera correspondido a Jorge desde sus propias inquietudes.

El protagonista-narrador es un oficinista como Jorge que tiene una relación, de la misma índole que aquél, con Alma. Aún no se casan porque no tienen dinero y, sin embargo, confiesa que su relación “había entrado a un cauce del que era casi imposible hacerla salir”<sup>60</sup>, es decir, de nuevo tenemos la convención social como irremediable obstáculo. Por otro lado está Leonor, aspirante a actriz y una antigua amiga del narrador. Un día se reencuentran. Ella ha tenido numerosas relaciones efímeras y fallidas hasta que empieza a

---

<sup>59</sup> *La noche*, p. 33.

<sup>60</sup> Juan García Ponce, *Figura de paja*, Joaquín Mortiz, México, 1964, p. 32.

salir con Emilio, un escultor, y toma con mucha seriedad esta nueva unión. Sin embargo, tampoco duran mucho porque Leonor es una mujer bastante desequilibrada debido a que exige de la vida lo que quizás sólo se puede obtener mediante el arte. Así pues, tal como le dice Emilio al narrador sobre Leonor: “Ella debería de entenderlo. No se puede ser más de lo que se es.”<sup>61</sup> Alma vive su relación con el narrador desde el sentido que resalta Emilio: contenta y tranquila, dentro del riachuelo de la convención y la cotidianidad. Sin embargo, de pronto se nos informa que pasará unos días con su familia en su tierra natal, y durante su ausencia aparece Teresa, amiga de Leonor, que muestra la misma insatisfacción que ella. Viene de Monterrey dejando atrás una relación tortuosa. Por la noche los tres van a un bar e invitan al narrador. Cuando el narrador y Teresa bailan, les sorprende la sensualidad fluida con que lo hacen y el narrador utiliza este hecho para seducirla. Sin embargo, Teresa, al percatarse de su intención o sólo para hacerse la difícil le replica que su relación “...no existe todavía y así es imposible crearla. Se vuelve falso todo, tenemos que mentir la mayor parte de las veces. Las relaciones se van haciendo solas, no se pueden forzar.”<sup>62</sup> Éste es un buen consejo para el amor cotidiano, pero en el caso de la relación que se dará entre Roberto y Regina, el principio de la suya, como veremos más adelante, sí se les fuerza, sí se les impone. Pero para Roberto y Regina los únicos problemas son la perturbación y la extrañeza que sienten al purgarse de sus respectivas personalidades, que oscuramente les exigen sus almas, es decir, por la anti-naturalidad del hecho, a diferencia de los amantes ordinarios quienes al contrario, se afianzan de ellas a tal grado que pueden llegar a imposibilitar una verdadera unión. Roberto y Regina se niegan a tomar una personalidad concreta, requisito indispensable para la unión que ambos descubrirán. Sin embargo esta

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 54.

misma despersonalización la anuncia Teresa desde *Figura de paja*, al explicarle al narrador los cuadros de pintura abstracta que se dedica a crear: “Para mí es muy importante”, dice, “El yo que está aquí no me importa nada. Es como un objeto. La ausencia que ves en esos cuadros es verdadera; pero soy incapaz de poner lo que falta porque no puedo encontrarlo y sé que nadie va a dármele desde afuera.”<sup>63</sup> Ahora bien, nos detendremos en este diálogo para destacar dos puntos. La crítica María Cristina de la Peña fija toda la tensión entre el narrador y Teresa en el proceso interpersonal de los amantes ordinarios en vías de una relación: “lo que el *otro* imagina para mantener la tensión antagónica, hasta que uno de los contendientes acepte las reglas del *otro*.”<sup>64</sup> En realidad las acciones de la novela no contradicen tal argumento, en efecto, podría parecer un continuo conflicto entre dos egos. Sin embargo, la presencia en la novela de la significación que tiene las artes plásticas abstractas para el escritor yucateco, podría bien dirigir la tensión hacia otros fines: hacia *lo otro*; es decir, el narrador y Teresa colisionan en tanto se establecen en función de *lo otro*, “lo imposible” como lo llama Musil. ¿Pero de dónde surge *lo otro*? Podemos acercarnos a la respuesta al analizar la obra de Manuel Felguérez, prolífico escultor y pintor abstracto zacatecano, de cuya obra escribió numerosos ensayos, y en cuya figura parece ser basado el personaje de Emilio. En su ensayo “Diálogo entre materia y espíritu” García Ponce describe el primer estudio de Felguérez que corresponde al que conoce el narrador de *Figura de paja* en el pasaje en que Leonor lo manda de mensajero al estudio de su novio: “Emilio construía sus esculturas soldando entre sí pedazos de hierro a los que le daba forma en el yunque y para trabajar se vestía como obrero.”<sup>65</sup> En el ensayo mencionado, García Ponce comenta

---

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 128.

<sup>64</sup> María Cristina de la Peña, *La narrativa de Juan García Ponce, la década de los sesenta*, tesis para obtener grado de doctor en Letras, UNAM, México, 1998, p. 241.

<sup>65</sup> *Figura de paja*, p. 40.

que Felguérez “empezaba a jugar con la idea de ser escultor” dentro de un estudio que más que el de un artista, era un espacio donde al zacatecano “reunía objetos con los que le gustaba ‘hacer cosas’.”<sup>66</sup> A lo largo del ensayo, García Ponce resalta la calidad unificadora entre lo que los valores que la escultura y la pintura como medios buscan expresar para establecer la pretensión fundamental de su creación artista. Así pues, los murales “contienen soluciones que por su adecuación al plano corresponden a la pintura, pero que están realizados con materiales escultóricos, se sirven del volumen por encima del color.”<sup>67</sup> Sin embargo para que eso sea posible, resulta indispensable esa “pasión” que el escritor yucateco también resalta de Felguérez, por coleccionar “piedras de todas clases, pedazos de árbol, raíces retorcidas”, así como “latón y artesanías; fierro viejo de maquinaria, hilos de plástico, vidrio” cuyas formas parecían “decirle algo”<sup>68</sup>. Así pues, Felguérez usaba la misma “pesadez de la materia”, la “gravedad de la forma” de tal material escultórico en pos de su propia naturaleza, es decir, con el fin de “encerrar la materia en su forma” para obligar “al espíritu a revelárnosla.”<sup>69</sup> El impulsor de tal proceso artístico es precisamente corresponder a esa dispersión interior en uno mismo que la materia por sí sola produce, es decir, corresponder a su “efecto inicial” para poder “buscar el equilibrio mediante la ordenación consciente”<sup>70</sup> del mismo efecto para resaltarlo más, como si el artista, de este modo, participara físicamente de tal energía, de tal comunión. Dentro de este mismo sentido me gustaría asentar la tensión entre el narrador y Teresa, haciendo tangible las exigencias de su espíritu, aunque desde luego: su descripción aún no aparece ensayísticamente como en *La presencia lejana* en que *lo otro* hace su aparición

---

<sup>66</sup> *La aparición de lo invisible*, p. 135.

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 139.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 143.

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 138.

precisamente a partir de la figura dual de Roberto y Regina. Así pues, tal como la materia de Felguérez, la aparición del espíritu se da mediante el entorno material y finalmente en los cuerpos, cuyos sentidos serán los receptores del orden verbal con base en el descubrimiento material. Tampoco estoy de acuerdo con la tesis de De la Peña, cuando afirma que la aparición de Teresa “desencadena una serie de vicisitudes que influirá en el horizonte existencial”<sup>71</sup> de las personas, refiriéndose a una simple búsqueda de felicidad amorosa. También hace lo mismo cuando establece que Teresa “pondrá a prueba la estabilidad de sus principios (de cada uno de los personajes) y, por lo tanto, su integridad ética y psicológica”<sup>72</sup> pero con esto se refiere a la homosexualidad de Teresa y Leonor, y las infidelidades del narrador a su novia Alma. Todas estas acciones son incitadas por ese algo interno que en esta novela se presentaba en las numerosas tensiones entre Teresa y el narrador, el mismo que en *La presencia lejana* configurará la “metafísica” de García Ponce que presupondrá su propia “ética”, como lo señala Ramón Xirau. Y en *Figura de paja* observamos algunos “reflejos” en la relación entre el narrador y Teresa de ese “Ser” que será el amor entre Roberto y Regina. De la Peña, igual que muchos críticos, se enfocan más en los escándalos de la moral que exhibe la literatura de García Ponce, cuando en realidad, busca construir una nueva moral. Es simplemente el deseo cotidiano, enraizado en la moral convencional de la que la crítica hace sus juicios, en parte, lo que termina por envarar a Teresa. Y más aún porque el narrador aún no es como Roberto, y no puede verla como verá a Regina, y así con ella transformar el deseo cotidiano en uno claramente anormal, tal como sucederá en *La presencia lejana*. Sin embargo, en *Figura de paja*, dos escenas en particular parecen presagiar la transformación. La primera es la escena donde el narrador le dice a

---

<sup>71</sup> *La narrativa de Juan García Ponce, la década de los sesenta*, p. 237.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

Teresa: “Lo que quiero es desnudarte y sentarme junto a ti en la cama, sin tocarte, mirándote solamente, hasta que tú me llamas”<sup>73</sup>. Teresa se conmueve y acepta ir por primera vez a su departamento, pero ya dirigiéndose a él, se niega repentinamente y le dice: “No lograrías que te llamara. No vale la pena intentarlo.”<sup>74</sup> En la segunda escena Teresa se acuesta con el narrador pero luego le afirma: “No sé si me hubiera dado lo mismo si fuera cualquier otro.”<sup>75</sup> Es decir, en la primera escena, como si de pronto Amelia hubiera correspondido a las actitudes de su esposo, poniéndolo en verdad en un predicamento, arriesgándolo a que sienta lo mismo que Teresa: la frustración de que no le son correspondidos, ni siquiera reconocidos, sus incipientes gestos de trascendencia; y en la segunda escena, como si Teresa estuviese utilizando al narrador como uno de los medios que Roberto interponía entre él y sí mismo para realizarse aparte, como veremos más adelante. La trama de *Figura de paja*, podría ser incitada por la misma naturaleza espiritual que vimos en *La casa en la playa*, y el escenario de sus acciones se encuentra concretamente en la tensión continua entre el narrador y Teresa, en que el espíritu quiere hacer su aparición. Y sin embargo, se puede dudar de que tales personajes supieran cómo alcanzar una unión en *ternura*. Quizás sea cierto la opinión que tiene Emilio de Teresa: “una vieja loca”<sup>76</sup>, tal como se lo hace saber al narrador, remarcándole además que “Alma es mejor”, y luego le recalca: “lo digo en serio.” Por eso no estoy de acuerdo con la descripción que hace María Cristina de la Peña de Alma, al rebajarla a “la moral de los esclavos”<sup>77</sup> de Nietzsche, cuando la verdad es que, su alegría natural y sin complicaciones – como Amelia– la hace, como le dice Emilio al narrador, mejor que Teresa. El hecho de

---

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 73.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 142.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>77</sup> *La narrativa de Juan García Ponce, la década de los sesenta*, p. 234.

presuponer a las convenciones como opresoras es contradecir una moral sin realmente tener una propia, cuyo deseo de realización no es incitado por contraponerse a otra, sino tan sólo existir por su propia cuenta. Alma vive tranquila y contenta dentro de las convenciones sociales, y se ahorra las complicaciones anteriores. Pero Teresa muestra mucha semejanza con Regina, en el sentido de que en realidad busca una respuesta y no pretende ponerse en contra de las convenciones sociales. El narrador en cambio no se parece mucho a Roberto. Por otra parte, Leonor termina suicidándose, lo cual los sobresalta a ambos, al mostrarles los riesgos de desear que las relaciones sean “verdaderas” como dicen Teresa en *Figura de paja* y luego Regina en *La presencia lejana*. Ahora bien, el hecho que Teresa se muestre emocionalmente bipolar con el narrador es porque no quiere entregársele a alguien que la desea como normalmente se pretende, es decir, dentro de los parámetros ordinarios del deseo. Así pues, su psicología resultante se refleja en sus gestos y cuerpo de un modo que la emparenta más con Regina que con la verdaderamente atribulada Leonor.<sup>78</sup> Entonces, tal como señala García Ponce, lo que la hace totalmente irresistible es que *lo otro* influye en ella –una fuerza interna, su propia ausencia– que la hace tener “miedo de sus pensamientos y miedo de su cuerpo”<sup>79</sup>, ese cuerpo, mediante el cual, la pareja se abandona a la *ternura* recuperada, y así los envuelve a ambos, a través de su posesión, como vimos en *La casa en*

---

<sup>78</sup> Cabe destacar que casi al final de la novela, Teresa le cuenta al narrador sus experiencias lésbicas con Leonor. Sin embargo, sus motivos no son los de un deseo prohibido, tal como la crítica lo ha visto, señalándolo como un clímax erótico de la novela, sino por la más tensa desesperación: Empieza como una putería [dice Teresa]... es verdad, lo siento... y de pronto es una especie de matrimonio absurdo. Eso es lo que no puede soportar; era renunciar a todo por miedo solamente, miedo a sufrir más o quién sabe qué y luego resulta que estas 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 enteras discutiendo sobre quién tenía la culpa y quién había empezado y porqué lo habíamos hecho. Ya sabes: ‘Yo sí soy, pero tú no.’ ‘No es cierto. Yo también quería.’ ‘No, piénsalo, tú lo hiciste por acompañarme y por lástima.’

<sup>79</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 275.

*la playa*. En *Figura de paja* Teresa muestra una actitud tendente a la *ternura* que el narrador no supo aprovechar, atrofiando la posibilidad de usarlo para transformar el encuentro erótico en una experiencia límite. Un ejemplo es cuando Teresa le cuenta al narrador sobre su vida amorosa de un modo que mostraba su “necesidad de alejar la verdad, de convertir la realidad en una mera estructura vacía, desprovista de cuerpo, que debería responder a una serie de reglas fijas, que lo explicaban todo, pero hacían inútil la acción”<sup>80</sup>, es decir, su vida perdía sentido sobre sí misma, dejándola pura y tierna por unos instantes que deberían ser cultivados. El siguiente fragmento parece ser un modo de cultivarla: Teresa incitó a que ella y el narrador, después de arrancarle a éste una sonrisa cuando ella lo miró “con su gesto de niña inteligente que sabe lo que está diciendo y no duda de que es definitivo e irrefutable” que parecieran “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.”<sup>81</sup> Sin embargo, el narrador no sabe qué decir y Teresa le dice que le falta algo. Pero ¿qué exactamente?: quizás la complicidad compartida hacia *lo otro*, ese otro espacio secreto. En este sentido, Teresa hubiera sido mejor partido para el narrador de “Amelia”, en tanto a que ambos parecen buscar algo que no encuentran. Sin embargo, el primer indicio de que sí existe lo que buscan está en el reconocimiento de sus miradas influidas por esa necesidad que los rige, a tal grado que ahí empieza el lenguaje que el narrador de “Amelia” no supo explicar. Veamos en el siguiente fragmento una descripción de la mirada de Regina que hace el narrador en *La presencia lejana*, en la que el objeto de

---

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 82.

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 129.



la búsqueda del narrador de “Amelia”, que provoca la tensión en *Figura de paja* empieza a concretarse:

tenía algo de descarado y retraído al mismo tiempo, implicaba una elección inevitable y natural y parecía estar dirigida por una necesidad no meditada de comprobar que su intuición original no estaba equivocada, convirtiéndose en una constante interrogante cómplice, en la que, sin embargo, no había nada personal ni ningún intento de comunicación privada, sino al contrario, el libre ejercicio de un derecho que nunca había puesto en duda, pero que tocaba a la otra persona, atrayéndola hacia ella como el haz de un lámpara de luz de un lámpara en una habitación a oscuras hace que todos los objetos que ilumina graviten a su alrededor.<sup>82</sup>

Entonces, cuando García Ponce señala que le encanta leer la descripción en *Figura de paja* en la que Teresa está llegando al café en el que lo espera el narrador, es porque muestra las otras características que tiene Regina, cuando la intuición de *lo otro* le llega a pesar: huidiza, frágil, desamparada, inocente, en suma: “una desgarrada inseguridad”, la cual le arranca a Roberto “una necesidad de protegerla”, pero desde luego: una necesidad matizada “en relación directa con su propia vaguedad de sentimiento”,<sup>83</sup> es decir, se forja la posibilidad de una consolación más relacionada con los juegos de la infancia que los meros sentimientos; una consolación que se daría al sentir uniéndose, la lenta aparición por separado de, como lo describe Musil, la “fundación” misma de toda emoción:

---

<sup>82</sup> *La presencia lejana*, p. 47.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 115.

Al caminar, como si los tacones la hicieran sentir un poco insegura y le impidieran moverse con naturalidad, inclinaba un poco hacia adelante el cuerpo. Traía el pelo suelto, enmarcándole la cara y cayéndole sobre los hombros, donde se confundía con el negro del suéter. [...] La bolsa le colgaba del hombro derecho y aparte de la ligera inclinación, caminaba con una indiferencia absoluta, sin mirar a los lados ni a la gente que se cruzaba con ella, consciente sólo de sí misma, de la necesidad de llegar al sitio que se dirigía, cualquiera que fuese.<sup>84</sup>

Si en ese momento la *ausencia* le está diciendo algo a Teresa, uno también tendría que tomar la imagen resultante como una comunicación secreta. Sin embargo, ¿cómo reconoceríamos estos sentimientos y emociones internos que podrían ser escondrijos del alma misma, y mediante los cuales, de pronto, nos encontramos inmersos en la *ternura*? Quizás el relato “La noche” puede ofrecernos una respuesta.

El señor Guzmán, es un joven padre de familia que vive en uno de los numerosos departamentos de un edificio viejo pero bien mantenido. Su esposa se llama Cristina y pronto nos damos cuenta que son gente decente de clase media baja, unidos bajo un ritmo de vida tranquila, dedicada a sus rutinas diarias, a ellos y a Luisa, su hijita de tres años. Sin embargo, un acontecimiento que el narrador describe a lo largo del relato atenta contra los principios sobre los cuales se funda su vida, aunque el narrador se percate de esto reconociendo su propia degradación, debido a la obsesión que desarrolló al seguir los sucesos que continuamente lamenta y quiere erradicar de su comportamiento. “Nuestro

---

<sup>84</sup> *Figura de paja*, p. 126.

primer deber es protegernos a nosotros mismos y proteger a nuestra familia de todas las acechanzas de la oscuridad y lo desconocido”<sup>85</sup>, afirma el señor Guzmán. Los protagonistas del aparentemente terrible acontecimiento son sus vecinos Beatriz y su esposo Enrique, una joven pareja que también tienen una hija, Inés, de la misma edad que Luisa y gracias a las niñas las parejas empiezan a tratarse. Hacían varias fiestas en su departamento, pero todas decentes. Sin embargo, de pronto, Beatriz y su esposo tienen problemas. El narrador, acechando por su ventana, es partícipe de una sospechosa complicidad entre Beatriz y su criada, en cuyas conversaciones busca pistas de lo que le sucede al matrimonio. No poder vencer la tentación de escuchar, atisbar por la ventana y sospechar le pesa mucho al protagonista por lo inmoral de sus actos, y sin embargo el señor Guzmán se percata de cuán intensa es su obsesión por estar atento a los hechos que sobrepasa la condición de un simple voyeur. Entonces reflexiona:

Estamos siempre atentos sólo a los grandes sucesos y así no advertimos cómo se desarrollan nuestras vidas ni mucho menos la naturaleza de nuestras pasiones más secretas; por eso, cuando éstas se hacen evidentes y nos arrollan la sorpresa es mucho mayor y sólo más adelante podemos descubrir que la crisis venía engendrándose desde años atrás y sus síntomas eran muy claros.<sup>86</sup>

De nuevo encontramos la misma tensión con las convenciones sociales, pero esta vez asentada en el seno de éstas con todos sus valores que, ante el burbujeo de las pasiones

---

<sup>85</sup> Juan García Ponce, *La noche*, Era, México, 1963, p. 71.

<sup>86</sup> *Ibid*, p. 65.

internas van perdiendo vigor, y entonces como señala García Ponce, ahí está la “moralidad” a la que quiere llegar, que es “una pura fuerza de la vida que no tiene valor, que no es valor, sino que es fuerza”<sup>87</sup>, y en el relato los continuos actos y reflexiones furtivas del señor Guzmán, van dándole apariencia externa. La culpa que constantemente observamos en su consciencia parece transformarse lentamente en una emoción latente, como si fuese el capullo que lo posibilita en este caso. Por eso, de antemano, en *La presencia lejana*, Roberto no le dará importancia a los grandes sucesos de la vida cotidiana, es decir, ya estará totalmente desligado de la moral convencional que tanto le preocupa al narrador de “La noche”, para investigar directamente estas fuerzas morales. Así pues, mediante la minuciosa acechancia de los hechos, “fascinado y horrorizado al mismo tiempo”, el señor Guzmán busca ser partícipe de ellos a tal grado que llega a sentir la existencia, nos dice, de “una complicidad entre Beatriz y yo, complicidad que, a pesar de mis esfuerzos, me producía un extraño placer, como si por medio de ella, aunque Beatriz ignorara todo, estuviéramos relacionados de alguna manera.”<sup>88</sup> En *La presencia lejana*, Regina despertará en Roberto lo que Beatriz en el señor Guzmán, y la novela tiene como pretensión central darle forma al principio de realidad que su reconocimiento mutuo hará tangible. Mientras tanto, un día Enrique deja a Beatriz, y ésta ya vive sola y continúa con sus fiestas. La escena del final del relato termina perturbando al señor Guzmán. Beatriz en bata y camisón de seda negra sale a buscar a su criada que vive al lado del patio. Un hombre, que resulta ser el primo de la criada, está con ella. Se la presenta y los tres entran al departamento. Enterado pues de que el matrimonio había terminado, el señor Guzmán nos dice que “el único culpable era el amor y de que yo también lo sentía, que la deseaba desde aquella

---

<sup>87</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 271.

<sup>88</sup> *Ibid*, p. 79.

primera noche o desde mucho antes tal vez, cuando su propia dignidad no me permitía ni siquiera advertir ese deseo, y que había esperado el derrumbe total sólo para poder justificarlo.”<sup>89</sup> Sin embargo, el amor hacia Beatriz fue determinado por el comportamiento que mostró a lo largo del relato y que ella fue guiando, un comportamiento que denota un principio de realidad, tan oculto, oscuro, envolvente, misterioso, como la misma noche, puesto que al final, cuando se nos informa que Beatriz terminó en un sanatorio, el señor Guzmán afirma: “hubiera querido compartir su alto destino.” Carmen Ceballos, desde la teoría de la lectura de W. Iser, describe los efectos que tiene “La noche” en el lector, la panorámica de su recepción:

durante la lectura observamos que una de las estrategias del texto es ubicar un horizonte y destacar en él aspectos particulares mediante una relación de primer plano-trasfondo; así tenemos que de la gran ciudad se pone en relieve la vida de una colonia popular; de ésta las relaciones entre los habitantes de un viejo edificio y, a partir de éste, se sitúa en primer plano la vida de punto de mira del narrador-personaje. El lector tendrá acceso a la historia únicamente desde esta perspectiva; la mirada del narrador-personaje será el lugar desde el cual observará a los otros personajes; en consecuencia, tendrá que compartir sus juicios, valoraciones y estados anímicos.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>90</sup> Juan García Ponce y la generación de medio siglo, p. 107.

Más adelante disertaré sobre la vida de Roberto que concentrará dentro de su presencia la futura ausencia de Regina, una vida incitada por una fuerza interna tan nocturna como las que sobrepasaron al señor Guzmán, pero antes me detendré brevemente sobre algunas ideas centrales de Musil que refleja en su personaje Ulrich, y que Roberto continúa.

García Ponce resume al protagonista de Musil como “capaz de la más extrema disolución en la voluntaria imposición del carácter abstracto del pensamiento sobre su personalidad,”<sup>91</sup> y en efecto, durante el transcurso del primer tomo de la novela observamos que lo que refleja esta afirmación es el escepticismo de Ulrich contra prácticamente todo. “Como hierro derretido, soy vertido dentro del molde que el mundo ha configurado durante la época en que vivo”, establece Musil para resumir la postura de su protagonista. Quizás podamos apreciar este sentido general cuando García Ponce hace alusión a “la tragedia del mundo” en “Amelia”, refiriéndose al hecho de que la personalidad de Jorge “se la está dictando Amelia”, es decir, ella le exige a Jorge que cumpla con lo que una esposa conoce de la vida marital en general. Sin embargo Jorge no era capaz de concebir y mucho menos practicar, lo que Ulrich sugiere para evitarlo: vivir la historia de las ideas y no la historia del mundo, ya que si uno vive una historia trazada de sus ideas propias por lo menos viviría algo más cercano a él que al mundo social. Pero no. Hay dos problemas. El primero se lo encara Walter: es imposible ser el “poeta de su propia vida” por el simple hecho de que sus ideas no podrían alcanzar a su vida, en tanto a que debería estar viviendo a cada rato alguna idea. Además que la mayor parte del tiempo, le dice, estaría a la merced de “todo lo más impersonal de que consta un hombre”, es decir, de sus “instintos, a sus caprichos, a las

---

<sup>91</sup> *El reino milenario*, p. 148.

pasiones.”<sup>92</sup> Sin embargo, el punto al que quería llegar Ulrich sobre su planteamiento es que el hecho de actuar una idea sería disminuirla en tanto espíritu y la acción consecuente podría apropiarse de su sentido original. Clarisse, la esposa de Walter, capta la significación de lo que dice Ulrich y lo explica mediante su propia experiencia: “No puedo acordarme de algo que me haya proporcionado una alegría especial por el hecho de haberme sucedido a mí; [...]. Se atraen los acontecimientos hacia sí y se extienden después con el mismo esfuerzo; uno desea a sí mismo, pero no se desea como almacenista de su mismo ser.”<sup>93</sup> Entonces, al interesarnos más por “la esencia de lo que ocurre” y no por “la trama”, lo que resulta pues, es como describe Ulrich, el “embarrilado (...) del zumo espiritual.”<sup>94</sup> A través de la discusión Musil buscaba dejar clara la posición independiente del alma ya que su posición, su escepticismo es sobre todo otra cualidad más. En todo caso se podría decir que su escepticismo está dirigido contra la expresión concreta de una acción, pero sólo con el fin de preservar intacto su respectivo estado interior, desde el que, como establece García Ponce, “la consciencia se proyecta sobre la realidad para hacerla posible”, o tal como menciona Agathe “parece ser que sólo las personas que no hacen el bien en abundancia, están en condiciones de conservar toda su bondad”,<sup>95</sup> es decir, hay una asimilación absoluta de lo que presupone una idea cuando su expresión no es precisada. “Lo que a mí me interesa”, cita García Ponce de Musil, “es la energía apasionada de una idea.”<sup>96</sup> Ahora bien, esto que se vislumbra un espacio aparte, en que la vida es igual de plena que la que todos conocemos, y que se confirma para uno mismo después de la acción respectiva, ahora

---

<sup>92</sup> Robert Musil, *El hombre sin atributos v. 1*, p. 376.

<sup>93</sup> *Ibid*, p. 374.

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 373.

<sup>95</sup> *El hombre sin atributos v. 2*, p. 75.

<sup>96</sup> *El reino milenarío*, p. 118.

aminorada trama conocida su esencia. En *El hombre sin atributos* Ulrich conoce la posible práctica de su planteamiento en Moosbrugger, un carpintero robusto que asesinó a una prostituta. García Ponce explica:

Ulrich sigue el juicio de Moosbrugger atraído por la suspensión del sentido de realidad y la realización de un estado oculto de la consciencia que se produce en ese terreno aparentemente siniestro en que se ha realizado el asesinato [...]. Como resultado de esa evocación, piensa, `hay un país distinto en el que uno habita naturalmente, donde todo lo que uno hace es inocente...´; pero esa inocencia muestra de inmediato su carácter contradictorio e inaceptable para el sentido moral y de justicia cuando Ulrich reconoce que `si Moosbrugger puede producir esa perturbadora impresión de inocencia, cuánto más la produciría entonces esa pobre, desolada, temblorosa criatura con ojos de ratón, mirando por debajo de su pañoleta, esa muchacha Hedwig, que mendigó abrigo nocturno en el cuarto de él y a la que asesinó por eso´. Esa terrible contradicción que hace inocente y culpable en su relación consigo mismo y con los demás a las fuerzas que al liberarse pueden mostrar otro estado de la consciencia permanece en suspenso en el estado de ánimo de Ulrich, quien siente que `algo más allá de su entendimiento hacía de Moosbrugger una preocupación más cercana a él en el desarrollo de su propia vida´ y que `Moosbrugger lo mantenía fascinado como un oscuro y sombrío poema en el que todo estaba distorsionado y fuera de lugar, revelando un mutilado sentido moviéndose en las profundidades de la mente<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> *El reino milenario*, p. 68.



Así pues cuando Ulrich se reencuentra con Agathe, encuentra la imagen no sólo de su pretensión escéptica, sino, finalmente la realidad que la presupone, es decir, lo que vislumbraba que vivió Moosbrugger, pero ahora desde su propia experiencia. Entonces, con ella, se dedican a fraguar ideas que la hagan aparecer. Pero no se trata de ideas que busquen imponer algo en el mundo, como hacen los intelectuales, según sus posturas ideológicas, sino ideas que busquen dispersarnos en el mundo –o quizás, en todo caso, *imponernos* el mundo–, para vivir en esa alma que es como la realidad: sin valor alguno fuera de su seno. Esta convicción más profunda hacia la vida –pasar de la esencia de las ideas, a ideas que entrañan la comunión con la esencia del mundo– la obtuvo Ulrich por su profesión anterior, la de matemático, y en una discusión con Walter, extrapola su labor como matemático, con lo que buscará hacer con el amor entre él y Agathe, en la significación de la siguiente frase: “Al final sólo quedan fórmulas. Y estas fórmulas humanas son también indescifrables; eso es todo.”<sup>98</sup> Entonces la vida que llevó antes de encontrarse con Agathe, regida por el más lúcido escepticismo, de empeñarse en ser como lo califica Walter, absolutamente nada, no fue inútil, ambos estaban reduciéndose ya, para no ser más que la fuerza de su amor. Juntos se hundirán cada vez más en el estado de consciencia, esa “vida interior” que los hacía indiferentes hacia la vida exterior y las cualidades que ofrece para uno pero que, esporádicamente, en unos cuantos instantes, les sorprenderá percatarse en el seno de tal interior, exteriorizado en la imagen del otro, que en ese momento será, como veremos más adelante, uno mismo. Esta experiencia también les sucederá a Roberto y Regina. Veamos ahora cómo Roberto embarriló el zumo de su alma para así sosegar la posibilidad de trascendencia.

---

<sup>98</sup> *El hombre sin atributos v. 1*, p. 70.

Una mañana en la casa de campo de Manuel, Roberto le preguntó a Regina si había echado una pelota a la piscina. Ella le contestó que sí, y luego le preguntó que si la vio hacerlo. “No—dijo Roberto. Dudó un instante y agregó—: Me hizo sentir algo que tal vez tenga que ver con una vida que estoy buscando. No sé— terminó.”<sup>99</sup> Momentos antes, el narrador describe la razón de tal afirmación:

La pelota giraba imperceptiblemente al menor soplo de aire y entonces 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, importaba 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.<sup>100</sup>

La pelota parece metaforizar las posibilidades sociales de la vida. Aunque el narrador nos dice que Roberto siempre sintió la preferencia por el reflejo, cuya “obvia irrealdad era la que hacía posible la otra realidad, que se encontraba a sí misma en la posibilidad de reflejarse, repitiéndose” enseguida menciona que “algo que jugaba un papel opuesto al del agua en la piscina se había interpuesto en todo momento entre ellas y él, apartándolas, algo que, sin embargo, no tenía consistencia propia, sino que se mostraba como una

---

<sup>99</sup> *La presencia lejana*, p. 65.

<sup>100</sup> *Ibid*, p. 61.

ausencia.”<sup>101</sup> Así pues, Roberto no puede pasársela pensando para sostener teóricamente una de las realidades anteriores. Aunque parece que siente preferencia por el bando contrario a lo establecido, no buscaría justificarlo, por ejemplo, como lo que debe ser la pelota y no su reflejo, sino, su voluntad estaría dedicada a como hace García Ponce en *La presencia lejana*: administrar y presentar los detalles de las acciones, en los que la sensación de ausencia se hace tangible. Ahora bien, lo que el escritor yucateco pretende con el pasaje de la pelota bien podría considerarse como uno de esas “frases genuinas de aquel lenguaje místico”, aquel que busca abrirnos sensorialmente hacia aquello que en realidad no se puede nombrar, y que Musil señala que Ulrich tenía para ellos “un especial sentido interpretativo”. Luego prosigue a describir tal asimilación como una familiaridad que brincaba sobre el entendimiento, aunque por otro lado, no podía decidirse si considerarlos, sin reservas, “como principios de fe.”<sup>102</sup> Esto es porque lo que se busca revelar son ciertos movimientos internos en uno, que surgen a raíz de movimientos externos en la vida, para forjar así una compatibilidad entre los sentimientos insondables que componen los primeros con la superficie física que presuponen los segundos. Dentro de este sentido el intelecto debe revelarnos la percepción, la razón debe revelarnos lo irracional. La trama de “Amelia” y “La noche”, como vimos, busca como fin literario no la situación, sino la extraña gama de sensaciones que suscita la percepción de aquello que produce la trama. La nostalgia que busca provocar “Tajimara” es fundamental para que se realice la transformación sensible de su significación con el fin de establecer la unión trascendental, la unión en *ternura*. Los actos que agreden a la moral como objeto de la trama de *La casa en la playa*, como lo ha visto la crítica, son en realidad actos regidos por otra moral, cuyo particular sistema de

---

<sup>101</sup> *Ibid*, p. 62.

<sup>102</sup> *El hombre sin atributos v. 1*, p. 128.

relaciones íntimas entre Rafael, Eduardo, Marta y Elena es su respectiva apariencia. En *Figura de paja* Teresa, quien tiene más parecido a Regina, muestra que el propio García Ponce ya es más dueño, en tanto percepción y asimilación del significado de los movimientos externos de la vida que lo moldearán más que como artista, como *Ser* mismo. Por eso cita el escritor yucateco a Merleau-Ponty, el espacio “no lo veo según su envoltura exterior” sino que “lo vivo desde dentro, estoy inmerso en él.”<sup>103</sup> Así pues la poética de García Ponce, más que literatura, es vida, es decir, veámoslo desde la analogía de que no hay que darle un pescado al pobre, sino enseñarle a pescar: presenta los sistemas físicos que lo ligan entrañablemente con el mundo dándole ser, a tal grado que asimilados por su lectura, uno podría encontrarse relacionado con el mundo de ese modo, uno podría de pronto encontrarse como protagonista de *La presencia lejana* en su propia vida. En este sentido no le agrada mucho a García Ponce la labor de la crítica. Si bien una obra artística es, en el mejor de los casos, producto de un principio de relación específico con la realidad, al que denominamos ficción, un artículo crítico es, generalmente, producto del principio de relación entre el autor y la obra tratada. Desde luego que se trata del particular punto de vista del escritor yucateco, sin embargo, la significación de ese punto es importante: aquéllos crean y estudian arte con *cualidades*, mientras que el tipo de artista que es García Ponce, así como el tipo de artista de los que escribió ensayos como crítico, buscan arte sin más cualidad que la dispersión espiritual mediante aquello que buscan reflejar fielmente. En *La presencia lejana* Regina siente desdén por un profesor que Manuel invitó a la casa de campo que continuamente está buscando exponer su sabiduría. En una escena donde hace esto, la descripción que prosigue hacer el narrador muestra la pretensión puramente sensorial de la obra, sobreponiéndola a la parte intelectual: “Se levantaron de la mesa

---

<sup>103</sup> *La aparición de lo invisible*, p. 206.

entrada la tarde. El profesor se sentó en la terraza con un libro sobre las piernas, pero sin dejar de hablar. Detrás de él, el sol brillaba en los enormes ventanales borrando su figura en la intensidad de sus reflejos y convirtiéndolo en una pura voz monótona.”<sup>104</sup> Es decir, tal como establece García Ponce, con base en las reflexiones de Merleau-Ponty: “No pienso, luego existo. La radical tarea de la fenomenología es precisamente abrir de nuevo los caminos de la metafísica a partir de esa situación límite en que la abandona Descartes.” Para esto, tenemos que estar en el mundo “en toda su pesadez y grave opacidad.”<sup>105</sup> *La presencia lejana* cumple estos principios: la mayor parte está compuesta por la descripción del sistema relacional físico de Roberto con sus alrededores, luego incluye las descripciones de esos estados de consciencia provocados por la sensación de ausencia que tal sistema produce, y finalmente los juicios intelectuales que buscan referirse a la misma ausencia. De hecho, la novela comienza haciendo hincapié en su método de trabajo: “El pensamiento no se presentaba en palabras que pudieran tomarse como punto de partida para desarrollar una secuencia lógica y llegar a un final, sino más bien como una oscura ausencia, un vacío puro, sin contornos, que se extendía sin límites, alejándolo de sí mismo y rodeándolo de silencio.”<sup>106</sup> Entonces podemos comprender la relación física más que pretensión artística con la pintura de Roberto: un modo de concentrar esa pesantez interna, el alma que algún día acogerá a la de la amada, y viceversa, sintiendo presagios consoladores de la apertura del espacio y la realidad del amor, desde la oscura impresión en abstracción plástica de su orden ininteligible. Ahora bien, en la novela Roberto vive de un modo particular que podría invertir el proceso anterior, es decir que su relación física con la vida se parezca más a una pretensión artística: Roberto realiza cualquier actividad como un medio de “interponer algo,

---

<sup>104</sup> *La presencia lejana*, p. 48.

<sup>105</sup> *La aparición de lo invisible*, p. 206.

<sup>106</sup> *La presencia lejana*, p. 9.

otra realidad, entre él y sí mismo.”<sup>107</sup> Es decir, tal como el narrador advierte también en la conducta de Regina, poner “toda su voluntad en realizarla”, como “si de pronto sólo ella [la actividad] tuviera sentido.”<sup>108</sup> Se trata de no ser el que hace la acción sin el que se ve haciéndola lo cual consiste en “practicar un estar que consistía precisamente en apartarse para que este alejamiento le permitiera sentir que estaba.”<sup>109</sup> Así pues, al entregarse a una actividad mediante una voluntaria y fría concentración que permita la consciencia anterior, abre por otro lado “el latente crecimiento de nuevas disposiciones” como si “algo se hubiera desprendido de él [Roberto] para buscarse en otra parte.” Entonces, Roberto desaparece en la actividad que lleva a cabo con minuciosa dedicación en tanto que la expansión interna se concentra, brindándole una sensación de “flotar en el aire desde una insalvable distancia de todos los objetos.”<sup>110</sup> Tengamos en cuenta esta sensación de distancia para el siguiente apartado, ya que será sobretodo la naturaleza, la que provoca la sensación de ausencia en *La presencia lejana*.

---

<sup>107</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>109</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 45.

## El rol de la naturaleza

*el cielo, en cierto sentido, está reflexionando  
profundamente;  
las aguas, en cierto sentido, están reflexionando  
profundamente;  
los montes, en cierto sentido, están reflexionando  
profundamente*

### Upanishads

Si de niño la realidad, el mundo, está en uno, el espacio con las mismas características que se tiene que encontrar de adulto tiene que partir y regresar a la misma realidad, al mismo mundo. El arte tendrá como fin entregarnos a su seno. En *La presencia lejana*, la promoción estética serán las relaciones sensoriales experimentados por Roberto de sus alrededores. Y sin embargo, como señala García Ponce sobre su novela: “casi me atrevo a decir que no hay nada inventado.”<sup>111</sup> El importante rol de la naturaleza sobre el escritor yucateco lo refleja en su personaje Roberto, y tal influencia será el elemento central que realizará la moral de su amor con Regina. Para poner este nuevo amor en perspectiva, no se trata de uno que mueva montañas, como solemos describirlo, sino que exista como las montañas.

Ya vimos que cuando Roberto regresa a su casa de la infancia, lo envuelve una penetrante sensación de separación con la realidad. Es este fundamental registro sensorial, y no por un simple recuerdo personal, el que le trae el recuerdo de Teresa. Si mediante la imaginación el niño se refleja en el mundo y viceversa, en la etapa adulta, si permitimos que el mundo se

---

<sup>111</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 392.

refleje en nosotros, podría entregarnos los lineamientos que dirigirían nuestra imaginación hacia su seno de nuevo. Si bien el Jorge de “Amelia” no quiso sucumbir a las responsabilidades del orden social, lo tendrá que hacer a las responsabilidades del orden natural. Cuando Jorge se sale del mundo que le exige Amelia, el otro mundo, el verdadero, “le empieza a hablar un lenguaje” e “inmediatamente se aterriza”, explica García Ponce. Él no pudo expresarle este lenguaje a Amelia para, por ejemplo, convencerla de que existe algo más de lo que ella espera. “No es dueño de su lenguaje”, dice García Ponce de Jorge, “y nunca puede explicarse; nunca puede explicarse a sí mismo, nunca puede explicar a Amelia.”<sup>112</sup> En *La presencia lejana*, García Ponce se vale de Roberto para explicarse finalmente. La diferencia de narrativa entre las primeras cuatro obras del escritor yucateco y *La presencia lejana* es bastante notoria. El crítico uruguayo Jorge Ruffinelli señala que, a partir de ésta última novela, comienza el segundo período en la obra de García Ponce. Estilísticamente es totalmente cierto, –ahí empieza la “metafísica”<sup>113</sup> a la que se refiere Ramón Xirau– pero la consciencia es la misma, la que escucha ese lenguaje, por lo que, digamos: sus primeras obras son puntas de icebergs de ausencia, y no trozos de hielo flotantes. Pero tampoco se trata de eso, es decir, de expresarlo en palabras: ese lenguaje no se puede explicar de un modo que lo entiendan ambos verbalmente, sino hay un mutuo entendimiento, como lo muestran Roberto y Regina, en tanto a acciones, gestos y miradas que corresponden a escuchar este lenguaje, para convertirse finalmente en figuras de su expresión.

No se trata de entender la realidad, de entender la existencia, sino sentirla, de que pese sobre nuestra conciencia como algo que nos hace dudar de la condición de la nuestra.

---

<sup>112</sup> *Ibid*, p. 326.

<sup>113</sup> *La escritura cómplice*, p. 233.



Vimos anteriormente que Ulrich y Roberto son *hombres sin cualidades*. No les interesa crear nuevos órdenes para la vida social, ni mucho menos concebir pensamientos filosóficos que creen órdenes para la conciencia humana. Incluso, en este sentido, señala García Ponce, se puede llegar a despreciar la creación artística, es decir, si se pretende colocarse *frente* al mundo y no *en* el mundo.<sup>114</sup> De ese modo nos encontramos ante la posibilidad de que ya no se trate, como señala el propio escritor:

del `Yo soy otro´ de Rimbaud, sino de buscarse en plena consciencia en esa `otredad´, en lo otro que la intuición poética nos ha permitido percibir, pero que también se nos muestra continuamente en el trato cotidiano con las cosas, imponiendo su realidad frente a nosotros y haciéndonos sentir la nuestra a través de ellas.

De lo que se trata, prosigue, es “en todo momento de una investigación sobre el mundo sensible, que parte de él y a él se dirige por lo que:

Nos sentimos, vemos, y al ver nos reconocemos como el que ve. Esta operación nos permite advertir los `signos´ que al determinar la realidad nos determinan. El mundo puede ser entonces un espejo en el que la realidad que somos nosotros se refleja y se contempla. Los datos físicos, inmediatos de la conciencia, al permitirnos mirarnos a nosotros mismos y en la realidad que nos rodea nos dan acceso al sujeto interior que

---

<sup>114</sup> Cf. *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 393.

mira y se reconoce en el poder de contemplar el mundo al tiempo que se experimenta contemplado por él. El sujeto trascendente se reconoce en esta doble operación.<sup>115</sup>

*Un hombre sin cualidades* pues, presupone una noción de misticismo: dejarse crear por el mundo. Veamos cómo sucede esto en Roberto.

Teresa, mediante sus juegos, adentró a Roberto en la realidad. Por eso cuando ella se fue, Roberto sintió la realidad por primera vez en toda su nitidez, como nunca lo había sentido antes desde su propia *ternura*. Pero entonces, la ausencia de Teresa es, como señala García Ponce, “más propicia para el amor”<sup>116</sup> en el sentido que, cuando no está, descubre la distancia del mundo con respecto a él, un mundo que antes, con ella, lo recogía. Lo mismo le sucede cuando Regina no está a su lado, por lo que establece la conexión entre ambas. En la ausencia de la amada pues entendemos mediante los sentidos la relación particular que se tiene con la naturaleza, lo cual nos dará a entender la naturaleza particular de nuestro amor. Al mirar cualquier objeto y sentirlo como algo extrañamente lejano, sería por el hecho de mirarlo como algo que antes nos recogía, tal como cuando nuestra amada estaba, pero ahora desde la certeza de que nuestra amada no está nos damos cuenta de la separación. Pero también, al mismo tiempo, lo sentimos cercano, desde la evanescente sensación de que antes nos recogía y entonces es como si ella estuviese ahí, un recuerdo que se torna físico, dado que cuando ella estaba, este fenómeno se daba; y así puede haber presencia en la ausencia cuando advertimos ésta, como mencioné, naturaleza particular de nuestro amor. Y sin embargo, de pronto el objeto se aleja definitivamente y entonces sentimos la “cerrada

---

<sup>115</sup> *La aparición de lo invisible*, p. 204.

<sup>116</sup> *Desconsideraciones*, p. 12.

nostalgia”<sup>117</sup> a que se refiere García Ponce, no hacia la amada, repito, sino a la condición de unidad con la realidad que provocaba estar con ella (condición que será fundamental para que los amantes entiendan la significación última de su amor, la unión mística que veremos al final) por lo que paulatinamente la lejanía con todas las cosas nos entrega de nuevo la cercanía entrañable con las mismas; y así sucesivamente. Ahora bien, antes de conocer a Regina, el narrador nos describe los actos totalmente neutrales en tanto sentimientos y humores, que llevaba a cabo Roberto, por influencia directa de la naturaleza, mediante los cuales tal “nostalgia” aparecería de nuevo en su vida. A continuación mostraré en qué consisten tales actos ya que son quizás la parte más importante de la trama, en tanto que no sólo concentra la consciencia que encontrará reflejo en Regina, sino garantiza su existencia antes de siquiera conocerla, como casi al final de la novela se percata Roberto.

En *La presencia lejana* el escritor yucateco describe el peso de la naturaleza desde su propia vida para reflejarlo en Roberto, pero el principio de la condición que su protagonista mostrará antes de conocer a Regina lo encuentra en el relato más célebre de Musil: “La realización del amor.” El relato empieza con una escena en la cual Claudine y su esposo están en la sala de su casa. En la descripción que hace el escritor austriaco de lo que sucede en sus alrededores a partir del centro de la pareja, logra, como explica García Ponce:

hacer visible un ambiente, una realidad, extraordinariamente tensa en la unión-separación no sólo de la conciencia –el alma– de los dos protagonistas de la escena, sino también de esa doble conciencia –doble alma– en relación con la realidad exterior del mundo, con el peso intangible del espacio, con el

---

<sup>117</sup> *La presencia lejana*, p. 18.

volumen material de cada uno de cada uno de los objetos dentro del espacio, hasta el grado de que, tal como lo quería Novalis, el mundo se nos muestre de inmediato como `un animal vivo´.<sup>118</sup>

La *doble alma* es su amor, una unidad íntegra forjada por la presencia de ambos y casi sólido únicamente entre los dos. Entonces cuando Musil nos dice que “los objetos contenían el aliento a su alrededor” acercándose un poco unos a otros”, y que incluso el tiempo “pareció detenerse de pronto, muy tieso y callado y resplandeciente”<sup>119</sup> nos muestra los efectos de la aparición de algo que existe como los objetos, por lo que éstos reaccionan para acogerlo, pero, al mismo tiempo, los amantes participan de tal procesión, sintiendo aún más en su paulatina materialización, la pura fuerza entre ambos que será para ellos el principio de existencia. Se trata pues de la primera y última naturaleza de su amor, y nada más importa en realidad que ella, ni siquiera, estrictamente hablando, la relación personal entre ambos. De niños Roberto y Teresa vivían inadvertidamente desde el seno de todo lo material, del mundo, al ser ellos, como ya vimos, más que personas. Pero de adulto, Roberto, de regreso a los lugares en que lo anterior ocurría, los objetos se muestran graves, cerrados en su propio peso. Roberto no tiene una amada que aliviane el ambiente, pero el hecho de recibir la pesadez muestra la existencia de su alma, que algún día al encontrar a alguien que padece la misma pesadez de las cosas, ocurrirá la experiencia mística, es decir, el hecho de someterse al peso del mundo provocará el tipo de pensamiento que García Ponce busca expresar, tal como lo manifiesta desde el inicio de la novela. Se trata de un

---

<sup>118</sup> *Las huellas de la voz*, p. 503.

<sup>119</sup> *Uniones*, p. 14.

pensamiento que se basa en una serie de actos puramente sensoriales que, administrados del mismo modo que un discurso intelectual, buscará llegar al objeto deseado: hacernos sentir y así entender el alma. Todo parte, por ejemplo, en el Roberto inmerso en una soledad. Y sin embargo, el poder discursivo nacido de las escenas de tal soledad va dándonos la impresión de que esperamos algo que, sin embargo, ya se está dando, es decir, una impaciencia que consuela porque nace de la certeza de que existe algo más y que la soledad hace existir. Entonces se trata de una soledad acompañada, que permanecerá intacta incluso frente a la amada al convertirse este acompañamiento en una soledad también, puesto que, como veremos más adelante, los amantes tenderán a disolverse en la misma apertura interna que su buscada soledad sosegaba. Decimos buscada soledad porque desde su arte, García Ponce presupone una vida práctica, cuyos actos resultantes equivaldrían a pintar un retrato de nuestra amada, en tanto que cada acto se crea y se siente la condición en que se recogerá la unión. Éste es el sentido que podemos extraer de la frase que le dice Manuel a Roberto: “Uno puede creer que no haces nada, pero vives a mayor presión que nadie.”<sup>120</sup> Entonces, para procurar tal experiencia, Roberto acostumbraba salir al parque cercano de su casa, de noche. Ahí “los árboles, plantas, pasto, flores, todo estaba callado en medio de esa luz muerta y adquiriría un aire fantasmal cuya lejanía hacía más entrañable su pesada realidad”, luego se sentaba en una banca y sentía “la clara relación entre esa nueva impaciencia que lo elevaba sobre sí mismo situándolo en un espacio puro y la extraña suspensión del tiempo bajo las lunas artificiales de los faroles.”<sup>121</sup> En *Sentido de la presencia*, Ramón Xirau cuenta que le gusta mucho salir al parque. Sin embargo, cuando llega se da cuenta que “no es éste el parque que esperaba”. Enseguida da la razón:

---

<sup>120</sup> *La presencia lejana*, p. 118.

<sup>121</sup> *Ibid*, p. 25.

La totalidad de mi vida anterior influye en mi percepción del parque, y elementos imaginativos, formas del deseo, voliciones, contribuyen, imbricándose, a deformármelo, a hacer de mi parque una realidad distinta a la que realmente presencian mis sentidos. [...] Y el parque esperanza se convierte en parque desilusión.<sup>122</sup>

El caso de Roberto es justamente lo contrario: acostumbra ir al parque para que el modo que lo perciba sus sentidos influya en su vida anterior. Xirau puntualiza que hay que volvernos hacia los “hechos concretos” para basar cualquier idea filosófica, para así “pedirles que nos revelen su propia problematicidad”. Sin embargo, continúa, “como los hechos concretos se nos ofrecen en número infinito, hay que escoger entre la multiplicidad de sus manifestaciones. Nuestra elección se limita a los hechos concretos que viven en la poesía y el arte.”<sup>123</sup> *La presencia lejana* tiene como pretensión artística ofrecer una definición de alma y para hacerlo Roberto busca formar parte de los hechos concretos. Pero García Ponce no se vuelve la poesía o al arte para investigarlos, sino se adentra de lleno en una de su multiplicidad de manifestaciones, el parque, para hacerlo. Así, en el parque, Roberto observa los “datos físicos” de su concentración interior. Dentro de este sentido, *La presencia lejana* es una definición práctica del alma. Veremos en qué consiste esta praxis en las siguientes páginas.

---

<sup>122</sup> Ramón Xirau, *Sentido de la presencia*, Tezontle, México, 1997, p. 15.

<sup>123</sup> *Ibid*, p. 18.

Antes de regresar a su casa de infancia, Roberto había llevado una vida un tanto normal, pero ese repentino viaje le despertó esta forma de ser que había dejado atrás. Algunas veces lo consideraba como algo inútil, que no llevaba a nada. Pero ya era inevitable olvidarlo. El recuerdo de Teresa lo convirtió de nuevo en *muñeco con alma*, es decir, un hombre sin más cualidad que su alma, que encuentra perfecto reflejo en la relación con la naturaleza.

Poco tiempo después de regresar de su tierra natal, Roberto acepta la invitación de Manuel, su mejor amigo, para asistir a su casa de campo. Durante el viaje, el narrador nos describe cómo la naturaleza alrededor de la carretera, influye en el protagonista. “No es el mundo que se refleja en la conciencia, sino la conciencia que se refleja en el mundo”<sup>124</sup>, explica García Ponce el sentido de tales experiencias. Primero observamos la predilección de Roberto al entregarse a la obediencia que su automóvil le exige, a tal grado que no es él quien lo maneja sino la máquina a él. Así pues éste “lo ponía en orden consigo mismo”<sup>125</sup>, es decir, de nuevo la existencia como una voluntad de permanecer activo dentro de cualquier acción con el fin de abrir y paulatinamente concentrar, mediante la realización de la acción misma, la voluntad de su verdadera predilección existencial. Esta última voluntad es, desde luego, interna, pero se exterioriza en la gama de emociones sordas y consoladoras que nos van suscitando. Roberto se deja llevar por estas emociones a tal grado que, cuando llega a un pueblo y pregunta por dónde tendría que seguir para llegar a la casa de Manuel, las acciones más sencillas como salirse del automóvil para buscar a un agente de tránsito le parecían difíciles de hacer. No sentía más que la expansión interior, del alma adueñándose de su conciencia. Entonces Roberto siente una ligera perturbación al observar todo frente a él “con la concreta irrealdad de un cuadro al que no hay que penetrar para que nos entregue

---

<sup>124</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 374.

<sup>125</sup> *La presencia lejana*, p. 26.

su secreto y que por eso muestra la vida en una dimensión diferente.”<sup>126</sup> Sin embargo, uno también es dueño de su conciencia. Durante el viaje Roberto empieza a recordar sucesos personales y se dedica a analizarlos. Entonces entra en acción la naturaleza. Avanzando despacio por la carretera, su vida poco a poco va desvaneciéndose ante las montañas y entre los numerosos árboles del bosque. Así pues, “conforme aumentaba la sensación de que el mundo se abría a su derredor, cada vez más vasto e inalcanzable, su pasado se quedaba más y más atrás, no olvidado, sino ajeno.”<sup>127</sup> Nada importa, en realidad, frente a la naturaleza “eterna en su impasividad”, más que la contemplación de ese gran orden que lentamente va purgándole la conciencia a Roberto, desde sus memorias personales hasta el campo laboral de la voluntad epistemológica para entregarse a una “elevación anterior a todas las cosas, anterior a sí mismas, eterna y sin límites”, produciéndole una “exaltación religiosa.”<sup>128</sup> No se trata de una actitud trivial de estar en contacto con la naturaleza, sino un deseo de abandonarse a ella que torna tal actitud irrelevante porque nunca hemos dejado de pertenecer al orden secreto de la vida, en un absoluto sentido anterior a cualquier postura ecológica. Con esto no quiero decir que las posturas ecológicas no sean importantes, sino que si todos tuvieran esta noción de relación natural, no habría siquiera acciones que pusieran en riesgo al mundo. Ahora bien, cabe destacar que esta noción se adentrará en Roberto desde su significación verdadera que, de antemano, es anterior a la naturaleza humana que acaso asimilaría la noción en la primera situación. Se trata pues, de una “contemplación” cruda, primigenia, pura, la que nos adentra a “lo real.”<sup>129</sup> La recepción aceptación demasiado pesada de los objetos a nuestro derredor, que hace tangible esa

---

<sup>126</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>127</sup> *Ibid*, p. 30.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> *Ibid*, p. 34.



sensación de ausencia, es equivalente al hecho de que la naturaleza en toda su extensión produce la misma sensación: los primeros son pequeños y la segunda es enorme, pero en ambos radica la existencia pura de lo real; y el alma que realiza en esa ausencia, es decir, se acerca a esa forma inmutable de existencia. Ahora bien, ya en la casa de campo de Manuel, le asignan un cuarto apartado a Roberto y ahí la experiencia de ausencia anterior, como en el interior de su automóvil, se torna crítico. “Frente a la ventana”, describe el narrador, “el brusco alzamiento rocoso de la montaña cerraba por completo el panorama y era necesario levantar un poco la cabeza para mirar el cielo.”<sup>130</sup> Luego dice el narrador que cuando se sentó sobre el colchón de la cama, la sensación de su peso sobre él lo regresó al estado de ánimo del viaje, y entonces las sensaciones consoladoras mencionadas anteriormente poco a poco fueron unificando su cuerpo con la cama en tanto que, de pronto, “parecía imponerse sobre todos los demás objetos del cuarto”. Inmerso en su creciente materialización, Roberto observa la montaña por la ventana y enseguida le parece como de “otro mundo”, como perteneciente “a un ámbito nuevo e inesperado cuyo peso actuaba sobre” él. Así pues, el narrador concluye que estaba “inmóvil y recogido” en tanto su alma, pero “totalmente vertido hacia afuera”<sup>131</sup> en tanto su cuerpo que lo hace posible, es decir, el equivalente material de la realidad del alma al “latente crecimiento de disposiciones abiertas”<sup>132</sup> que la entrega a la voluntad de llevar a cabo cualquier actividad abre en un sentido más intuitivo de tal realidad. Se trata de la misma experiencia con la ausencia pero en un estado avanzado que parece hacernos parte de nuestros derredor, desde la discontinuación de nuestros sentidos de lo que hasta ese momento estuvimos asimilando, rompiéndose pues, perspectivas de distancia y hasta individualidades de detalles, para

---

<sup>130</sup> *Ibid*, pp. 45-46.

<sup>131</sup> *Ibid*, p. 46.

<sup>132</sup> *Ibid*, p. 44.

formarse una sólida apariencia externa, inmutable, un proceso en que nos configuramos también como tal, pero cuya intensidad, hace palpable, como les sucede a Claudine y a su esposo, ese algo “casi corpóreo”<sup>133</sup>, que únicamente aquéllos y Roberto, dentro de su tensión, podían sentir: el alma. Así pues, podríamos relacionar este estado sensorial con el mismo al que Ulrich busca abrir paso intelectual a Agathe desde la condición social e individual humana, para así poder Roberto recibir a Regina, su Agathe.

Relacionarnos de esta manera con lo real determinaría el centro íntimo de nuestra psique. No por nada Musil define el misticismo como “psicología anómala de la vida normal.” Sin embargo no se trata de analizar las acciones desde su ser, porque éstas están motivadas por algo tan abstracto que, existe como lo hace la música –según expresa el escritor austriaco–, sino en todo caso de intentar escucharla como Roberto y Regina procuran hacerlo siendo ellos quienes las realizan. En *El hombre sin cualidades* encontramos en un párrafo cómo Musil recurre a la música para poner en perspectiva el acercamiento entre Ulrich, Agathe y la naturaleza, así como les sucede a Roberto y Regina:

Dos profundas pruebas para el alma son el mar en verano y la alta mañana en otoño. En su silencio habita una música que es más grande que toda otra música terrena; se da un feliz tormento de no poder acompañar los propios pasos con los suyos, ensanchar tanto el ritmo de los gestos y de las palabras que puedan encajar con los suyos...<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> *Uniones*, p. 13.

<sup>134</sup> *El hombre sin atributos v. 2*, p. 845.

Musil usa la música como ejemplo físico de la condición que busca, concreta y evanescente sobre sí misma, es decir, como señala García Ponce que “ningún proceso de encarnación interfiere su despliegue en un espacio inexistente en la que la única realidad es la del sonido.”<sup>135</sup> Pero Roberto y Regina, llevan a cabo el proceso de despersonalización antes expuesto, es decir, se entregan a la voluntad de la psicología de la ausencia. Ahora bien, en el caso de Regina, al hacerlo, le sucede algo notable a su cuerpo: el hecho de buscar continuamente desligarse de su propia consciencia la separa también de su cuerpo que entonces resplandece con la realidad propia que cobra su figura. O también viceversa: la personalidad de Regina corresponde a la levedad o gracilidad pura que cobra su cuerpo por lo mismo que no se interesa por ella misma, y entonces ese cuerpo cobra la misma calidad sofisticada de la música, demasiado evanescente para concretarse como tal, pero sí hecha real en su apariencia física, por lo que la cita de Musil también se aplica al cuerpo de Regina. Así, la ingenuidad ordinaria que observamos en ella es en realidad cultivada por una oscura sensación de conocimiento interno, de la que también se afianza para separarse de los demás cuando está entre ellos, mostrándose con una indiferencia y aburrimiento que, sin embargo, paulatinamente se diluyen hasta que regresa a la pulsión espiritual que lo motivó, y entonces permanece abstraída, brindándonos una imagen en la que se puede vislumbrar el alma, como los cuadros que pintaba Roberto, pero ahora como *tableau vivant*:

...iniciaron [Roberto y Regina en la sala de la casa de campo] una comunicación secreta que se mantendría toda la noche, a pesar de que casi no hablaron entre sí, con cada nuevo, breve encuentro de sus miradas. Sin embargo, ella parecía ajena por

---

<sup>135</sup> *La aparición de lo invisible*, p. 199.

completo a ese principio de relación, como si sus ojos actuaran independientemente de resto su persona y ésta por su parte hacia otro lado, apartándola, de tal modo que entre los ojos y la persona se establecía una especie de discontinuidad que hacía más intenso el plano de la relación al llevarlo a otro terreno secreto y misterioso cuyo espacio se encontraba más allá de las apariencias y resultaba contrario a ellas, borrando su realidad para que ésta apareciera verdaderamente en otra, profunda realidad.<sup>136</sup>

Por lo mismo, durante el transcurso de su estancia en la casa de campo de Manuel, Roberto observa el cuerpo de Regina, esbelto, delgado, en bikini, jugando con los perros, caminando entre los jardines o tendida cerca de la piscina. Pero, al buscar no ser nadie, y ser por consecuencia, como mencioné, únicamente su cuerpo, en cada ocasión que la contemplaba, Roberto fue percatándose de cómo el lugar en que se encontraba se activaba de pronto con su figura en el centro:

Regina creaba la tensión del jardín y colocaba su inmovilidad en el tiempo; a través de ella las cosas se acercaban y empezaban a vivir con un ritmo nuevo y desconocido, pero simultáneamente, en su espacio neutro, su figura se salía de la composición y se quedaba aparte, dueña por completo de sí misma, acostada ahora con la espalda sobre los mosaicos amarillos, las manos bajo la cabeza, ocultas por el pelo color miel, y una de las piernas ligeramente flexionada.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> *Ibid*, p. 54.

<sup>137</sup> *La presencia lejana*, pp. 40-41.

Lo que posibilita el fenómeno anterior es, desde luego, una figura femenina en toda su sensualidad, pero, antes de sentir, desde admiración estética hasta deseo lascivo por dicho cuerpo, Roberto lo percibe desde la calidad que su propia psicología de la ausencia marca, constituido por una ligadura al orden natural antes que al personal y social, y la figura de Regina resplandece como algo vivo, natural: una auténtica “planta andante”, una “hermosa planta que cambiara de lugar continuamente llevándose consigo el punto de atención.”<sup>138</sup> Es otras palabras, es esta calidad muy natural del cuerpo, como los materiales a Felgúerez, aquello que García Ponce busca plasmar en sus descripciones de Regina a lo largo de la novela. Otro pasaje de la novela resalta esta importante condición del cuerpo de Regina: de pronto, enfrente de Roberto, ella se levanta y él percibe en ese repentino movimiento como si se encontrase con un “árbol esbelto”<sup>139</sup> al doblar una esquina. También, en una escena donde Regina recarga la espalda contra la montaña, Roberto contempló “su figura viva como un inesperado relieve tallado en la roca de la montaña, unida y separada de ella al mismo tiempo.”<sup>140</sup> Así pues este ir y venir de animidad e inanimidad es generado por el cuerpo, cuya naturalidad se impone al hecho de asimilarlo de cualquier modo dentro de la voluntad humana que genera a su vez el fenómeno de apertura y cerradura de la realidad que Roberto experimentó por primera vez ante la ausencia de Teresa, como vimos antes, es decir, en la infancia se reciben las cosas desde su interioridad, que aunque es subjetiva, como no lo sabemos, nos relaciona de inmediato con el mundo, pero como adultos, debemos aceptar las cosas como son, verlas y sentirlas como tales, como hace Felgúerez

---

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 50.

<sup>139</sup> *Ibid*, p. 38.

<sup>140</sup> *Ibid*, p. 68.

con sus materiales, para encontrarles su sentido y su función, digamos, infantil. Así pues, la contemplación de lo real, además, mantiene su particular inmanencia cuando se toca lo real. Por ejemplo, los ligeros roces con la amada que generan tensión y deseo, pero en el caso de Roberto y Regina, cuando de pronto ella toma de la mano a Roberto cuando bajan por la barranca, creó “un contacto con la de él cuya intensidad era casi intolerable.”<sup>141</sup> Se trata de la materialización conjunta de los cuerpos que hará tangible al alma, para que ésta, se libere, y como una onda de agua que regresa después de tocar el borde, haga imperceptible la diferenciación de los dos cuerpos, en tanto que la materialidad se hace sensual, como lo veremos más adelante; es decir, como si mediante el cuerpo de Regina, Roberto se comprendiera como intensidad plástica de Felguérez con la materia. Por lo que la proclividad del espíritu se forja. Así pues, la contemplación del cuerpo de Regina, centrado en ella como materia central de un cuadro, asimila la vida del mismo modo que el artista zacatecano tiene que actuar sobre ella para obtenerla, es decir, para alcanzar el mismo efecto que en Roberto ocurre naturalmente:

Su imagen [de Regina] con el pelo levantándose al correr de acuerdo con el ritmo de sus pasos y la larga espalda dividida por el tirante del sostén, rompió la inmovilidad de la sala del mismo modo que el paso de un pájaro de un árbol a otro parece comunicarlos entre sí por un breve momento y luego vuelve a dejarlos aislados, sin ningún contacto, aunque la breve unión permanezca en el recuerdo.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 74.

Lo mismo sucede cuando Roberto se da cuenta que el cuerpo de Luisa, su amante, poseía una “sensualidad contenida y secreta.”<sup>143</sup> Entonces Roberto, mediante actos eróticos determinados y densificados por la significación descrita de la contemplación de lo material, proseguía a desligar la conciencia de Luisa de la naturaleza propia de su cuerpo, consiguiendo que éste, se hiciera “más suave y totalmente impersonal, con una belleza independiente, como si de pronto hubiera dejado de pertenecerle y flotara sobre la cama, frío y ajeno como la luz neutra de los faroles en el parque.”<sup>144</sup> Estar frente a la sensualidad del cuerpo femenino como algo resplandeciente de realidad pura, cuerpo desligado de la consciencia personal y ligado a la consciencia secreta de la realidad, lo mantiene dentro de ésta última, y así lo envuelve la sensación de estar íntimamente cercano al mundo, por lo que, cuando terminó su relación, lo sintió de nuevo, “perturbadoramente lejano.”<sup>145</sup> El proceso de separarse de sí mismo mediante la realización minuciosa del orden marcado por una actividad determinada, ahora brindó un fragmento de mundo que podía fungir como signo concreto de la dispersión espiritual. Poco a poco Roberto le fue revelando esto a Luisa y entonces, cada vez que ella “había dejado caer todas las prendas a sus pies”, describe el narrador, Luisa permitía

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

---

<sup>143</sup> *Ibid*, p. 27.

<sup>144</sup> *Ibid*, pp. 90-91.

<sup>145</sup> *Ibid*, p. 28.

Luisa no a él sino a la sensualidad que él había entrevisto, y creando una fuerza ajena a los dos ante la que cedieron por completo.<sup>146</sup>

A partir de la contemplación del cuerpo de Luisa, libre de ella y mediante la cual Roberto lograba la purgación total de su personalidad, la relación sexual alcanzaba otro nivel, es decir, en efecto “Luisa conseguía que la posesión tuviera lugar en otro terreno.”<sup>147</sup> El mismo terreno que vimos en Rafael y Elena, ante el poder purgativo de los recuerdos de su infancia. Entonces el cuerpo de Luisa influía en su personalidad, imbuyéndole el carácter de ausencia a su psicología: “su mirada tenía a veces esa perfecta impasibilidad, esa calidad de espera inocente y sumisa que es forma de conocimiento oscuro, secreto y quizás incomunicable, cuando se tendía sobre la cama a esperarlo con un abandono total”<sup>148</sup>, es decir, el reconocimiento del signo que es su cuerpo genera otros signos de la comunión espiritual: sus miradas y actitudes. Desafortunadamente para Luisa, los posibles sentimientos personales que pudieran surgir de su relación con Roberto eran irrelevantes. Así pues cuando terminaron su relación, el narrador hace énfasis en la actitud de Roberto, que finge escucharla, mientras siente cómo sus lamentos y reclamaciones asentaban su relación en una base interpersonal y no en su cuerpo, como había sido desde el principio. Así pues, si la realidad de su cuerpo ya no se interponía entre ambos, acercándolo todo en la silenciosa procesión de su unión, de pronto sintió cómo se interponían entre ellos no sólo los muebles de la sala y los espacios alrededor de las lámparas, sino también las “calles,

---

<sup>146</sup> *Ibid*, p. 27.

<sup>147</sup> *Ibid*, p. 33.

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 32.



montañas, mares”, es decir, “toda esa vastedad presente”, y de nuevo, “ajena”<sup>149</sup> ya que la condición descrita anteriormente había sido discontinuada.

En un capítulo importante de *El hombre sin cualidades*, Musil describe cómo el mundo también se impuso entre la pasión amorosa compartida por Ulrich y la esposa de un mayor militar. A esta mujer le llamaron la atención las conversaciones vertiginosas de Ulrich, que tenían como tronco al amor y como ramas aspectos que para ella nunca habían estado vinculadas con tal sentimiento. Un día, después de montar a caballo, caminaban al lado de sus respectivos animales, tomados de la mano cuando de pronto un rayo de pasión los fulminó y entonces se besaron locamente. La esposa del mayor no quería negar su amor por Ulrich pero desde luego que su matrimonio y la gran diferencia de edad, la hacían que le entraran dudas. Sin embargo, Ulrich, demasiado enamorado, usa como pretexto el hecho de salir a un viaje para apaciguar su pasión. Finalmente llega a un pueblo donde pasa unos días. A menudo sigue a los pobladores al monte o a las orillas del mar donde le dio recostarse. Paulatinamente se fue hundiendo en los paisajes hasta alcanzar un punto en que “los ojos del mundo miraban por encima de él, chocaban en su interior las olas silenciosas de su sensibilidad.” Y luego, describe el escritor austriaco:

Había penetrado en el corazón del mundo; la distancia entre él y su amada de tierras lejanas era como aquello que le separaba del árbol más próximo; el sentimiento íntimo unía los seres suprimiendo el espacio, así como en el sueño pueden pasar dos seres el uno a través del otro sin mezclarse, y transformaba todas sus relaciones. Aquel estado no tenía, sin embargo, nada de común con un sueño. Era claro y

---

<sup>149</sup> *Ibid*, p. 29.

rebotante de pensamientos claros; nada de lo que se movía estaba accionado por resortes casuales, finales, o por deseos corporales, sino que todo se extendía formando nuevos círculos, como los que produce el golpe continuo del agua en medio de un estanque. [...] Era un aspecto de la vida totalmente nuevo; situado en el centro magnético de la atención ordinaria, liberado de la nitidez, y visto así, más bien algo indistinto y difuminado; pero otros focos de energía volvían a llenarla de suave seguridad y claridad. Todos los problemas y las sugerencias de la vida recibían una incomparable dulzura, suavidad y tranquilidad, y al mismo tiempo un significado distinto.

Y enseguida agrega:

Si, por ejemplo, corría un insecto sobre la mano de este ser meditabundo, aquello no significaba un acercamiento, paso o alejamiento, y no eran insecto y hombre, sino un suceso que conmovía el corazón de un modo indescriptible, y no ya un suceso, sino, aunque pretérito, un estado. Con la ayuda de aquellas pacíficas experiencias, todo lo que constituía la vida ordinaria adquiriría un interés revolucionario que daba quehacer a Ulrich.<sup>150</sup>

La amada también, sería dotada de tal significado. Cuando Ulrich pensaba en lo que estaría haciendo y lograba verla como si estuviese presente, señala Musil, sus sentimientos hacia ella se tornaban ciegos, infinitamente clarividentes, por lo que enseguida reducía su

---

<sup>150</sup> *El hombre sin atributos v. 1*, pp. 130-131.

imagen a la “consoladora certeza de poder contar con la disponibilidad de su gran amada en todo lugar.” Así pues, su amor se convertía –tal como el cuerpo de Luisa para Roberto– “en un impersonal centro magnético”<sup>151</sup> que lo mantenía en este estado, en esta condición. Por lo que su atroz pasión por ella de pronto terminó. O más bien se transformó del amor que puede *mover* montañas, al amor que puede *ser* montañas, al acercarlo a su secreto. Regina posibilitará la misma transformación para Roberto. Después de la repentina visita de Regina a su departamento, Roberto contempló largamente el parque por su ventana:

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, recogiendo la sucesión de cada instante en su seno, del mismo modo inexplicable y conmovedor que la noche era capaz de hacerlo.<sup>152</sup>

Luisa, al querer una relación normal, rompió con los efectos descritos, y de seguro la esposa del mayor haría lo mismo con Ulrich. Entonces, ¿cómo podría permanecer la posibilidad de tales experiencias que dotarían al amor de una nueva naturaleza? En el caso de Roberto y Regina, como en el de Ulrich y Agathe, ambos serán unidos por la conciencia de la ausencia, es decir, más allá de los cuerpos. A pesar de que como vimos, tal conciencia se refleja considerablemente en las figuras femeninas, la intensidad de su relación será determinada por la significación que la psicología de la ausencia tiene cuando

---

<sup>151</sup> *Ibid.* p. 131.

<sup>152</sup> *La presencia lejana*, p. 108.

se reconoce, por lo que, en el caso de Ulrich, tal como establece García Ponce, “empezará a enfrentar esa sensación de irrealidad, de inexistencia con que con el que se le presenta el mundo precisamente a través de su relación con lo otro que se le presenta de pronto, se hace vivo en él, a través de la figura de su hermana.”<sup>153</sup> Examinamos algunos aspectos de los caracteres personales de Agathe y Regina, y cómo la inmersión en tal psicología de la ausencia, llevará a los amantes a la ausencia de psicología, es decir a la realización última de la irrealidad, de la “imposibilidad del Ser para terminar de manifestarse libre o independientemente”<sup>154</sup>: la unión mística.

Agathe, de niña y adolescente, describe Musil en su novela, era alegre y dócil; siempre se ajustaba a todo lo que le decían que era verdadero y necesario. En la escuela por ejemplo, aprendía sus lecciones como se lo pedían y respondía del mismo modo. Regina tenía una actitud similar, tal como lo comprobamos cuando le dice a Roberto que lograba pasar de año porque le era más fácil dejarse guiar. Agathe despreciaba tanto la emancipación de la mujer como su rol de esposa fiel y sumisa. Es decir, cuando se ponía a pensar cuáles eran sus convicciones sólo sentía que tendría un destino de un “orden raro.” Así pues sólo dejaba que las cosas pasaran como deberían. Tal como el enamoramiento, por ejemplo, en el caso de Regina. En realidad se quiso casar, y sin embargo todo ese proceso le parece también convencional, “¿por qué ha de ser esa la regla para mí? ¿Por qué la necesitamos alguna y esa es la que yo tengo?”<sup>155</sup> El matrimonio de Agathe, con un profesor emérito, le produce la misma sensación a tal grado que, por ejemplo, los amantes que de vez en cuando tenía “no

---

<sup>153</sup> *La aparición de lo invisible*, p. 204.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *La presencia lejana*, p. 82.

le parecían más exigentes que un marido.”<sup>156</sup> Es decir, su insatisfacción no era la que normalmente se puede llegar a sentir de su matrimonio, por lo que lo vivía sin problema alguno, con la misma naturalidad con que Regina le tomaba el brazo a su esposo en la casa de la playa casi al final de la novela, cuando su propia unión con Roberto era su principal interés. Así pues, cuando Agathe decide finalmente dejar a su esposo, concluye que no lo había hecho desde mucho antes por lo mismo que siempre dejaba que todo sucediera sin oponer resistencia, pero que si hubiera sido por lo menos un poco “buena”<sup>157</sup> no habría dejado que se extendiera tanto. Aquí hay una contradicción ya que hasta ese momento en su vida, todos sus actos habían acontecido tal como se esperaba de ella, sin embargo, no era buena en tanto lo que Roberto le dice a Regina: “convertir en bueno lo que te hace ser”. ¿Pero qué la hace ser? Regina le pide a Roberto que la ayude a buscarlo y sin embargo, la respuesta está en ella, y se hace cada vez más clara en las actitudes que Roberto observa de ella durante su estancia en la casa de campo de Manuel. La primera vez que la ve, la encuentra colocada en una posición extraña. Más tarde, cuando se lo menciona, Regina le contesta que estaba buscando sentirse perro. En otra ocasión, Regina le pide que la acompañe a bajar la barranca. Luego le explica: “Quise bajar hasta acá porque tiene algo infantil. Es inútil, no sirve para nada. Sólo hay que bajar y luego subir, sin haber sacado nada. Es igual que ver el cielo. De todos modos no puede alcanzarse”<sup>158</sup>, es decir, mantiene una postura que equivale a la mostrada en el título de un capítulo de la novela de Musil: “Si hay un hombre sin cualidades hay cualidades sin hombre”, así como la sugerencia de un idealismo claro, pero quizás el último de los posibles idealismos, tal como el escritor austriaco describe el amor entre los hermanos, al estar siempre más allá de ellos. La

<sup>156</sup> *El hombre sin atributos* v. 2, p. 73.

<sup>157</sup> *Ibid*, p. 795.

<sup>158</sup> *La presencia lejana*, p. 69.

habitual ironía que señala el narrador que posee Roberto era precisamente para burlarse de los hombres con cualidades, al ser éstos, en realidad, quienes componen a los primeros, –no al revés como se suele concebir– y es, frente a Regina, totalmente innecesaria. Pero también, Regina, quien asegura que sabe siempre lo que dirá la gente a tal grado que se atrevería a matarlos, frente a Roberto tampoco puede actuar como acostumbra a hacerlo con la gente, es decir, mostrando:

una negativa a participar, ajena a todas las convenciones, que en parte nacía de su especial forma de timidez, pero que también era una expresión de desprecio hacia todos los actos inútiles, de los que ella se desprendía con una elegancia natural, en la que había ningún propósito de lucha, sino tan sólo indiferencia.<sup>159</sup>

Así pues, tal como continúa el narrador, dejaba suponer que estaba por debajo de los problemas, cuando en realidad se mantenía aparte, por lo que su “manera de escuchar a los demás, cuando los escuchaba en verdad, mostraba que había logrado mantener intocada su ingenuidad mediante un oscuro y extraño acto de voluntad que no era más que una arrogante forma de orgullo.”<sup>160</sup> Y cuando no hacía esto, simple y sencillamente se entregaba a lo que todos esperaban de su imagen. Sin embargo, gracias a la misma actitud en apariencia socialmente retraída de Roberto, las actitudes y gestos de Regina siempre mostraban una suave contradicción, por lo general retratada con una apenas insinuada sonrisa en sus labios mientras que en su frente aparecía una pequeña arruga vertical que

---

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 72.

<sup>160</sup> *Ibid*.

denotaban a su vez seriedad. Entonces Roberto, cuando no sorprendía a Regina en traje de baño suspendida en el marco, con la espalda apoyada contra un costado y haciendo presión con las piernas en el otro, ella lo miraba “con una forma distinta de coquetería, en la que se mezclaban la timidez y la burla...”<sup>161</sup>, es decir, la psicología de Regina sólo acentuaba más, ahora en tanto voluntad, los efectos visuales que su cuerpo suscitaba, el elemento que, como se mencionó, Luisa y posiblemente la esposa del mayor, no tenían: esta psicología como signo conductual, originador de todas las imágenes que García Ponce describe de Regina, en las cuales se vislumbra el espacio del espíritu. Entonces lo que le pasó a Ulrich le empieza a suceder a Roberto, pero ahora desde el proceso que plantea García Ponce. Poco a poco Roberto va descubriendo que, cuando se sentía recogido en sí mismo, como había estado viviendo desde su regreso de su tierra natal, coincidía con lo que sentía al esperar a que Regina apareciera. Se daba pues precisamente la “irrealidad del ambiente”, ese ir y venir descrito al principio, y entonces, “a través de la ausencia de Regina, recuperaba de pronto su propia presencia” apunta el narrador, en tanto que se creaba “una nueva realidad que ahora se revelaba a través de la espera”<sup>162</sup>, es decir, un plano interno del mundo generado por la “brusca apertura de la realidad”<sup>163</sup> que experimentó Roberto dentro del plano del mundo que todos conocemos, la entrañable cercanía al mundo devenida de la repentina lejanía de la misma, que sentía desde la ausencia de Regina, tal como a Ulrich le pasaba al saber que la esposa del mayor estaba en algún lugar, y así permanecer en el estado que la naturaleza misma le hizo sentir. Ahora bien, al final de la estancia en la casa de campo, Roberto y Regina se separan, y ésta le dice que no la busque más. Esta acción sería negativa para una historia de amor ordinario pero resulta indispensable para una de

---

<sup>161</sup> *Ibid*, p. 74.

<sup>162</sup> *Ibid*, p. 75.

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 76.

amor místico: los días de separación son de hecho más importantes que los días que pasan juntos porque, como se dijo al principio, se *embarrilará* la inmanencia de su amor, que hasta ahora sólo tenemos noción de ella de la infancia de Roberto y de Teresa. Entonces Roberto recupera el estado que experimentó el día que se fue Teresa, el ir y venir mencionado al principio:

Durante los días siguientes, la sensación de estar y no estar, de sentirse lejos de los objetos inmediatos y cerca de algo que no era Regina exactamente sino el conocimiento de que en algún lado su presencia debería ser real y concreta, lo acompañó continuamente sin que imaginara en ningún momento la posibilidad de intentar alguna forma de acercamiento, como si la espera, encarnada en ese alejamiento de las cosas que al mismo tiempo lo acercaba a otra realidad, se bastara a sí misma.<sup>164</sup>

Esa otra realidad es el espacio secreto de la vida a la que se llegará mediante el amor crecientemente configurado por el reconocimiento de conciencias que desean algo más. Sería como sentirse en una dimensión interna de la vida, como si sintiésemos que si la tocáramos, nuestra mano pasaría a través de ella como si fuera un holograma, como si la vida estuviese a punto de recogerlos. Entonces tal como establece el narrador, “Roberto tuvo la sensación de que Regina lo separaría más aún de las cosas, pero sólo para acercarlo a ellas de una manera distinta.”<sup>165</sup> La lejanía de las cosas como tales que se traduce en una

---

<sup>164</sup> *Ibid*, p. 88.

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 98.



cercanía entrañable desde una sensación de “exaltación general que lo acompañaba durante sus paseos por el parque”<sup>166</sup>, al dejar que en el ambiente diurno o nocturno la armonía de sus formas en conjunto pesara sobre él haciendo que paulatinamente ese peso se tradujera en tal exaltación, al estar totalmente vertido hacia su interior para imbuirse de ese contacto con la naturaleza externa, en que “la pura contemplación encarnaba en algo concreto que estaba en todas las cosas, completándolas...”<sup>167</sup> Ahora bien, si esa “especie de estado de exaltación” que “lo mantenía suspendido en sí mismo”<sup>168</sup> que le hacía sentir que la realidad lo estaba aguardando para que ingresara a su seno, adentrándose así a su sala de espera, y si su amada siente lo mismo, ¿qué pasaría al estar frente a ella? Uno podría pensar que estos amantes, simple y sencillamente sienten mucha emoción al encontrarse, y que esta emoción se refleja en la naturaleza como cualquiera “falacia patética”, sin embargo su emoción *está* en la naturaleza, a tal grado que frente a frente, sus acciones no serán las de los amantes ordinarios, sino determinados por la misma naturaleza. Explica García Ponce:

hay precisamente una permanencia del paisaje frente a la subjetividad de aquel que lo contempla. Entonces el paisaje aparece independiente, más lejano, y tal vez más cercano, de otra manera. Conservando su lejanía, la interioridad se siente proyectada al paisaje, sobre el paisaje; aparece en el paisaje en lugar de hacer suyo el paisaje.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> *Ibid*, p. 92.

<sup>167</sup> *Ibid*, p. 93.

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 87.

<sup>169</sup> *Entrevista en Bruce-Novoa*, p. 373.

Ahora bien, por otra parte –aunque nacida de la misma raíz– el escritor yucateco explica que no tiene importancia el hecho de que Roberto y Regina empiecen una relación formal o algo por el estilo, sino que permanezcan como forma de expresión del principio de relación que fueron conociendo en sus presencias lejanas y ausencias cercanas, y que finalmente, ante sus presencias cercanas, como señala el narrador, toma forma de una “contemplación activa dentro de la que los dos estarían solos y unidos a las cosas simultáneamente, aun sin advertirlo o precisamente porque no lo advertirían.”<sup>170</sup> Es decir, contemplándose crean la doble consciencia, la doble alma –a la que se refiere García Ponce en su descripción de la escena en “La realización del amor”, pero ahora llegado a él desde su novela– que será el estado de consciencia deseado. Aunque en el momento de su aparición, sumidos dentro de su seno, son regidos por ese estado naturalmente. Entonces toda acción pierde su sentido original y cobra el de tal consciencia: en efecto, como señala García Ponce “la realidad no importa”, sino “lo que hagamos con la realidad como capaz de crear un reflejo.”<sup>171</sup> Pero mientras tanto, la doble alma (suscitado por el reconocimiento y luego la inmersión en sus respectivas psicologías regidas por la ausencia) los sume cada vez más en su seno, y el mundo de pronto aparecerá, como cuando la rueda de la fortuna en “Feria al anochecer” repentinamente “dejó de girar”<sup>172</sup>, dejando a Andrés y a la niña compañera de sus juegos en la parte más alta, por lo que la panorámica del barrio le provocó la emoción trascendental que experimentó, gracias desde luego a la niña. Así pues, Roberto temía el nuevo encuentro con Regina, porque no sabía qué le pasaría. Sin embargo, tal como veremos, al reunirse con ella, la sucesión natural iniciada por la presencia en la ausencia llevará a con sus cuerpos a formar parte del orden externo, es decir, habrá una ausencia en sus presencias, y así se

---

<sup>170</sup> *La presencia lejana*, p. 98.

<sup>171</sup> *Ibid*, p. 383.

<sup>172</sup> *Imagen primera*, p. 23.

realizaría el amor particular que incitó todo el proceso, es decir, la aparición de las alma unidas: la licencia que justifique la aceptación anterior de la realidad para aguardarlos desde su existencia inmutable, y que simultáneamente Ulrich y Agathe experimentarán en su realización, única condición en la que desearán ser y existir, más allá de ellos mismos. Pero antes veamos cómo este “milagro” les ocurre también a Roberto y Regina, por la relación del propio García Ponce con el mundo, que encontramos en *La presencia lejana* como otro camino que lleva a la misma experiencia.

Tras sentir ambos cada uno por su lado, la lejanía de la realidad, a su alrededor que se traducía en un acercamiento a ella desde su secreto mismo, condición posibilitada y consecuentemente sosegada desde la certidumbre de sus consciencias y cuerpos en algún lugar fijo, Regina va un día a la casa de Roberto y le dice que se haga invitar a la casa en la playa de los amigos de Manuel. Roberto lo consigue y ya ahí, ella y Regina mantienen siempre una distancia entre ellos, sintiendo de nuevo el acercamiento de la naturaleza desde el centro de su buscada separación. Finalmente, una mañana se encuentran en el jardín, y deciden ir al mar. En la orilla rentan un esquife y se adentran en el agua. En esos momentos ambos sienten “el mar y el cielo, la realidad entera” mirándolos “como un cómplice amoroso.”<sup>173</sup> Inmersos dentro de ese estado –como en duermevela– se abrazaron, lenta e inadvertidamente, de un modo total. Sus cuerpos juntos materializaron el sueño e hicieron sueño sus cuerpos al sentir que “perdían toda realidad y se confundían con el espacio abierto, extendiéndose sin límites propios en él.”<sup>174</sup> En efecto, la realidad acepta su condición de existentes, y los recoge en su ámbito impenetrable para todos, excepto para ellos que se entregaban a sus exigencias. Entonces la ausencia cercana, el alma, está a punto

---

<sup>173</sup> *Ibid*, p. 141.

<sup>174</sup> *Ibid*, p. 142.

de ser presencia, es decir, ocurre el “milagro” al que se refiere Musil. En uno de los fragmentos de *El hombre sin cualidades*, Ulrich y Agathe hacen un viaje a pueblos y playas remotos. En un balcón de un cuarto rentado que daba al mar, se abrazaron del mismo modo, envueltos por el “frescor azul” que venía del mar, en el que estaba “suspendido”, “como fino polvo dorado, el vivo ardor del día”, y de pronto sus “almas se alzaban hacia lo alto” mientras sus cuerpos “se encontraban el uno al otro, como animales en busca de calor.” Consecuentemente “Ulrich estaba dentro de Agathe o ella dentro de él.”<sup>175</sup> En este proceso las almas otorgan a los cuerpos una aguda sensibilidad para hacerse perceptibles ellas mismas a través de sus cuerpos. Por eso, en otra de estas experiencias Musil señala que “tocaran donde tocaran, en las caderas, las manos o un mechón de cabello, se metían el uno en el otro.”<sup>176</sup> He ahí la razón de la sobrecogedora sensación del intercambio de los cuerpos al unirse las almas. Roberto y Regina de pronto también fueron “el otro en sí mismo”, aunque el narrador enseguida subraya que, a pesar de que la consciencia de esta nueva separación fue dolorosa por el hecho de volver “a ser independientes en su unidad” en el cuerpo del otro, se desvaneció la sensación de disolución con el mundo que habían sentido momentos antes, aunque en realidad esto ocurrió porque se había completado la unión, es decir, la de sus almas, que los acercó otra vez al mundo, “haciéndolo suyo”<sup>177</sup>; la licencia de existencia oficialmente presentada: la figura dual de los amantes se refleja en el mundo y el mundo en ellos. Finalmente se separan y Regina le pregunta a Roberto qué es ella para él. “Eres la imagen de mi amor”, le contesta. ¿Qué significa ésta frase? Regresemos a Musil para encontrar la respuesta. Cuando Ulrich y Agathe se separan después de su unión absoluta, ésta asustada buscaba a su hermano afuera “pero lo encontraba en medio de su

---

<sup>175</sup> *El hombre sin atributos v. 2*, p. 846.

<sup>176</sup> *Ibid*, p. 1457.

<sup>177</sup> *La presencia lejana*, p. 142.

propio corazón.”<sup>178</sup> La sensación que provoca lo anterior es el mismo que Roberto experimentó en el cuarto en la casa de campo, con la sola diferencia de que la montaña le correspondió. Al corresponderle Regina, juntos existían como la montaña. El amor se refleja en el mundo, no el mundo en el amor, como dicen los amantes sobre su amor que mueve montañas. Pero ¿por qué exactamente? “Propiamente, era algo extrañamente sencillo” explica Musil: “Con las fuerzas restrictivas, se habían perdido también todos los límites, y dado que no sentían ya ninguna clase de separación, ni en sí mismos, ni entre sí y las cosas, se habían hecho uno.”<sup>179</sup> La imagen del amor corresponde pues, a la aparición del alma en el mundo y uno lo ve al perderse en los efectos sensoriales que suscita. Ahora bien, esta frase apareció por primera vez no en *El hombre sin cualidades*, sino en el relato anterior titulado “La realización del amor.” Veamos en el siguiente capítulo la relación que tiene la escena clímax de *La presencia lejana* con el final de “La realización del amor”.

---

<sup>178</sup> *El hombre sin atributos v. 2*, p. 846.

<sup>179</sup> *Ibid*, p. 847.

## El valor de la infidelidad

*Fue tan cuerpo que*

*fue puro espíritu*

**Clarice Lispector**

Desde el principio del relato de Musil, “La realización del amor”, nos enteramos que Claudine, la protagonista, va a ver a su hija a un internado, y que su esposo no la puede acompañar debido a su trabajo. Durante el viaje conoce a un hombre que intenta cortejarla. Y por si fuera poco, como si la tentación a cometer un acto de infidelidad no fuera demasiado patente, también se nos informa al comenzar el relato, para mayor certidumbre de su inminencia, que Claudine se sometía de joven a actos sexuales de una “fuerza que rayaba en la pasión y llegaba hasta la humillación.”<sup>180</sup> Sin embargo, lo que el escritor austriaco busca conseguir durante el relato es enlazar los actos del pasado hacia la particular circunstancia del presente, mediante una fenomenología particular, densamente descrita, que finalmente dota de un nuevo sentido al acto de infidelidad con que en efecto culmina el relato, es decir, ya no tiene ese tinte totalmente negativo con que se conoce en todas las culturas, y al vislumbrar el valor que se busca que aparezca en el transcurso del relato, el lector podría incluso desear que la infidelidad ocurra.

Durante el viaje al internado, al alejarse, no de su esposo, sino del acercamiento de todos los objetos en que se funda su amor, lo que vimos en la escena descrita anteriormente donde Claudine se encuentra en un abrazo estrecho con el esposo, Claudine empieza a experimentar el efecto contrario, es decir, siente con una “profunda turbación”, explica

---

<sup>180</sup> *Uniones*, p. 19.

García Ponce, “la radical extrañeza de las apariencias del mundo en relación con su propia conciencia de sí.”<sup>181</sup> Sin su amado que sostiene con ella la atracción de pesantez de los objetos hacia su centro, que indica sensiblemente sus almas unidas, la realidad empieza a pesar sobre ella como exigiéndole que le entregue aquello que a ella la hacía existir por sí misma, frente a su esposo; es decir, con éste, Claudine actúa sobre el mundo, pero alejado de él, el mundo actúa sobre Claudine. Por aquí nos adentramos a la razón por la cual Claudine era promiscua de joven: por influencia de la *ausencia cercana*, esa fuerza interna que buscaba hacerse aparecer, su propia alma. ¿Pero cómo aparecerá? Mediante el cuerpo. En la escena inicial de *La presencia lejana*, observamos a Roberto “acostado boca abajo sobre el suelo de esa misma habitación, sintiendo en sus rodillas y caderas la dureza del piso mientras el calor del día que empezaba a levantarse se anidaba en todo su cuerpo”<sup>182</sup>, es decir, su alma actúa también sobre él, busca usarlo en tanto ser sensible y paulatinamente hacer desaparecer su consciencia y hacer aparecer la suya, que existe como el mundo. En el viaje de Roberto a la casa de campo, así como en el cuarto apartado que le asignaron, observamos la misma especie de sometimiento. Ahora bien, del mismo modo que Roberto no puede evitar abandonar su cuerpo para procurar tales sensaciones, Claudine no podrá evitar la infidelidad, ya que finalmente, siente más perturbación por lo que pesa el mundo sobre su consciencia, que por lo que implica la infidelidad por sí misma, y así lo primero se antepone a lo segundo. Desde luego que no quiere hacerlo, pero también lenta y oscuramente va entendiendo (junto con el lector) que en efecto, la razón de su promiscuidad en la juventud era porque, como ella misma se revela, amaba a su esposo

---

<sup>181</sup> *Las huellas de la voz*, p. 411.

<sup>182</sup> *La presencia lejana*, p. 11.

desde antes de conocerlo.<sup>183</sup> Si en los instantes más intensos de los actos sexuales a los que se entregaba Claudine, Musil aclara que esto “en el fondo, no la afectaba y, en esencia, no tenía nada que ver con ella”, porque ella se perdía como ser inmoral precisamente en la “interioridad que la acompañaba desde lejos”<sup>184</sup>, que de pronto aparecía, es decir, el alma en que se integraba una nueva moral, es porque, como explica García Ponce “experimentará una nueva elevación de su ser, una nueva relación con la realidad, que hace más verdadero su amor extendiéndolo en el espacio”<sup>185</sup>; es decir, no se entregaba por las mismas razones que uno esperaría en una trama de infidelidad convencional, sino por las razones que la pesantez del mundo descrito, que es la verdadera trama del relato, busca mostrar. Cuando sale de viaje, Musil nos dice que es la primera vez que sale sin su esposo. El mundo es pues otra vez el mismo que el que en su juventud actuaba sobre ella. Durante el viaje en tren, la impresión de lejanía con que aparecía el mundo a través de su ventana se traduce para ella como una pérdida de conocimiento, casi como una realidad intolerable, puesto que con su esposo sentía, como explica el escritor yucateco, que ella actuaba sobre el mundo, y ahora era al revés. Cuando el carruaje la lleva al lugar en que se hospeda, la presencia de un desconocido empieza a despertar su sensualidad, y el mundo a su alrededor sólo la acrecienta más matizándolo como extensión de su seno. El alma se vale de la excitación para hacerse aparecer, literalmente a flor de piel, a flor de su cuerpo, usándola como su “oscuro escondrijo”<sup>186</sup>, como apunta Musil. Claudine sólo tiene que entregarse de nuevo como siempre lo había hecho, desde el valor que siempre había caracterizado su

---

<sup>183</sup> Cf. *Uniones*, p. 39

<sup>184</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>185</sup> *El reino milenario*, p. 46.

<sup>186</sup> *Uniones*, p. 33.



entrega sexual, y así sentir en su cuerpo la sensación “extremadamente espiritual...”<sup>187</sup>, como describe Musil el resultado del proceso que a través del placer, es decir, usando su forma pero negando su valor de goce, pueda hundirse y perderse en él, que ahora se ha transformado en el espacio de su amor, modo en que entra a su amado como no lo puede hacer abrazada a él, ya que como sucede en la escena inicial del relato, de pronto Claudine siente una especie tercer cuerpo entre ambos, es decir, un modo para referirse a cómo sus cuerpos mismos son obstáculos para ser en su amor, una sola alma compartida. Ahora bien, en el pasaje clímax que ocurre en la casa en la playa de *La presencia lejana*, García Ponce recrea la misma escena que antecede al acto de infidelidad de Claudine, presentando la contraparte del planteamiento de Musil: Roberto hará el papel del esposo de Claudine, que no sale más que al principio del relato, pero cuya presencia es la misma del Roberto que influirá en Regina en el momento en que ella se entrega a su propio esposo, quien a su vez, tendrá la función activa del desconocido que Claudine encuentra en su viaje, para así lograr lo mismo, la realización del amor.

Antes de continuar ahondando en la comprensión de este “milagro”, es importante destacar que es el mismo valor dado a la infidelidad en *La casa en la playa*. Si pensamos que lo de Claudine y su esposo, que mantiene todos los objetos a su derredor –incluso sus cuerpos mismos equidistantes a su fuerza– es su alma, podemos pensar entonces que entre Rafael y Marta, estaba el alma de Eduardo. Esta alma a la que Marta quería entregarse, y la hacía aparecer Rafael porque su infancia compartida recoge ambas almas individuales. En la novela Marta y Rafael sólo llegan a besarse, pero si hubieran llegado a acostarse sólo se hubiera intensificado el sentido de lo que le dice Rafael a Elena sobre Eduardo: “nunca

---

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 51.

sentí que lo traicionaba. Era una cosa aparte. Como si yo tuviera una cosa de Marta que no le perteneciera, pero en cambio él la tuviera de verdad.”<sup>188</sup> Ahí podría estar la misma comunión en esa profundidad de “esa soledad, en una última intimidad vacía de acontecimientos”<sup>189</sup>, que sintió Claudine, y a la que llegó el escritor yucateco mediante el sistema de relaciones que estableció con base en lo prefigurado en la infancia. Así pues, la relación “verdadera” que desea Teresa tiene un carácter muy oscuro que Regina, quien en la novela le dice a Roberto la misma frase, pronto conocerá. En “La realización del amor”, a raíz de la continua secuencia del pensamiento sensorial reflejado –que se plasma durante el viaje de Claudine y su posterior hospedaje en un hotel del pueblo del internado–, el cual va constituyéndose de la relación de la pulsión sexual de su pasado con la influencia de lo material del presente a través de sus pensamientos femeninos, finalmente el escritor austriaco crea un poderoso torbellino existencial mediante el cual Claudine, caminando al lado del desconocido, advierte “más profundamente el prodigioso misterio de pertenecerle a su amado.”<sup>190</sup> Así pues, en la escena casi al final del relato, ante la impresión de Claudine de que el desconocido está detrás de la puerta de su cuarto, García Ponce explica:

Está sola –adentro- y el desconocido está presente –afuera. Pero éste afuera está representado también por todos los objetos en los que se mueve el cuerpo de Claudine. Esta calidad se hace sexualmente sensible en un pequeño tapete colocado junto a la cama del que Claudine siente que en él está encerrada y viva todavía la presencia de todos los pies desnudos que se han posado sobre él. Entonces, cuando ya

---

<sup>188</sup> *La casa en la playa*, p. 265.

<sup>189</sup> *Uniones*, p. 47.

<sup>190</sup> *Ibid*, p. 48.

ha supuesto que el desconocido está esperando detrás de su puerta y ella ha descorrido el cerrojo para que entre se desnuda y, desde la ausencia del desconocido se pone de cuarto pies sobre el tapete, y alcanza un éxtasis sexual.<sup>191</sup>

Podríamos considerar esta acción como un incidente en el que se rebaja a la calidad de objeto al sujeto desconocido, y que la pulsión erótica, su verdadera naturaleza, trasciende los placeres de la carne para canalizarnos mediante su intensidad a la existencia del alma. La consciencia de Claudine nunca puede escaparse de esta pulsión, siempre se le anticipa. Y he ahí la disolución de la frontera entre la excitación convencional y la otra, la “anómala”, regida por el alma. Así pues, “La realización del amor” podría considerarse como un impulso para llegar a la consciencia oscura, que encarnará en la misma relación sexual, es decir, que en apariencia parece ser “su opuesto” –es decir, meros actos regidos por la lascivia misma– como señala García Ponce en *La presencia lejana*, pero “sin dejar de conducir al mismo punto”<sup>192</sup>: la comunión espiritual. Entonces “el sexo”, explica el escritor yucateco, “se convierte en un instrumento para humillar al cuerpo y permitir la liberación del alma, es como un espejo en que se refleja una realidad que él hace posible pero que no le pertenece.”<sup>193</sup> Y este punto se alcanza al final del célebre relato de Musil, cuando el desconocido, al poseer sexualmente el cuerpo de Claudine, le brinda a ella la posibilidad de sumergirse en su alma, en el espacio que comparte con el esposo, mediante su cuerpo convertido en su alma por la atroz posesión que hace de ella el desconocido, y, así, entregándose al acto sexual, Claudine conoce la “imagen de su amor”, como el mismo

---

<sup>191</sup> *Las huellas de la voz*, p. 513.

<sup>192</sup> *La presencia lejana*, p. 33.

<sup>193</sup> *Las huellas de la voz*, p. 507.

efecto místico les sucede a Ulrich y Agathe. Ahora bien, tanto estos hermanos como Roberto y Regina sienten la misma experiencia al ser inundadas sus consciencias, luego envueltas por la naturaleza, de su deseo mutuo por alcanzar el “Reino Milenario”. El esposo de Claudine está lejos de ella, y sin embargo tan cercano en su influencia de entregársele por esos medios que llevan al mismo. Se trata pues, de una infidelidad realizada por fidelidad al amado, como vimos también en *La casa en la playa*. Entonces del mismo modo que Claudine se dio cuenta que amaba a su esposo desde antes de conocerlo, Roberto de pronto se percata que Regina “existía para él desde antes de conocerla”<sup>194</sup> debido al peso que la naturaleza ejercía sobre él, y en su entrega anticipaba la naturaleza de su amor por Regina, por lo que en efecto también el darse cuenta casi al final de la novela de que siempre estuvo caminando a su lado, mucho antes de conocerla, también se justifica. Ahora, observemos en paralelo la contraparte de García Ponce en *La presencia lejana*.

Una noche, en la casa en la playa del amigo de Manuel, Regina sube con su esposo a su cuarto. Roberto, solo en la noche, que parece consumirlo en vez de recogerlo, se siente agobiado. La noche cumple la misma función en Roberto que la que Musil quiere darnos a entender utilizando la imagen de caminar en la costa a la orilla del mar, puesto que, al resentir Claudine el hecho de que su rugido “rompe cada pensamiento y cada acto hasta los meros huesos de cada instante”, poco a poco se va sumiéndose en volverse

insegura y un lento no poder limitarse –y percibirse y un derramarse en sí misma– en un deseo de gritar, en las ganas de realizar movimientos increíblemente

---

<sup>194</sup> *La presencia lejana*, p. 101.

desmesurados, de hacer algo en una voluntad sin raigambre que surgía de ella, sin final, para sentirse en ello a sí misma.<sup>195</sup>

La naturaleza se encarga de recordarles a Roberto y a Claudine cuán escurridiza es su existencia, ya que ellos se percatan de que existen en virtud de su amor, concretamente en la concentración de sus almas reverberando entre sus presencias. Y entonces nada más importa, ni siquiera ellos mismos. Así pues, inmerso en este estado de consciencia, Roberto sube al cuarto de Regina. Se queda frente a la puerta, totalmente vertido en su cuerpo, pensando una y otra vez “detrás está la realidad”, es decir, tiene la certidumbre de que Regina está detrás de la puerta y esto crea la separación que ambos buscaban durante el día, la que los unía debido a la “continua corriente” entre ambos que “parecía anular el espacio que los separaba”<sup>196</sup>, creando en consecuencia su principio de existencia. Para tener una idea de este fenómeno, pensemos en cuando tratamos de unir dos imanes invertidos, y de pronto sentimos una fuerza que lo impide. Se trata de una naturaleza interna que aparece físicamente cuando invertimos dos imanes. Pensemos que esa consistencia sólida es el alma de los amantes, algo que siempre estuvo dentro de ellos y que sólo aparece cuando están frente a frente; el principio y la realidad pura de su amor en el que se regocijarían al desprenderse de su consciencia y cuerpo. Sin embargo, de pronto, rodeado de un profundo silencio, escuchó “claros y precisos, envolviéndolo como una ola que por un instante final nos arrastra hasta su consumisión final dejándonos solos de nuevo, los rumores y quejidos, los contradictorios lamentos ambiguos del placer”, y enseguida “participó de ellos, suspendido en el vacío, envuelto en la oscuridad, seguro de su absoluta posesión de Regina,

---

<sup>195</sup> *Uniones*, p. 53.

<sup>196</sup> *La presencia lejana*, p. 127.

sintiéndola intocada y suya más allá de la puerta.”<sup>197</sup> Al otro día, lo primero que le dice Regina a Roberto, insinúa que pudo haber actuado tal como lo hizo Claudine, entregándose a su esposo para sentir lo mismo con él:

—Anoche me di cuenta que estabas delante de la puerta—dijo sin levantar los ojos—. No sé por qué, pero lo sabía. Fue muy difícil. Aunque sé que tú entiendes ¿verdad?— levantó la mirada y sonrió. Cuando te veo en la playa sé que sientes tú sientes el mar como yo. En esos momentos quiero darte todo. Lo he estado pensando desde que te conocí. Y anoche pensé lo mismo cuando sabía que estabas ahí.<sup>198</sup>

Ahora bien, tanto el segundo tomo de *El hombre sin cualidades* como *La presencia lejana* buscan procurar la unión mística que observamos al final de la segunda novela y en esporádicos capítulos de la primera. Sin embargo, esta apertura vía sexual que lleva a la misma experiencia, parece ser provocada por la inercia misma de la lógica sensorial de la pretensión original. Y ésta aparece esbozada en *El hombre sin cualidades*. En *La errancia sin fin*, García Ponce señala que en un pasaje de la novela cumbre de Musil, Ulrich “examina la posibilidad de separarse de Agathe y, sin embargo, permanecer unido a ella dándola a todos.”<sup>199</sup> En otro apartado, este impulso oscuro aparece en la voluntad misma de Agathe, cuando el narrador menciona que pensó en una lectura que había hecho acerca de una tribu en la que la mujer se tenía que casar al mismo tiempo con todos los hermanos de su novio y servirlos a todos, y no obstante, “cada vez que imaginaba tal humillación de

---

<sup>197</sup> *Ibid*, pp. 135-136.

<sup>198</sup> *Ibid*, p. 140.

<sup>199</sup> *La errancia sin fin*, p. 38.

servidumbre, un involuntario y sin embargo aún no tan indeseado estremecimiento la hacía empequeñecerse.”

Si bien Roberto como pintor daba pincelazos para darle una imagen a la disolución en que se ordena una realidad interior, el acto de infidelidad sería el último pincelazo que los amantes deberán dar para entregarse a la realidad de su amor, creando desde su seno el cuadro de su comunión espiritual. Así pues señala el narrador de “La realización del amor”: “entonces llegaba a pensar que podría pertenecerle a otro, y aquello no le parecía infidelidad, sino como un último matrimonio, en algún lugar donde ellos ya no eran, donde sólo eran como música...”<sup>200</sup> Estamos frente a un caso ejemplar de la significación de la frase que Roberto le dice a Regina: “una moral de la realización”, es decir, “convertir en bueno lo que te hace ser”. Entonces para ambas parejas la infidelidad es algo bueno, una parte natural de su amor, debido a su particular condición, que no debe ser equiparada por ninguna otra, es decir, por la moral convencional. Por este motivo el escritor austriaco define la moralidad como “un insulto para una condición en la que todo movimiento encuentra su justificación en la contribución al honor de tal condición.” Tengamos en cuenta esta frase ahora que entremos al último apartado de nuestra exposición, el valor aparentemente original de la relación incestuosa que está estrechamente relacionada con el deseo del amor “verdadero.”

---

<sup>200</sup> *Uniones*, p. 26.

## Imagen primera del reino milenario

*el incesto  
de los hermanos como dos espejos  
enamorado de su semejanza*

**Octavio Paz**

En una carta que le envió Juan García Ponce a la cuentista sinaloense Inés Arredondo, ésta le comenta que en el relato “Imagen primera” no sintió “lo monstruoso o lo enfermizo [...] ni un solo momento” de la relación entre los hermanos Fernando e Inés, ya que fue descrita con una perspectiva desde la que no puede verse más que “la realización de un amor perfecto”. Tan es así el efecto del relato que incluso incita al lector a que “ayude, empuje, a los hermanos al incesto.”<sup>201</sup> “Tajimara” es otro relato que también trata sobre ésta relación prohibida, ahora entre los hermanos Julia y Carlos. Este relato que apareció publicado por primera vez en 1980 en la revista *Cuadernos del Viento*, dirigida por Huberto Batis y Carlos Valdés, provocó un “escándalo moral.”<sup>202</sup> José Espinada señala que en las primeras obras de García Ponce se busca “negar la existencia de una ética, o por lo menos levantar una figura que le sea ajena”<sup>203</sup>, y dentro de ese sentido coloca a Julia y Carlos. Sin embargo, no explica la razón por la cual les es ajena tal ética, la misma por la cual su relación, condenada “a desaparecer de una manera violenta, desenfrenada y dolorosa, como todo aquello que viola el orden establecido”<sup>204</sup>, según señala Emmanuel Carballo, resulta ser una tragedia insondable. De todos modos García Ponce mismo lo hizo: si se hubiera

---

<sup>201</sup> <http://www.garciaponce.com/lecturas/ensiarredondo01.pdf>.

<sup>202</sup> Huberto Batis, *Por sus comas los conoceréis*, Conculta, México, 2001.

<sup>203</sup> *La escritura cómplice*, p. 94.

<sup>204</sup> *Ibid*, p. 52.



asimilado el incesto desde el valor que buscó recuperar en un ensayo titulado “La carne contigua” aparecido en 1965, –dos años después de la publicación de “Imagen primera” y “Tajimara” en sus respectivos libros–, así como en varias partes de *El reino milenario* de 1970, ambos estudios de la obra de Musil, quizás la reacción del lector hubiera sido distinta. Veamos algunos fragmentos del pensamiento de Musil sobre el incesto, cuyo valor se ramificará en la relación entre Roberto y Regina, que no son hermanos, pero como bien señala el poeta español Tomás Segovia en un ensayo sobre la significación del incesto: “no se trata de hacer de nuestra hermana nuestra amante, sino más bien de hacer de nuestra amante nuestra hermana.”<sup>205</sup>

Ángel Rama se equivoca cuando señala que en “Tajimara” el “tema del incesto fraterno está relegado a un fondo centelleante del cuadro.”<sup>206</sup> Roberto, el narrador del relato, lo contradice cuando menciona que la historia entre él y Cecilia no es la que quiere contar, sino precisamente la de Julia y Carlos, que “significa realmente algo.”<sup>207</sup> El asunto va más bien por lo que dice Rita Murúa cuando establece que “Tajimara” está compuesto por “el incesto y la aventura amorosa vistos como dos expresiones de la misma situación.”<sup>208</sup> Pero de ¿qué situación?: del espacio de la pureza e inocencia de la infancia, que analizamos en el primer capítulo. Cada vez que Roberto y Cecilia iban a una de las fiestas o a pasar el día en la casa de Julia y Carlos en Tajimara, se percataban de escenas esporádicas entre ellos que indicaban una relación incestuosa. Ahora bien, tal relación implica, de antemano, el regreso hacia los orígenes, por lo mismo que la primera convivencia entre hermanos ocurre y toma

---

<sup>205</sup> Tomás Segovia, *Contracorrientes*, UNAM, México, 1973, p. 185.

<sup>206</sup> *La escritura cómplice*, p. 59.

<sup>207</sup> *La noche*, p. 40.

<sup>208</sup> *La escritura cómplice*, p. 124.

su respectiva forma natural antes del contacto social, antes de la “necesidad de afirmarse frente al mundo”, y así se constituye la “virtud intrínseca de la hermandad”<sup>209</sup>, en palabras de García Ponce. Por eso el escritor yucateco explica que la Cecilia que a lo largo del relato buscaba recuperar Roberto, la de la infancia, terminó siendo un “ideal suyo” y, sin embargo, “ese ideal es Julia y Carlos” porque son hermanos incestuosos, es decir, el presente de Julia y Carlos siempre será una continuación del pasado en que se relacionaron antes de enfrentarse al orden social, y tal presente es un desesperante recordatorio del pasado de Roberto y Cecilia que se habrá perdido para siempre si ella no recuerda el dominio primigenio del incesto, tal como lo insinúa la idea de Tomás Segovia. En “Imagen primera”, notamos la virtud intrínseca anterior cuando el narrador señala que Fernando e Inés “habían crecido solos y juntos en la enorme casa”<sup>210</sup>, además de que jugaron juntos desde muy pequeños<sup>211</sup>, así como en la alusión de las horas enteras que pasaban platicando en el cuarto de Fernando. Sin embargo, cuando el padre Anselmo –personaje que le ayudaba a la madre viuda a cuidar a sus hijos– decide que Inés debería entrar a la escuela, la vida cotidiana de la juventud –que como vimos marcó el fin de la *ternura* en Cecilia– interrumpió la relación natural entre los hermanos y fue peor aún cuando Inés conoce a Enrique. Fernando, celoso, reacciona distanciándose tajantemente de su hermana, aunque el lector pronto va descubriendo que, en realidad, Inés siempre anda comparando a su nuevo novio con él, acción que muestra su fidelidad a la relación primigenia con su hermano. En una ocasión Inés le dice que quiere que su relación vuelva a ser como era antes, pero que

---

<sup>209</sup> *El reino milenario*, p. 210.

<sup>210</sup> *Imagen primera*, p. 106.

<sup>211</sup> El narrador cuenta que sus primos jugaban con Inés y Fernando también, pero cuando su padre murió, un día su madre les dijo que sus primos “se habían ido a vivir fuera “sin embargo, “para Inés esto significó exclusivamente”, resalta el narrador, “que ahora nadie vendría a quitarle el primer lugar en los juegos con Fernando y los lugares preferidos y escondites secretos le pertenecían por completo. Entonces tenía cinco años.”

para que eso pueda ocurrir, tiene que aceptar a Enrique. Fernando decide hacerlo e Inés se contenta. Sin embargo, poco a poco, Enrique se va dando cuenta que hay algo perturbador entre ellos. La escena final entre los hermanos confirma las sospechas que el lector también se va haciendo, y la descripción final que recoge Enrique representa el triunfo de la sociedad sobre el incesto: “Mucho después, un día, cuando ya había olvidado todo, vio que habían tirado la casa y el terreno cubierto de escombros estaba en venta.”<sup>212</sup> El orden social es pues, verdugo en ambos relatos: atrajo a la Cecilia que constantemente buscaba Roberto unir a su alma (mediante Guillermo, con quien Cecilia empieza a salir en lugar de Roberto, adentrándose así en las complicaciones de la adolescencia) y tiene prohibido las relaciones incestuosas que entrañan naturalmente la pureza añorada<sup>213</sup> la virtud intrínseca mencionada. Es decir, la misma situación en sus dos expresiones idénticas a que se refiere Rita Murúa. Y en este sentido al impedir continuamente que la consciencia social influya en lo más mínimo, en sus respectivas consciencias, Roberto y Regina se hermanan. Sin embargo, no rechazaban tal influencia por mera rebeldía, sino por alcanzar, como dice García Ponce, “ese amor absoluto” que le atrajo de la novela cumbre de Musil, y que se encuentra precisamente “en la unión de Ulrich con su hermana” la cual “daría nacimiento a la belleza, abriendo la puerta de acceso al ‘otro estado’ al ‘Reino Milenario’.”<sup>214</sup> Así pues, el segundo tomo de la novela de Musil se convierte en un copioso tratado de mística, a través de los diálogos entre Ulrich y Agathe, al tiempo que protagonizan la encarnación de sus discursos espirituales. Revisemos las ideas más importantes del tema fundamental de la novela del escritor austriaco: la hermandad como mito del amor absoluto.

---

<sup>212</sup> *Imagen primera*, p. 130.

<sup>213</sup> La pureza que de adulto Roberto busca recordarle a Cecilia, de cuando convivían en la infancia tardía y todo era aún sencillo y fluido como sus juegos, y que observa plenamente en la relación entre Julia y Carlos.

<sup>214</sup> *El reino milenario*, p. 141.

Antes de escribir *El hombre sin atributos*, Musil escribió un poema que, según él mismo, debe considerarse como su “antecedente directo.” En *La errancia sin fin*, García Ponce ofrece unas estrofas: “Y la hermana desprendió del durmiente con suavidad su sexo y lo comió. / Y a cambio le ofreció su tierno, rojo corazón y se lo puso.” Enseguida explica el escritor yucateco: “El órgano de la efusión ocupada en esa unión –que ya es una unión mística– en el lugar de la reproducción. Entonces la realidad estaría abolida. Ya no habría continuidad de la especie. Sólo una intensidad ilimitada, difusa, inmaterial, intensidad sostenida por su propia intensidad.”<sup>215</sup> Se trata de una adaptación que hace Musil del mito de los hermanos egipcios Isis y Osiris, que ya por sí sólo, junto con los de Pigmalión y el Hermafrodita, ostentan, como explica Ulrich, el deseo “ancestral” de necesitar que “el amor de un ser que sea idéntico a nosotros, pero que sea otro, distinto a nosotros, una criatura mágica, que somos nosotros, pero que sigue siendo a la vez una criatura mágica, y que, sobre todo, posee un hálito de autonomía y de independencia previo a todo lo que nosotros imaginamos.”<sup>216</sup> Así pues, la figura dual de Ulrich y Agathe aparece para continuar la representación de este deseo milenario. Sin embargo, antes de que Ulrich mencionara los mitos anteriores, Agathe alude, con cierto desdén, al mito de Platón en el que los dioses dividen al hombre original en dos mitades, hombre y mujer, y que luego ambas corrieron por la vida buscando su otra mitad. Ulrich pues, siguiendo a su hermana, señala que cuando dos mitades se toman, intentan unirse hasta que la futilidad del acto se muestra desesperadamente claro, y entonces apunta:

---

<sup>215</sup> *La errancia sin fin*, p. 18.

<sup>216</sup> *El hombre sin atributos v. 2*, p. 265.

Si de la unión nace un niño, ambas mitades creen, durante algunos años de su juventud, que por lo menos permanecen unidas en el hijo; pero éste no es más que una tercera mitad que muy pronto manifiesta su aspiración a apartarse todo lo posible de las otras dos y a buscar una cuarta. Así la humanidad se va escindiendo fisiológicamente en `mitades`, y la unidad esencial sigue siendo como la luna asomando por la ventana del dormitorio.<sup>217</sup>

Entonces Agathe clama: “¿Se podría pensar que los hermanos deben haber dejado ya tras ellos la mitad del camino a recorrer en este sentido!”<sup>218</sup> Luego Agathe plantea el asunto de un modo que pasma a Ulrich: “¿Jamás se te ha ocurrido pensar, por casualidad, que te echaron al mundo para ser precisamente tú? ¿El hecho de que seamos hermanos resulta entonces doblemente significativo!”<sup>219</sup> La emoción ulterior de ambos es tanta, que más que hermanos, se declaran gemelos, idénticos desde sus movimientos internos hasta sus apariencias externas. Pero luego descubren que tales similitudes no son suficientes para describir realmente su amor, y por tanto Musil tiene que recurrir a otra representación. En otro capítulo titulado “La constelación de hermano y hermana”, Ulrich parece querer explicarle a Agathe su deseo de una reducción total entre ellos como tales, es decir, en tanto seres pensantes e independientemente sensoriales, buscando convertirse en símil con tendencia a una ecuación, del “Reino Milenario”: del hecho de ser su figura dual una metáfora de estar en aquel espacio deseado, al hecho de representar lo que ha demostrado sus investigaciones sobre el mismo, y Musil explica que una “fórmula matemática puede

---

<sup>217</sup> *Ibid*, p. 264.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

ser la imagen de un proceso natural.” Es decir, en la vertiginosa argumentación de ese capítulo encontramos la capacidad del escritor austriaco de emplear su pensamiento para adentrarnos en la idea de una codependencia sensorial última, la comunión mística, que en algunas ocasiones, Ulrich y Agathe, experimentan, encarnando lo imposible, gracias precisamente a la filosofía mística que a lo largo del segundo tomo de la novela ambos van concibiendo mediante sus “Conversaciones sagradas”. Ahora bien, aunque la teoría expuesta busca configurar físicamente a los hermanos en función de la unión trascendental, lo místico no pasa de ser otra creencia y por tanto es cuestión de fe. Veamos en el siguiente fragmento un esbozo de la filosofía mística musiliana en el momento en que confluye con la fe:

Las dos criaturas flotantes [se refiere a dos peces en una pecera para metaforizar Ulrich su deseo] se sentirán como una sola incluso entonces, sin ser perturbadas en ello por la diferencia de sus percepciones, y sin que se precise además de una más alta geometría y fisiología, siempre que tú quieras creer que ambos seres están unidos anímicamente entre sí con más fuerza que con el mundo. Si cualquier cosa importante para los dos juntos es infinitamente más fuerte que la diferencia de sus vivencias; si éstas quedan cubiertas por aquella y no las deja ni siquiera emerger a la conciencia; si lo que viene del mundo molestándolos no es digno de hacerse consciente, entonces tal unidad se habrá realizado ya.<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> *Ibid*, p. 766.

Tenemos que dos cuerpos comparten la misma alma. Entonces Musil, en boca de sus enaltecidos hermanos, ofrece una representación para su mitificación: gemelos siameses. Más tarde en su estudio, Ulrich se dedica a imaginar lo que sería estar unido físicamente a una persona. Primero supone que toda “excitación de una de las dos almas tenía que ser sentida idénticamente por la otra, mientras que el proceso suscitado se operaba en un cuerpo que no era esencialmente el propio.” Y enseguida piensa para sí mismo: “Un abrazo, por ejemplo; tú eres abrazado en el otro”, y enseguida: “Es posible que ni siquiera estés de acuerdo, pero tu otro yo proyecta sobre ti una oleada de acuerdo.” Luego se le ocurre lo que escandalizaría a cualquier otro hermano: “¿Qué te importa quién besa a tu hermana? ¡Pero su excitación tienes que amarla con ella!” Y finalmente establece lo siguiente en referencia a hacer aparecer el alma compartida: “¡O eres tú el que ama, y entonces tienes que hacerla participar de algún modo en tu amor, no puedes limitarte a proyectar en ella procesos fisiológicos sin sentido...!”<sup>221</sup> Es decir, tal como vimos en la unión sexual de Claudine con el viajero desconocido en pos del amor de su esposo, igual como hace Regina con su esposo en pos de Roberto, y también Marta con Rafael con respecto a Eduardo: la posibilidad suscitada por la significación de la contemplación activa surgida de un deseo de intimidad verdadera, como lo desea Teresa en *Figura de paja*, que inunda nuestra consciencia, por lo que la relación sexual es la gota que la derrama, llevándosela consigo en su intensidad, hasta que se apaciguan las aguas, y uno mira lo que estuvo mirando durante el acto, la imagen de su amor, el alma compartida, escurriéndose por la coladera. Entonces se empieza de nuevo, desde un suceso distinto. En “Imagen primera”, en la escena de la fiesta en la cual Inés baila con Enrique y Fernando con Graciela, la amiga de su hermana, podemos comprender lo que Ulrich explica. Observemos en el siguiente fragmento el fuerte

---

<sup>221</sup> *Ibid*, p. 269.

deseo de los hermanos hacia la consciencia unida, un deseo que parecería poner en práctica el planteamiento de Musil, y así la fe aludida anteriormente puede ser primero siquiera posible y luego fortalecida:

Enrique le pidió a Inés que bailara y mientras le pasaba el brazo por la espalda ella vio a Fernando que se levantaba también a bailar con Graciela. Enrique acercó la cara a la suya, abrazándola estrechamente. Ella perdió de vista a su hermano y se dejó llevar. Mucho después, su mirada se encontró de pronto con 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 de seguirla con ellos y en realidad estaba bailando con ella. Desde ese momento, ella también buscó de continuo su mirada, consciente de la presencia de Enrique sólo por la necesidad de guiarle los pasos para provocar el encuentro.<sup>222</sup>

Ahora bien, como Roberto y Regina, y Cecilia si hubiera aceptado las peticiones de Roberto en “Tajimara”, es posible recuperar la pureza de la infancia sin ser necesariamente hermanos. Entonces, ¿por qué insisto en hermanarlos?, ¿por qué establece Musil que al anidarle “amor fraternal” al “amor ordinario” (y por tanto no por sí solo), éste se movería en una “dirección imaginaria de un amor sin mezcla de extrañeza ni de desamor”<sup>223</sup>? Es decir, la intimidad como unión en la profundidad última de la vida, donde la pareja resultaría su superficie. Antes de intentar responder, es importante mencionar que si el

---

<sup>222</sup> *Imagen primera*, p. 127.

<sup>223</sup> *El hombre sin atributos v. 2*, p. 268.



incesto no fuera tabú, su realización debería ser incitada por la misma razón por la cual fue en los orígenes de la humanidad, castigada. En “Tajimara”, la relación entre Julia y Carlos es tan secreta como el humor de la narración que nos despierta la sospecha, es decir, su naturaleza es tan misteriosa para ellos mismos que simple y sencillamente, sin siquiera buscar rebelarse contra lo establecido, rebasa la moral que lo prohíbe y entonces el proceso de enajenación se invierte. Sin embargo, a diferencia del poema de Isis y Osiris de Musil, tanto en “Tajimara” como en “Imagen primera”, hay ciertos contactos físicos, besos en la boca o en el cuello. Pero ¿a qué sabe la “carne contigua”? A lo mismo que sabría acercarnos a la carne que no es fraterna, pero que la hemos hecho contigua al agregarle un condimento que no se parece a la sal y pimienta o la salsa con que de antemano condimentamos los sabores del deseo lascivo. Quizás, si el incesto hubiera sido incitado por mera pulsión sexual, no se habría prohibido y acometido en su contra: en “La carne contigua” –título tomado de un poema de Ernesto Mejía Sánchez–, García Ponce cita al sociólogo alemán Herbert Marcuse quien explica que el incesto entre la madre y el hijo fue establecido como tabú por “protección contra el instinto de la muerte: el tabú sobre el Nirvana, sobre el impulso regresivo hacia la paz que se levantaba en el camino del progreso, de la Vida misma.”<sup>224</sup> De *Las tribulaciones del estudiante Törless*, la primera novela de Musil, García Ponce señala la inclinación del escritor austriaco hacia la significación de lo anterior cuando al final es su madre quien lo recoge finalmente del internado donde vivió experiencias difíciles y “experimenta entonces una absoluta sensación de paz apoyando la cabeza en el pecho de ella y aspirando el suave olor a rosas que sale de su corpiño y lo regresa a la tranquilidad de la infancia.”<sup>225</sup> Pero como vimos en

---

<sup>224</sup> Juan García Ponce, *Cruce de caminos*, Universidad Veracruzana, México, 1965, pp. 151-152.

<sup>225</sup> *Ibid*, p. 176.

*La casa en la playa*, la tranquilidad de la infancia posibilitó una unión más interna. Ésta pertenece naturalmente al ámbito del incesto, como señala Marcuse, y tal como remata García Ponce, abordar el incesto en la literatura es expresar uno de “nuestros más secretos anhelos y nuestras más legítimas nostalgias.”<sup>226</sup> Así pues, cuando el crítico Juan Pellicer establece que en “Imagen primera” el escritor yucateco pretende explotar lo “prohibido”<sup>227</sup>, hace lo mismo que aquéllos primeros buenas conciencias que lo condenaron como tabú. Ni siquiera hay una deliberada provocación perversa por parte del escritor yucateco, sino el planteamiento en tanto trama de una contribución amorosa. “Yo no soy un escritor perverso”, afirma García Ponce, “yo me limito a contar. La perversidad la pone la moral particular de cada uno de mis lectores.”<sup>228</sup> La consciencia pura que incita esa necesidad de contar se refleja en la de los hermanos, redirigiendo sus acciones hacia su seno mismo, al no sentir más que la pureza del “amor perfecto”, tal como le sucedió a Inés Arredondo. Roberto y Regina no son hermanos, pero desean la misma condición en la cual asentar su unión, por lo que encarnan en su amor, los antiguos valores incestuosos. Julia y Carlos, ambos pintores, nos dice García Ponce, no van a su casa en Tajimara a pintar, sino “a vivir su amor. Pero es que pintar es tal vez vivir su amor, es la imagen exterior de su amor.” Estamos frente a la misma relación con la pintura abstracta que tenía Roberto, una que parece plasmar la autenticidad de otro orden cuya naturaleza encontró en la apariencia secreta de Regina, y que en el caso de Julia y Carlos lo viven por debajo de su figura dual, y lo reflejan, como un auténtico cuadro en vida, inmersos en su amor. El tabú surge contra la naturaleza quietista de este amor, que aparentaba atentar contra la vida. Y en efecto, el

---

<sup>226</sup> *Ibid*, p. 185.

<sup>227</sup> Cf. Juan Pellicer, *El placer de la ironía: leyendo a García Ponce*, UNAM, México, 1999, p. 39.

<sup>228</sup> <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/6061/JuanAntonioRosadoJuanGarciaPonceylatransgresion.pdf> p. 8.

fuego, con que normalmente se metaforizan las pasiones amorosas, no tiene cabida en este caso, por lo que Musil usa otra metáfora para referirse al deseo entre los hermanos, una representación de la naturaleza particular prohibida: “neblina blanca en que un fuego arde.” Es decir, un amor que es activo pasivamente o pasivo activamente, un amor que es toda cualidades pero sólo puede ser alcanzado por un hombre que evita cualidades, un amor que es un vacío lleno o un lleno vacío, un amor que se parece a lo que Musil nos describe que ocurre en el jardín cuando Agathe declama versos de poetas místicos que encontró en la biblioteca de su hermano:

Los árboles y arbustos, poblados tierna y profusamente por el joven verano, que se alzaba a los lados o servían de fondo, daban la impresión de espectadores atónitos, sorprendidos y como hechizados en sus vestidos festivos, tomando parte de esta fúnebre comitiva y fiesta de la naturaleza. Se mezclaban en el cuadro primavera y otoño, habla y silencio de la naturaleza, y hasta el encantamiento de la vida y de la muerte; el corazón parecía haberse parado, haber sido arrancado del pecho, sumándose al silencioso cortejo que venía por el aire.<sup>229</sup>

Así pues, al final de “Imagen primera”, Fernando e Inés regresan a su casa después de la fiesta. Era tarde y la sala estaba a oscuras. Fernando se sienta en el sofá y echa su cabeza hacia atrás. Inés le pregunta qué le pasa “tocándole suavemente los párpados con la punta de los dedos.” Él le contesta que pensaba “en ti; en mí.” Luego Inés le pide que bailen. Entonces lo hicieron:

---

<sup>229</sup> *El hombre sin atributos v. 2*, p. 644.

sin música, en silencio, entre las sombras oscuras y conocidas de los muebles. Inés sintió su mano abandonar la suya y subir por su brazo para abrazarla por completo, y cerró los ojos para esperar la boca que respiraba apenas contra su mejilla. 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.<sup>230</sup>

Los hermanos amantes o los amantes hermanos nos colocan ante la frontera con la otra realidad, la misma que, para alcanzarla, Roberto y Regina dejaron que la sensación de ausencia configurara sus respectivas consciencias para que, frente a frente, finalmente constelaran, como Ulrich y Agathe, la imagen viva del Reino Milenario.

---

<sup>230</sup> *Imagen primera*, p. 129.

## Conclusiones

En su *Autobiografía precoz*, Juan García Ponce señala que los temas que abarca su obra “son pocos y quizás muy limitados.” El mito de la infancia, el acto carnal como experiencia límite, la sensualidad de la mujer erotizada por una consciencia enraizada en el mundo más que en la personalidad, la hospitalidad de la infidelidad, la antigua significación hecha presente del incesto aparecerán de nuevo en sus obras ulteriores, desplegando su fuerza sobre los personajes y sus circunstancias mediante cuartillas enteras de “sintaxis tortuosa”. En efecto, los temas del escritor yucateco son limitados, pero lo no tiene en extensión abunda en profundidad.

En el primero párrafo de *La presencia lejana*, García Ponce puntualiza que el modo en que desarrollará sus ideas no será como normalmente se hace: partir de un contenido especificado en palabras para luego desarrollarlo lógicamente, sino que presentará sus ideas de entrada, como una sensación de “ausencia”. Y este postulado lo llevó a cabo desde sus primeras obras. El tema de los relatos y novelas examinadas no es otro que reflejar ese “vacío puro” que controla las acciones de sus personajes. Así pues, García Ponce usa la literatura como vía para *modelar* esta dimensión oscura de la realidad para su transmisión sensitiva y consecuentemente cognoscitiva. Si uno lee los relatos y novelas desde esta pretensión artística, abandonando toda postura inclinada a la interpretación que normalmente se tiene ante un texto literario, observará que pueden ser más efectivos que un tratado filosófico precisamente porque busca revelar su seno secreto a través de la tensión que suscita dentro de una trama cotidiana. Entonces uno será testigo de la aparición y

continuidad de la ausencia que el escritor yucateco iba *embarrilando* en su propia intuición, aguzando los sentidos de su consciencia hacia su pesantez que, tras leer a Musil, pudo finalmente transcribir a través de un lenguaje propio, único, que, sin embargo, la crítica ha rebajado a una falta a la gramática o simplemente etiquetándola como una de las características narrativas de García Ponce sin analizar en qué consiste.

A través de las dos colecciones de relatos y las dos novelas publicadas entre 1963 y 1966, examinamos cómo la consciencia de la ausencia iba definiéndose: desde la pertinente irresponsabilidad de Jorge en “Amelia”, la *ternura* frustrada de Roberto en “Tajimara”, hasta la perturbadora añoranza del señor Guzmán en “La noche”; desde la tensión entre los cuerpos de Teresa y el narrador de *Figura de paja*, hasta la liberación de su espíritu en las relaciones múltiples en *La casa en la playa*, todo orquestado por la significación que García Ponce señala de la infancia: el mundo se refleja en nosotros.

Como vimos, el escritor yucateco hace de la infancia un mito porque al recordar las innumerables aventuras que él creaba de niño, comprendió que la trama de cada una encontraba reflejo en el mundo con una “gracia” de suma naturalidad que ninguna voluntad en la adultez podría lograr. De ahí la relación del escritor yucateco con la frase de Rainer María Rilke que puse como epígrafe: la vida en los juegos de Roberto niño en *La presencia lejana*, de Andrés en “Feria al anochecer” y de Eduardo junto con Rafael en *La casa en la playa* es de una plenitud, de una “densidad” tal, que todos los personajes protagonistas de la primera etapa narrativa de García Ponce padecen el hecho de recordarla como una irremediable pérdida de sí mismos. La personalidad resultante será una de desesperanza y desolación pero sin carácter negativo o destructivo alguno, sino de un sentido profundamente neutral, es decir: la infancia perdida sume a los personajes garciaponcescos

en el estado pesado de la *ausencia*. Como todo adulto convencional, buscan encontrarle sentido a su vida, pero a diferencia de ellos, el sentido de la suya no puede encontrar reflejo en ninguna convención social, y tampoco en el lado contrario, en lo “inmoral”. Entonces entramos al terreno fantasmagórico en el que en efecto, el lector no puede culpar a Jorge por la muerte de Amelia, y en el que toda actividad que realizaba Roberto en *La presencia lejana* tenía como fin ser el medio a través del cual se separaba “él de sí mismo”; un comportamiento extraño desde luego, pero sin el cual, no tendría otra opción que “abandonar toda actividad.” Entonces la constante tensión entre el narrador y Teresa en *Figura de paja* es en realidad, un ajuste espiritual. La frustración que puede llegar a provocarle al lector necesariamente tendría que transformarse en consolación, y en la pareja, en momentos de un cansancio sumamente fino que los adentraría al terreno de la ternura ordinaria transformada en *ternura*, es decir, aquella que sólo una persona purgada completamente de su personalidad puede llegar a sentir. En otras palabras, sugiero que los problemas entre el narrador y Teresa sean entendidos como un triunfo para el alma. Y en “Tajimara”, la *ternura* frustrada por parte de Cecilia debe ser considerada como una derrota del alma. En la segunda novela de García Ponce, el lazo infantil entre Eduardo y Rafael los convierte, junto con Elena y Marta, en almas puras, y así encontramos en la casa en la playa, las imágenes y sucesos dignos de una moral tan propia y rigurosa como la moral de la provincia en que viven, y en la que la crítica se ha estancado con sus interpretaciones. Ahora bien, en “La noche”, el señor Guzmán conoce un estado de consciencia alucinante desde la neutralidad volitiva. Nunca se sabe exactamente la naturaleza de los actos de Beatriz, y en realidad no importa, es decir, el señor Guzmán es imbuido por la “esencia” de la situación y no la “trama”, siguiendo la idea de Robert Musil examinada en el segundo capítulo. Entonces, cuando el señor Guzmán se entera que Beatriz fue internada en un

hospital psiquiátrico y afirma “Hubiera querido compartir su alto destino”, estamos frente a una exaltación de *Ser idéntico* al que experimenta Roberto cuando está de rodillas frente al cuarto de Regina y su esposo, y de repente escucha sus gemidos de placer.

Tanto los relatos incluidos en *Imagen primera* y *La noche*, como las novelas *Figura de paja* y *La casa en la playa* muestran conductas claramente ajenas a todo lo “moral” y lo “inmoral” y emparentadas a la “psicología anómala” con que Musil entiende el misticismo. Sin haber leído la obra del austriaco, García Ponce mostraba ya en sus primeras obras, no la madera, sino la caoba de un *hombre sin cualidades*. En la obra de Musil, el yucateco conoció un lenguaje consistente en una entrañable relación entre la consciencia humana reflejada en la consciencia del mundo. Así, el sentido de la vida de los adultos mermados por los recuerdos de la infancia puede encontrar reflejo en la realidad de la naturaleza. El resultado son la gama de fenómenos sensitivos examinados en el capítulo tres que influyeron en Roberto para percibir concretamente la existencia de su alma, es decir, el constante ir y venir de los objetos sobre sus propios contornos se traducían en un ir y venir de su consciencia cotidiana y la “anormal”, esta que finalmente posibilitaría el “milagro de los cuerpos”. Ahora, si bien García Ponce postula que el amor es el estado que más se acerca al de la infancia, *La presencia lejana* puntualiza que se tiene que amar siendo “muñecos con almas”, idea con que se adentra a la posibilidad en la adultez de recuperar la “unidad perdida” y que la novela resuelve con la historia de amor entre Roberto y una mujer *sin cualidades*: Regina.

El peso de la ausencia se refleja en Regina con personalidad oscuramente simpática. Sin embargo, al no buscar ser nadie, Regina siempre es su cuerpo. Éste pasa a ser otro objeto del ámbito real, y su sensualidad pasa por el proceso contemplativo de la psique de la



ausencia. El resultado es una visión profundamente orgánica del cuerpo, precisamente como si se contemplara desde el cerebro de la naturaleza pensante que sugieren los *Upanishads* en el epígrafe que seleccioné. Ahora bien, debido a que Juan García Ponce usó su juicio crítico para recrear las descripciones más importantes de las experiencias físicas de Roberto, incitadas por la *ausencia* cercana, –mantenerse un largo rato acostado sobre el suelo de su casa, sus caminatas por el parque, su viaje en automóvil a la casa de campo de Manuel, la visión de la montaña sentada en la cama, la lejanía y cercanía de los objetos a su derredor– las conclusiones de su pensamiento también son de índole física: el “milagro de los cuerpos” mediante el cual los amantes entran al “Reino milenario” de Musil. Este milagro, sin embargo, también ocurre mediante la posesión sexual de una mujer. En “La realización del amor”, examinamos la relación entrañable entre el psique de Claudine con la realidad a su derredor para que finalmente, mediante el acto sexual, su cuerpo formara parte de la contingencia material, sumergiéndola en su “alma”. La infidelidad fue entonces por fidelidad al amor por su esposo, un amor que ejemplifica el postulado de García Ponce sobre el reflejo de la consciencia en la naturaleza y no viceversa. Entonces en efecto, como también establece el escritor yucateco, el amor es el estado que más se acerca al de la infancia, es decir, el amor puede profundizar la sensación de ausencia. Consecuentemente, entramos en el terreno de *La casa en la playa* en el que el amado es deseado con mayor intensidad en los reflejos de su esencia más entrañable: Marta encuentra en Rafael el amor por su esposo, Eduardo, hecho mediante el cual, Rafael se encontraría a sí mismo en ese plano a través de Eduardo, para poder entregársele puro a Elena. Desde antes de leer “La realización del amor”, García Ponce ya había establecido una mecánica en que se vislumbraba el alma de la redefinición de la “infidelidad” del escritor austriaco, y en *La*

*presencia lejana*, el escritor yucateco ofrece la experiencia trascendente del hombre ante el éxtasis de la mujer, forjando así la pareja amorosa de la infidelidad musiliana.

Finalmente nos enfrentamos al tema del incesto. En “Tajimara” García Ponce coloca dos historias en una: la de Roberto y Cecilia, y la de los hermanos Julia y Carlos. Roberto busca recuperar a la Cecilia infantil en la Cecilia actual, para asentar su amor en el prado de *ternura*, el prado de las almas. Cecilia sin embargo, tiene demasiados problemas de índole personal y continuamente frustra los intentos de Roberto. El valor del incesto está en que constituye una relación anterior a la sociedad y toda la gama de consciencias subjetivas, es decir, de *cualidades* que uno va adquiriendo. En “Imagen primera” el escritor yucateco modela este valor: Fernando e Inés compartieron una infancia entera en juegos y aventuras. Cuando ambos entran en la adolescencia, su relación es interrumpida por la presencia de Enrique, novio de Inés. Sin embargo, ambos se percatan de esta pérdida y buscan recuperar la relación. La casa destruida al final del relato, representa el triunfo de la sociedad sobre el incesto por ser tabú. Por lo mismo, Julia y Carlos tienen que resguardarse en su casa en Tajimara para vivir su amor. Ambos son pintores y sus cuadros abstractos reflejan el orden interno de su relación, es decir, a través del ajuste entre el material y los colores plásticos con el fin de sobresaltar su propia forma, reflejan las fuerzas espirituales de su unión. Ahora bien, Roberto de *La presencia lejana*, hace cuadros abstractos para nutrir una intuición, más que por fines artísticos. Regina termina siendo para él lo que Cecilia negó para con el protagonista de “Tajimara” pero que podía sospechar como base de la relación entre los hermanos Julia y Carlos, es decir, la *ternura*, que según la relación pre-social, resulta pertenecer a la naturalidad de la unión incestuosa. En este sentido Roberto y Regina

se *hermanan* y reabren las puertas al “Reino Milenario”, regocijándose en su amor sin límites, absoluto: místico.

## Bibliografía

### *Directa*

García Ponce, Juan. *Imagen primera*, Universidad Veracruzana, México, 1963.

—————. *La noche*, Era, México, 1963.

—————. *Figura de paja*, Joaquín Mortiz, México, 1964.

—————. *Cruce de caminos*, Universidad Veracruzana, México, 1965.

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

—————. *Autobiografía precoz*, Empresa Editoriales, México, 1966.

—————. *Desconsideraciones*, Joaquín Mortiz, México, 1968.

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

—————. *El reino milenario*, Pre-Textos, España, 1970.

—————. *Trazos*, UNAM, México, 1974.

—————. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Anagrama, España, 1981.

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

### *General*

Musil, R. *El hombre sin atributos*, V. 1, Seix Barral, España, 2004.

—————. *El hombre sin atributos*, V. 2, Seix Barral, España, 2004.

———. *Uniones*, Conaculta-Fonca, México, 2007.

### ***Indirecta***

Aznavuriam Roure, Jaime. *Los personajes femeninos en cuatro obras narrativas de Juan García Ponce*, tesis para obtener grado de licenciatura en Letras, UNAM, México, 1997.

Batis, Huberto. (Comp.), *Por sus comas los conoceréis*, Conculta, México, 2001.

Bruce-Novoa, John. *Encuentros y desencuentros en la obra de Juan García Ponce*, tesis para obtener grado de doctorado, Universidad de Colorado, EEUU, 1974.

Cabildo Salomón, Alfredo. *Imágenes de la infancia en la obra de Juan García Ponce*, tesis para obtener grado de maestría en Letras, UNAM, México, 2009.

Claudia Albarrán y Adriana Gutiérrez, “La literatura como necesidad sin fin (Entrevista)” en *Revista de la Universidad de México*, n. 489, octubre de 1991, pp. 14-16.

*Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Xalapa, México: Universidad Veracruzana. Colección Cuadernos, 1998.

Lugo, José Antonio. *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*, El centauro, México, 2007.

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

Peña, María Cristina de la, *La narrativa de Juan García Ponce, la década de los sesenta*, tesis para obtener grado de doctor en Letras, UNAM, México, 1998.

Pereira, Armando. (Comp.), *La escritura cómplice*, Era-Difusión Cultural UNAM, México, 1997.

Segovia, Tomás. *Contracorrientes*, UNAM, México, 1973.

Xirau, Ramón. *Sentido de la presencia*, Tezontle, México, 1997.

<http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/6061//JuanAntonioRosadoJuanGarciaPonceylatragresion.pdf> Recuperado el 16 de Noviembre del 2010.

<http://www.garciaponce.com/lecturas/ensiarredondo01.pdf> Recuperado el 16 de Noviembre del 2010.