



Contribuciones desde Coatepec

ISSN: 1870-0365

rcontribucionesc@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México
México

Rosado Zacarías, Juan Antonio
El erotismo en la obra de Juan García Ponce
Contribuciones desde Coatepec, núm. 7, julio-diciembre, 2004, pp. 11-43
Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28100702>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El erotismo en la obra de Juan García Ponce

JUAN ANTONIO ROSADO ZACARÍAS¹

Resumen. Se analiza el carácter de la representación en las narraciones del escritor yucateco Juan García Ponce y se pretende responder a la pregunta de si son narraciones amorosas, eróticas o pornográficas. Aunque para García Ponce erotismo y pornografía son, en realidad, lo mismo, sus novelas son herederas de un *arte erótica* en que la *razón* demora el deseo para que éste se acumule y sea más placentera su satisfacción.

Palabras clave: literatura erótica, arte erótica, pornografía, deseo, placer.

Abstract. This essay analyses the character of the representation in the stories of Juan García Ponce, Mexican writer, and it tries to answer the question concerning what they are about: loring, erotic or pornographic stories? Though García Ponce identifies eroticism and pornography as synonymous, his novels are inherited from an erotic art in which reason delays desire in order to accumulate it and to increase its pleasant satisfaction.

Keywords: erotic literature, erotic art, pornography, desire, pleasure.

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

I

¿Cuál es el carácter de la representación en las narraciones del autor yucateco Juan García Ponce (Mérida, 1932)? Trataré de responder desde un enfoque temático general, asumiendo los asuntos que más se destacan en el conjunto del contenido de los textos, pues las representaciones en García Ponce no sólo son —como en cualquier obra de arte— una mera representación. En otras palabras:

¹ Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. jarzmx@yahoo.com.mx

¿de qué tratan las obras de este autor? ¿Son narraciones amorosas, eróticas o pornográficas? ¿O acaso contienen elementos de los tres discursos, con un mayor énfasis en lo erótico y lo pornográfico? Esta última parece la posibilidad más sensata, ya que siempre es más fácil calificar una obra de “híbrida” para ahuyentar toda definición. Sin embargo, creo que es mejor delimitar el carácter de cada uno de los tres discursos —el amoroso, el erótico y el pornográfico—, si es que realmente son tres. Pero antes, es necesario advertir que estos aspectos se enfocarán desde un punto de vista literario, es decir, como *discursos* o representaciones elaboradas por medio de signos verbales, y más adelante desde una perspectiva psicológica.

No es fácil imaginar a personajes como Mariana, Paloma o Inmaculada exclamando, como el Werther de Goethe: “Me abismo, sucumbo...” por un amor no correspondido. Lo que Auerbach llama “esquema platonizante de la señora inasequible” (Auerbach, 1988: 137) es inexistente en García Ponce. Al contrario, a menudo hay una manifiesta y constante disponibilidad sexual en la mayoría de sus personajes femeninos, cuyas relaciones se salen del estereotipo de la pareja enamorada. Al no estar establecidas, al desplazarse de un individuo a otro, las mujeres responden al deseo que ellas mismas propician: el deseo que otorga al objeto un valor que *en sí* mismo no tiene. Además, el sujeto adquiere conciencia de su deseo en la imagen del otro. Cuando la mujer descubre sus cualidades físicas obtiene una ventaja sobre la intelectualidad masculina: al tratarse como objeto debido a los cuidados que ella misma se otorga, provoca —consciente o inconscientemente— el deseo. A diferencia de Inmaculada, Paloma deja claras constancias del cultivo de su propia persona en su *Diario*. El cuerpo femenino, seductor, se transforma —en el seno de un mundo aparente— en signo del deseo, pues si el deseo y el sexo como tales pertenecen al orden de lo natural, la seducción es del orden ritual y simbólico, donde aparece la incitación sexual, directa o indirecta, no sólo por medio de la palabra, sino también de los gestos y la mirada: “*Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión*” (Baudrillard, 1990: 69),² dice Jean Baudrillard. Y aunque este autor minimice la importancia del deseo y coloque a la seducción en un plano superior, es necesario advertir que en realidad se trata de una dicotomía dialéctica. Si en la seducción hay producción de ilusión, el deseo *produce realidad* y nunca carece de objeto al formar con éste una unidad. El deseo, como el arte, puede poseer mecanismos de seducción que envían de la realidad a la ilusión. Ahora bien, al ser justamente el hombre el productor de las leyes y del arte y siendo el sentido original de “producir”, “hacer visible”, “hacer aparecer” o “materializar lo que es del orden del secreto”, García

² Subrayado del autor.

Ponce coincide con Baudrillard, para quien la fuerza masculina reside en producir, evidenciar, revelar, mientras que la femenina en seducir, retirar algo del orden de lo visible.³ Es la mujer quien detenta la seducción, por lo tanto el centro de atracción alrededor del cual se inaugura y fundamenta el ritual erótico en el mundo de lo imaginario.

Por todo lo anterior resulta entonces innecesario remitirnos a la concepción del amor occidental como amor *trágico* o imposible, analizada por Denis de Rougemont en *El amor y Occidente*. El discurso amoroso en García Ponce no posee vínculos claros con el discurso amoroso del romanticismo y, aunque se llegue a operar la idealización de la figura femenina, no se trata —como lo llega a proponer Alberto Espinosa en un artículo sobre *De anima*— (Cfr. García, 1984: 40) de una operación vinculada con el romanticismo o concebida por el *amour courtois*; tampoco por la llamada “cristalización” productora del “amor-pasión” propuesta por Stendhal en *Del amor*. De ningún modo se busca conquistar la singularidad, la *atopía* de la relación de pareja a la que se refiere Roland Barthes en tanto que una imagen responde a la especificidad de *un* deseo en particular (Cfr. Barthes, 1996: 42-43). La narrativa garciaponceana surgió en medio de la llamada Revolución Sexual de la década de los 60. Lo que se debe destacar por ahora es que, por un lado, prácticamente no hay obstáculos (tíos enfurecidos, familias rivales, impedimentos de clase social...) para la siempre relativa realización del amor —ya que el amor como absoluto es irrealizable, es un imposible prohibido por la realidad—, y por otro hay una apertura en el deseo; apertura que en general no contempla la especificidad o exclusividad: el deseo es voluble, inestable, busca la novedad.

Los sentimientos de posesión física exclusiva, es decir, los celos, son prácticamente inexistentes. Para Martínez-Zalce “La esencia de Gilberto es la hospitalidad, por eso los celos y la suspicacia serían absurdos” (Martínez-Zalce, 1986: 62). Esta aseveración vale para prácticamente todos los personajes masculinos importantes en la narrativa que nos ocupa. Nedda G. de Anhalt coincide en que los celos, en García Ponce, de hecho no existen “a excepción, tal vez, de Eduardo con Marcela en *El libro* o de M en *El nombre olvidado*” (Anhalt, 1984: 12). También Armando, esposo de Paloma en *De anima*, siente celos retrospectivos. Pero Paloma lo engaña con Ricardo y, finalmente, Armando, que vive en tensión, no es un personaje importante: fue desplazado por el movimiento vital de Paloma. Por su parte, el hermano de Inmaculada siente celos a causa del comportamiento de ella, pero no porque la ame, sino por su machista voluntad de sojuzgar-

³ Cfr. Baudrillard, *De la seducción*, pp. 9, 22, 27 y 38.

la, de poseerla. Hay que recordar, además, que Eduardo y Marcela, en *El libro*, finalmente se separan, lo que significa que no hay una continuidad en la realización del amor. Otro caso de celos es el de Evodio Martínez en *Crónica de la intervención*. Este chofer-voyeur se había posesionado de la esposa de su patrón a través de una mirada deseante y, celoso, asesina a José Ignacio y huye impunemente. Los celos, fuera de estos casos, prácticamente no tienen cabida en esta literatura, y cuando aparecen en algunos instantes no suelen destruir o alterar a largo plazo el desarrollo de los personajes. Siguiendo a Freud como arquetipo de “normalidad”, dice Barthes: “Rechazar los celos [...] es pues transgredir una ley” (Barthes, 1996: 57). Pero esta no será la única transgresión del discurso amoroso en García Ponce. Para comprobarlo asumamos las siguientes apreciaciones. Gilles Deleuze, en un ensayo sobre Proust —donde los celos poseen un destacado papel— afirma: “Enamorarse es individualizar a alguien por los signos que causa o emite”, y más adelante: “Amar es tratar de *explicar, desarrollar*, [los] mundos desconocidos que permanecen envueltos en lo amado” (Deleuze, 1972: 15-16);⁴ en otras palabras, *centrarse* en un ser y tratar de descifrar los signos que emite. Octavio Paz, por su parte, establece una diferencia entre el amor y el erotismo: “el amor es una atracción hacia una persona *única*: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo —sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera” (Paz, 1996a: 229).⁵ Es posible hallar este amor en la narrativa de García Ponce, pero con una variante transgresora: no suele excluir el erotismo con otros y, por tanto, al excluir la posesión y los celos, hay un predominio del cuerpo sobre la conciencia, la cual, según el autor de *Inmaculada...*, está efectivamente desligada del cuerpo: la fuerza sexual, mediante el desarreglo, el desorden que produce en la conciencia, nos convierte en *otros* y no en sujetos u objetos exclusivos de un mismo sujeto u objeto: “cediendo a la animalidad de los cuerpos se encuentra el amor. Y lo que es más, se vence a la muerte” (Ruffinelli, 1974: 27). Al destruir el carácter único y personal de la conciencia y dejar actuar al puro cuerpo, el amor se transforma en una fuerza impersonal: no se trata de un amor absoluto y exclusivo. Como lo ha advertido Martínez-Zalce, es a partir del divorcio de su primer marido cuando Claudia, en *La cabaña*, cobra conciencia de su cuerpo (Cfr. Martínez-Zalce, 1986: 19). Lo mismo ocurre con Paloma. Para estas mujeres, ser el centro erótico implica alejarse del orden establecido, porque sólo así se elimina el concepto de “dueño” o “propietario” y se accede a lo ilimitado.

⁴ Subrayados del autor.

⁵ Subrayado mío.

Ya en *La casa en la playa* (1966) Elena quiere sólo a Rafael y éste acepta que ella sea ella misma, es decir, *no le impone límites*, aunque llegue a sentir celos por Pedro. Pero es en *La cabaña* (1969) donde el amor vence definitivamente a la muerte y a la negatividad mediante la destrucción del carácter personal de Claudia. En *Crónica...*, si bien José Ignacio y María Inés se aman porque se eligieron como pareja, se casaron y tuvieron hijos, además se aceptan a sí mismos y al aceptarse aceptan al *otro* como es: sin limitaciones. En *Inmaculada...*, tras una larga temporada de promiscuidad sexual y excesos eróticos —que indiscutiblemente cuestionan la seguridad del yo al liberar el instinto y el deseo, y colocar al ser más allá del terreno de lo racional—, finalmente Inmaculada *elige* a su esposo, al que será padre de sus hijos: elige el amor, aunque el narrador nos advierta que lo que pasará después dependerá de ella. Y es que el amor y el sexo son cosas distintas. El amor no necesariamente incluye el deseo sexual. En una entrevista dice García Ponce: “Se puede sentir amor por una hermana y nunca querer precipitarse sobre ella, como dice Camus” (Avilés, 1994: 4). De igual forma, tener sexo por diversión con una prostituta no significa que la amemos. Cuando el narrador nos habla de los vicios de Socorro (Virginia) en *Pasado presente*, se refiere a dos tipos de amor: el sexual, que es un vicio, y el amor por sus hijos, que no lo es. John S. Brushwood sostiene que el amor sexual, particularmente, es más que un tema: “Es una base filosófica, un punto de partida desde el cual se proyecta un personaje para buscar algo que no se encuentra en la realización del amor sexual” (Pereira, 1997: 148). El crítico habla de una búsqueda en el plano social o de una búsqueda de la identidad, en lo que no coincide del todo. La sociedad es siempre secundaria y, más que una búsqueda de identidad, hay pérdida. Baste por ahora citar las siguientes palabras de Fray Alberto en *Crónica...*: “no hay ninguna identidad que le pertenezca a una sola persona y sólo cuenta la posibilidad de una incesante multiplicación” (García, 1992: II-93). El mismo narrador lo advierte al hablar del éxtasis de los cuerpos, que “sólo se logra a través de un último olvido de sí, de una involuntaria renuncia a la exigencia del cuerpo de representar a un solo yo” (García, 1992: II-97). Además, en las obras más destacadas de García Ponce, el amor sexual es —como lo advertiremos en este ensayo— mucho más que un puente o base filosófica.

La visión de García Ponce sobre el amor como elección de *uno* que no excluye *sexualmente* a los demás coincide con la visión de Fray Luis de León, para quien el verdadero amor se extiende y se abraza “con muchos”, pero “entre todos se señala y se diferencia y aventaja claramente con uno”, (Salomón, 1969: 99). como lo hizo el promiscuo Salomón, polígamo que, entre todas, amaba a *una* de modo singular.

Para García Ponce no hay tema más vasto que el amor y éste constituye “la posibilidad de encontrar una coherencia: la que sería otorgada por la figura amada”, aunque lo importante “no es la figura amada sino el amor”, en el que se disuelve esa figura, pues en un mundo sin Dios, sin centro, “el amor debe ocupar el centro del mundo” (Ruffinelli, 1974: 25-26). Una de las obras del autor que nos ocupa donde más claves sobre el amor encontramos es *Unión* (1974), cuyo título, sumamente ilustrativo, se refiere a la relación amorosa entre José y Nicole: “Atentos sólo a la realidad del otro, encerrados en su amor” (García, 1996: 489). Cuando un tercero (Jean) entra en el departamento y José sale dejando solos a Nicole y a Jean, la mujer siente como si su voluntad se hubiera ido tras José. Cuando éste regresa, “Nicole sintió que nunca había dejado la casa”. Más adelante afirma el narrador: “Ella era de José simplemente, sin ninguna otra posibilidad. Nicole sintió que la nostalgia de su amor se hacía densa y palpable, inundándola, y esa nostalgia era también el amor. No amaba a Jean ni podría amarlo nunca y sin embargo le pertenecía” (García, 1996: 521). En dicha pertenencia se halla implícita la *aceptación* de la que habla Octavio Paz, mas no la elección. Hay así una diferencia entre el amor y la entrega. En un pasaje de la novela, Nicole siente repentinamente la *necesidad* de pertenecerle sólo a José. Pero el que Nicole se haya entregado también a otro no excluye que su amor sea por José:

Igual que la fotografía en la que se habían quedado sus dieciséis años, fijos y fuera del tiempo, el amor entre ella y José estaba afuera, inmóvil, independiente, vivo para siempre, y ya no había que buscarlo. Su luz era una sola, pura y sin límites, extendida sobre Nicole y fuera de ella (García, 1996: 527).

Sexualmente, el amante no se centra en su pareja excluyendo a otros, no se aleja del *afuera*, de lo que Rilke llama “lo Abierto”, que no es la “realidad objetiva” como seguridad de las formas estables, sino la plena incertidumbre del movimiento vital desde la intimidad (Cfr. Blanchot, 1969: 128). Los animales, en este sentido, son expresión de lo Abierto porque están inmersos en el mundo: son el mundo. Y es ese el sentido simbólico de muchos objetos y animales que aparecen en la obra garciaponceana:

Cuando los personajes de *La vida perdurable* aceptan la complicidad de los perros, están aceptando que el amor los sobrepasa a ellos [...] los perros no se saben a sí mismos, son uno [...] nada más se repiten [...] El amor sería inmortal si se le diera un carácter semejante al que tienen los perros en la novela [...] Es un carácter muy sobrecogedor: el de una fuerza bruta, algo totalmente al margen de la civilización, de la moral, de toda idea de conducta racional (Ruffinelli, 1974: 28).

Jorge Ruffinelli destaca el hecho de que hay un elemento común tanto en la figura de los perros como en la de dos animales que aparecen en *Encuentros*: el gato (en “El gato”) y la gaviota (en “La gaviota”): su connotación sexual, a lo que García Ponce responde que tal connotación posee “el valor conceptual de un olvido de sí”, e insiste que cuando se tienen conceptos morales, juicios de valor, Luis, el protagonista de “La gaviota”, dispara el fusil y mata al pájaro, pero cuando Katina, que es para García Ponce “la belleza del mundo” lo hace olvidarse de sí, la gaviota resucita. El autor entonces pretende concebir este sentido alegórico como un hecho concreto: hacer surgir la posibilidad de los amantes. Para ello es fundamental la destrucción del yo personal, pues el amor se ubica *fuera del yo*, el cual se proyecta y se disuelve en aquél (Cfr. Ruffinelli, 1974: 28).

En cuanto al amante, que por eso mismo es libre y no se preocupa por los resultados ni por *tener* a los otros, va precisamente más allá de quien ama y al no imponerse límites se abre. Afirma Maurice Blanchot: “Amar es siempre amar a alguien, tener a alguien ante sí, mirar sólo a él y no más allá de él, salvo por descuido en el impulso de la pasión sin objeto, de modo que, finalmente, el amor nos aparta en vez de orientarnos hacia lo Abierto” (Blanchot, 1969: 127). Amar es, para Blanchot, imponernos un límite. De cualquier modo, el otro no deja de ser una aparición, una formación simbólica, de tal modo que el sujeto se identifica con el *otro* simbólico en el seno de un fenómeno que se opera a nivel de lo *imaginario*, si bien, como dice Julia Kristeva, la experiencia amorosa une lo *simbólico*, lo *imaginario* (“lo que el yo representa para sustentarse y agrandarse”) y lo *real* (Kristeva, 1988: 6). Para García Ponce en el erotismo *auténtico* no hay diferencia entre las experiencias vividas, las fantasías y las realidades (Cfr. Avilés, 1994: 4). Esto lo vuelve de alguna manera ilimitado, aun cuando se dé en el interior de lo que hemos entendido por “amor”. Los personajes como Inmaculada, Mariana o Paloma son el *otro* simbólico que se somete voluntariamente al erotismo, independiente del amor y que asimismo carece de límites: está abierto hacia el exterior, lo que significa que va más allá del “estar frente a” la seguridad y saciabilidad de una representación; se enfrentan al misterio y a la contingencia, asumen y llevan al extremo las fantasías del otro y de sí mismas. Suelen estar “fuera de sí” en cuanto a que *son* en lo *otro*, en cuanto a que interiorizan lo *otro* al exteriorizarse, y si aman, van más allá de quien aman: el deseo sexual se desborda y aun llega a la desmesura. Por ello puede afirmarse que no hay fusión indisoluble entre dos sujetos: “las experiencias del doble personaje Mariana-María Inés —dice Alberto Espinosa— no llegan nunca a la fusión con el amado, sino acaso a la disolución de su ya de por sí ambigua identidad: la espiral del deseo no alcanza nunca la cima última pues es una voluntad que no cesa pero que tampoco se sacia” (Espinosa,

1985: 34-35). Para que el deseo se continúe tiene que seguir siendo deseo, es decir, volver a empezar en el juego de la insaciabilidad. En el cuento “Rito” (en *Figuraciones*), Liliana y Arturo “saben que son en tanto pareja que sólo encuentra su auténtica posibilidad de unión al *negar* los principios que los *definen* como pareja” (García, 1997: 314).⁶ Definir es, como todos sabemos, limitar y, en ese sentido, saciar, abrigar la certeza, protegerla de la duda y de la ambigüedad.

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

José hablaba para sí mismo:
—El amor no es para la vida.
—Dime qué es el amor —contesta ella.
—Lo que nosotros somos desde afuera, tal vez. Algo que vaga sin dueño.
—Pero yo te he encontrado.
—Tú no entiendes. El amor estaba antes (García, 1996: 481).

Al respecto, dice José de la Colina: “como el amor estaba antes, también está después: ha precedido a José y va más allá de él” (Pereira, 1997: 163). Más adelante, el narrador indica: “su amor se había hecho independiente, era un objeto colocado fuera de ellos al que tenían que entrar continuamente” (García, 1996: 504), como el lector entra a un libro o el espectador a una película o a una pintura. Amor y arte son realidades externas, a las que hay que encontrar. En *El gato*, Andrés le dice a Alma: “Puedo verte, reconocerte, mirar hacia afuera a tu lado y sentir que todo se centra en ti. Tal vez eso es el amor” (García, 1996: 549). Es sintomático que este *centro* erótico provenga del mismo acto de mirar: “Casi todos los idiomas —afirma Helmut Hatzfeld— llaman a la niña del ojo “pupila”, *pupilla*, es decir, “amiga, querida”, porque el amante primitivo, al ver reflejada su propia imagen en los ojos de la amada, se figuraba que él llevaba en los suyos la imagen de ella” (Hatzfeld, 1968: 57); en otras palabras, el encuentro es constante y no requiere de la presencia física del otro. Más adelante abordaré el problema de la mirada; sólo deseo subrayar que el hecho de que la obra de García Ponce posea, según Octavio Paz, una doble dirección (crítica de arte y erotismo) no es, para el mencionado poeta, algo accidental: “el punto de unión entre el erotismo y

⁶ Subrayado mío.

la crítica de arte es la *mirada*. Las mejores páginas de este joven escritor poseen una transparencia quieta, como si el tiempo reposase: fijeza de la luz sobre la cicatriz del árbol, fijeza de la mirada del *voyeur* sobre el sexo de la mujer” (Paz, 1994: 331).⁷ En una entrevista, el autor que nos ocupa confiesa: “Me paso la vida mirando, lo que más me gusta es mirar, el más importante de los sentidos para mí es la vista” (Calderón, 1997: 33). En otra ocasión, insiste en que el erotismo es una cualidad humana asociada con la “contemplación consciente hacia todo acto sexual, es la manera de ver la sexualidad no sólo en el sentido de la procreación, sino en el del placer antes de la procreación” (Cosmos, 1990: 31). En una novela como *El gato* es el felino el tercero, la mirada curiosa que se fija en el placer de la pareja, la cual encuentra sentido a su relación gracias a esa mirada: “el gato —afirma José Antonio Lugo— representó desde el inicio la presencia de un tercero misterioso que provocaba en la pareja la realización de su amor” (Lugo, 1996: 1). Para Julieta Campos, “la mirada del gato, en *El gato*, es la mirada del narrador que se sitúa frente a la escena vivida por él mismo para dar testimonio” (Campos, 1975: 11).

Por otro lado, en una ocasión José Ignacio le dice a su esposa, María Inés, en *Crónica...*: “Tú eres el amor. Pero girar alrededor del amor no es girar alrededor de nadie. Probablemente eso es lo que tenemos que reconocer” (García, 1992: II-106). Por ser algo *externo* a la misma pareja, de algún modo *todos* los mirones pueden participar de él porque todos pueden encontrarse allí y verse reflejados. Al final de *Crónica...*, María Inés sigue siendo la imagen del amor: “Desde su apacible aceptación de sí misma era la imagen del amor”.

Georges Bataille advierte que el erotismo es premeditado: es un aspecto de la vida interior humana y se opone a la sexualidad animal, aunque no puede prescindir de ésta, pues la sexualidad física es al erotismo lo que el cerebro al pensamiento (Cfr. Bataille, 1997: 112, 131). El erotismo, si bien busca *afuera* un objeto del deseo, éste “responde a la *interioridad* del deseo” (Bataille, 1997: 45). Pero la actividad sexual humana no es sólo erótica, ya que cualquier hombre —pensemos, por ejemplo, en un violador— puede practicar el sexo de una forma animal, rudimentaria. Bataille distingue entre el erotismo de los *cuerpos*, el de los *corazones* y el *sagrado*. En los tres tipos de erotismo se pretende la continuidad del ser: eliminar la discontinuidad del individuo. Bataille compara la continuidad de los cuerpos en el erotismo con el “vaivén de las olas que se penetran y se pierden una en la otra” (Bataille, 1997: 31), lo que produce una desposesión. En *Crónica...* García Ponce también compara la desposesión y la impersonalidad en el erotismo con las olas:

⁷ Subrayados del autor.

separados y no obstante unidos hasta formar una sola realidad, se sentían tan imprecisos e impersonales como las olas a las que la luz hacía brillar para que revelasen el continuo movimiento secreto del mar y que finalmente estallaban sobre la arena con un sonido continuo y monótono, regresando después de disolverse a su secreto origen (García, 1992: II-35).

Ya la misma desnudez implica una apertura hacia el exterior, se opone al estado cerrado que representa la existencia discontinua y es el inicio de lo que podrá convertirse en la *disolución* de los amantes en el orgasmo: “La acción erótica disuelve a los seres que se comprometen en ella y revela su continuidad, recordando la de las aguas tumultuosas” (Bataille, 1997: 36). Pero en el erotismo corporal finalmente se preserva la discontinuidad individual. En cambio, en el erotismo de los corazones la *pasión* puede tener un sentido aun más violento que el deseo de los cuerpos, y la pasión puede convertirse en padecimiento (*pathos*): eso es lo que ocurre con el amor-pasión. En García Ponce aparece poco el erotismo de los corazones porque no existe un *pathos* que llama a la muerte desde el sufrimiento ni desemboca en un egoísmo compartido, que es otra forma de discontinuidad. Como ocurre en *Unión*, el amor puede hallarse en la ausencia porque es algo que envuelve las mentes y el recuerdo, más allá de los cuerpos, aunque éstos estén necesariamente involucrados. De hecho, para García Ponce —en *Desconsideraciones*— la ausencia de la amada es más propicia para el amor que su presencia, pues al estar con la amada su presencia llena toda nuestra realidad y por ello somos incapaces de pensarla: nuestro amor se sale de la realidad. Es claro que todo recuerdo implica necesariamente una ausencia. Cuando la amada se aleja nuestro amor invade el lugar en que ella estaba, a pesar de que haya sido su presencia la que propició que esa ausencia no esté vacía, sino llena con la *presencia de la ausencia de la amada*.

II

Pero lo que en primera instancia resulta notorio para quienes se acercan a la narrativa de Juan García Ponce no es el tema propiamente amoroso o el erotismo de los corazones, ni la ausencia del ser amado —“la presencia de la ausencia”—, sino las directas y explícitas representaciones de la actividad sexual humana, como si asistiéramos a la puesta en escena de las esculturas de Konarak y Khajuraho (India), producidos muchos siglos antes de que, en 1769, Restif de La Bretonne creara el término “pornografía”, “que designa no tanto la sexualidad como los discursos que suscita” (Vincent, 1991: 378).⁸

⁸ Subrayado mío.

Y aquí cabe la pregunta: el de García Ponce, ¿es un arte que representa el erotismo o la pornografía? Si aceptamos la definición de Alain Robbe-Grillet, según la cual “La pornografía es el erotismo de los demás” (Vincent, 1991: 378) (lo cual implica un espectador, un voyeurista), entonces las obras de García Ponce son o contienen elementos pornográficos. Lo cierto es que la frontera entre arte erótico y pornográfico ha sido muchas veces confusa. Sin duda, la palabra “pornografía” posee para nuestra sociedad connotaciones negativas y como tal ha sido desplazada al campo de lo prohibido o condenado, ya que, según algunos, sólo muestra la reiterada, la repetitiva y obsesiva representación del acto sexual, mientras que el erotismo se ha entendido quizá como lo mismo, pero inserto en un contexto más amplio, no reducido al simple sexo, a lo puramente genital o a lo que sólo está dentro del orden de la naturaleza, porque en el erotismo entra en juego la razón y la imaginación. Tampoco la seducción pertenece al orden natural, sino al del artificio, al del signo, al del ritual: “la seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio de lo real” (Baudrillard, 1990: 15).⁹

Es interesante que en 1975 hayan sido encuadradas en la categoría “X” aquellas películas que presentan “de forma reiterada el acto sexual *como fin en sí mismo*” (Vincent, 1991: 379),¹⁰ lo que implica la carencia de un contexto general en que el acto sexual debería estar inmerso para que el fin no sólo fuera ese. Más adelante estudiaremos el carácter transgresor del sexo como fin en sí mismo. Lo cierto es que subsiste una serie de tabúes con respecto a la representación de los sexos, lo cual hace que el juicio clasificatorio no deje de ser, hasta cierto punto, subjetivo, pues si definimos “pornografía” como aquellos discursos o representaciones gráficas que pretenden —con premeditación, alevosía y ventaja— *excitar* al lector o al espectador, ¿cómo saber quién no se excitará ante una representación erótica? Además, el arte tiene la posibilidad de suscitar cualquier emoción en el ser humano. Guido Almansi se pregunta por qué “si el arte puede suscitar la sonrisa, el llanto, el horror, la embriaguez, el odio, no va a poder suscitar también el deseo sexual” (Batis, 1989: 35).¹¹ Claro está que la facultad para vivir o sentir lo escrito depende de nuestra imaginación. ¿Es factible llamar “pornográfico” al arte que suscite el deseo sexual? Se ha afirmado que la pornografía “a diferencia del erotismo, no establece mediación entre el espectador y el objeto de su deseo.

⁹ Subrayado del autor.

¹⁰ Subrayado mío.

¹¹ Cit. por Huberto Batis. En una ocasión García Ponce externó que más que la crítica o el análisis, lo que busca es excitar físicamente a sus lectores (cfr. Bruce-Novoa, 1997: 68). Pero la excitación es también (y a veces sobre todo) estética, “mental”, “filosófica”; va más allá de la mera excitación física, de ahí la necesidad de leer con una visión crítica al autor de *Crónica...*

Nada es sugerido, tampoco desvelado; todo es exhibido” (Body, 1991: 215-216), es decir que mientras la pornografía sólo se limita a describir la relación sexual, el erotismo es más sutil porque a veces busca la insinuación. En esto coincide Baudrillard, para quien la pornografía no seduce precisamente por su exceso de realidad, por su hiperrealidad (Baudrillard, 1990: 33). De igual modo, a Paloma no le seduce la pornografía, pues lo que finalmente le interesa es la experiencia propia: “El atractivo que puede tener la “pornografía” es netamente masculino. A las mujeres *no nos interesa mirar* lo que le hacen a las otras mujeres, ni siquiera lo que pueden hacernos a nosotras mismas” (García, 1984: 212).¹²

En su ensayo “Pornografía y obscenidad”, D. H. Lawrence asegura que lo que estas dos cosas sean depende del individuo, pero más adelante relaciona lo pornográfico y lo obsceno con el desequilibrio entre mente y cuerpo, entre sexo y pensamiento; con el odio y el insulto al sexo, con la percepción de algunos individuos comunes del sexo como algo sucio, individuos que ven “postales indecentes” y sienten que la mujer es más baja o impura después de hacer el amor. Por ello Lawrence no considera ni a Boccaccio ni a Rabelais como pornográficos: “El auténtico pornógrafo siente auténtico desagrado por Boccaccio, porque la fresca y saludable naturalidad del cuentista italiano hace que el moderno renacuajo pornográfico se vea a sí mismo como el sucio gusano que es” (Lawrence, 1989: 47, 55-57). Vladimir Nabokov también desprecia lo pornográfico, pues considera que el término “pornografía” sugiere mediocridad, un no salirse de la mera descripción de escenas sexuales: el placer estético es entonces reemplazado por la “simple estimulación sexual” (v. Nabokov, 1983: 313). Para Anaïs Nin “la pornografía trata la sexualidad de manera grotesca para devolverla al nivel animal; el erotismo despierta la sensualidad sin necesidad de animalizarla” (Batis, 1989: 113). Henry Miller también considera a la pornografía como algo negativo: “la obscenidad es un proceso de purificación, de limpieza, mientras que la pornografía sólo agrega mugre y lobreguez” (Batis, 1989: 70). En un ensayo sobre *Inmaculada...*, Ignacio Trejo Fuentes opina que esta novela nunca cae en la pornografía: se mantiene en el erotismo precisamente porque la pornografía “es lo burdo, lo soez sin otras dimensiones, lo que se queda en mera descripción pobre y repetitiva del acto sexual” (Pereira, 1997: 215). También se ha dicho que la intención de la pornografía es violar a toda costa los tabúes morales y sociales aceptados por una colectividad; agredir a la sociedad. Refiriéndose a *Inmaculada...*, García Ponce aclara que “se trata de una novela pornográfica y esto me da una alegría infinita, porque constituye una especie de anuncio: si es que es erótica significa que es pornográfi-

¹² Subrayado mío.

ca, si es pornográfica significa que es erótica” (Vallarino, 1989: 1). De hecho, el autor iba a utilizar la siguiente frase de Robert Musil como epígrafe a *Inmaculada...*: “Al autor no sólo se le debe permitir ser pornográfico, sino que tiene la obligación de serlo”, pero no la utilizó “para que no fueran a decir que trataba de justificarme con Musil” (Vallarino, 1989: 4) y “por su tono moral” (Aranda, 1989: 25). Ya en *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción* (1975), es posible inferir que el escritor yucateco utiliza la palabra “pornografía”, por un lado, en su sentido etimológico (*pornos*, prostituta; *grafos*, descripción), pero también amplía ese sentido y la pornografía se convierte en aquello donde “el lenguaje de los cuerpos encuentra su voz como historia de su propia prostitución y se transforma en espíritu” (García, 1975: 90) porque el espíritu mueve, “hace hablar” a la carne. Como dice Adrian Leverkühn, personaje del *Doktor Faustus*, de Thomas Mann: “El idealismo olvida que el espíritu no se manifiesta sólo en lo espiritual y que la melancolía animal, la belleza sensual, pueden ejercer sobre él una profunda influencia” (Mann, 1984: 431). La pornografía es, para García Ponce, *la representación de la sexualidad fuera de su fin*, es decir, ajena a la procreación. Lo importante es que el *centro* no es precisamente el yo, la identidad personal o la conciencia, sino la realidad corporal porque “en el campo de la vida el que rige y dirige las acciones es el cuerpo” (García, 1988: 107), que, por lo tanto, ocupa un lugar fundamental en una *poética* vitalista. Se debe insistir en esto: “El yo —dice García Ponce— no es más que un accidente mínimo del cual nosotros hemos hecho ridículamente el centro del mundo” (Ruffinelli, 1974: 29). En la literatura pornográfica, el cuerpo —despersonalizado— se convierte en instrumento del placer, de tal modo que “no se dice yo amo a esta mujer sino yo *uso* a esta mujer” (Aranda, 1989: 25).¹³ Pero el autor yucateco no se queda ahí. Para él, erotismo y pornografía son, en realidad, lo mismo; más aún: “considero pornográfica a la teología misma [...] ¿quiere algo más pornográfico que hacer existir con palabras a un dios inexistente?” (Aranda, 1989: 25). Incluso, García Ponce considera que a los siete años leyó el primer libro pornográfico: *Los tres mosqueteros*, y afirma que la literatura siempre requiere de un elemento de excitación sensual (v. Driben, 1982: 10). En otro lugar considera a Milady, personaje de Dumas, como un “personaje erótico por excelencia”, pero también afirma que *todos* los personajes femeninos le parecen eróticos (hasta la Jane de Tarzán) porque con seguridad su imaginación es erótica. Para él, toda la *muy buena* literatura es “agudamente erótica”.

Sin embargo, el término resulta ser lo de menos y por ello, aunque algunas de las pasadas “definiciones” de pornografía acepten muchas de las escenas en las

¹³ Subrayado mío.

novelas del autor que nos ocupa, donde los personajes suelen exhibir su propia actividad sexual ajena a la procreación, optaré por la palabra “erotismo”, la cual no implica necesariamente acto sexual: erótica puede ser una caricia, un beso o incluso una mirada, pues, como advierte el autor anónimo de *Irene*, “La mirada de los amantes delimita entre los dos términos de la pareja una zona en donde la atención se concentra y se desenlazan las personalidades” (Anónimo, 1985: 42). Ese desenlace es sin dudas el erotismo. Si consideramos la sexualidad como una expresión de la personalidad *total*, es indudable que los juegos eróticos no sólo se dirigen al simple sexo, a los órganos genitales, sino también a la sexualidad, al conjunto de las zonas erógenas. Como afirman Masters y Johnson, las parejas que sólo experimentan placer en los genitales, rechazan su sexualidad total (Cfr. Masters, 1976: 30). En el erotismo plasmado por García Ponce no hallamos el *deseo del sexo*, sino el deseo del *otro* como objeto erótico, que incluye la mutua sexualidad como manifestación de las personalidades totales. Agreguemos a esto el hecho de que las representaciones con intensa carga sexual en García Ponce no se hallan aisladas, sino inmersas en distintos contextos que las aleja de la esquematización simplista, de la llana pornografía, y las convierte en obra de arte, tal y como las esculturas eróticas de muchos templos hindúes.

Lo interesante es que el ser humano siempre ha representado el acto sexual como parte de su cotidianidad, y no siempre para mostrar la importancia de la fertilidad, ya que a veces es evidente la franca aceptación del placer en su inutilidad, por el placer mismo, sin la finalidad reproductiva, que no deja de ser una de las consecuencias de un acto primordialmente instintivo y natural. Pero si la sexualidad humana evoca un acto *biológico*, el erotismo desvía el impulso sexual y lo transforma en representación: “el erotismo —afirma Octavio Paz— no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora” (Paz, 1996a: 213).⁷¹ Pero no sólo la imaginación entra en juego en el erotismo —y en la escritura (a la que Paz define como “erótica verbal”)—, sino también el raciocinio. Las novelas de García Ponce son herederas de un *arte erótica* en que la *razón* demora el deseo para que éste se acumule y sea más placentera su satisfacción: “No me olvidé de Gilberto —dice Paloma en una ocasión—, pero tampoco puedo decir que lo tuviera en cuenta. Mi propia satisfacción era superior” (García, 1984: 85). Siempre se parte del deseo y se llega al deseo, del que la razón no es sino su esclava. Cuando la razón trata de vencer al deseo, como ocurre con Ramón Rendón en el cuento “Enigma”, el deseo —dice Daniel Goldin— “terminará por vengarse privando al joven psiquia-

tra de ella” (Pereira, 1997: 133). El Eros como fuerza que preserva la vida, como sexualidad y como *principio del placer*, no es incontrolado, pero tampoco sometido. El descontrol acarrearía la destrucción, la muerte o la locura y, paradójicamente, en “Enigma” emerge el descontrol como locura después de haber intentado someter el deseo a la razón. El deseo vence, pero no somos deseo puro. Imaginación y razón nos distinguen de los animales. Afirma García Ponce en una entrevista:

“El erotismo es una forma de la representación”, dice Pierre Klossowski. Nada es natural dentro del erotismo, sino espiritual, implica la elaboración intelectual de un acto natural: el sexo, para poder ser considerado en verdad erotismo [...] La literatura emplea el medio natural de comunicación entre los hombres: el lenguaje, y lo transforma en otra cosa: el medio de una forma de arte. Por tanto, el erotismo y la literatura son hermanos. Le dan otra categoría a algo existente de antemano (Arankowsky, 1989: 15).

En el erotismo —dice García Ponce en un ensayo sobre Pierre Klossowski— “la intervención de un elemento humano permite la contaminación de la carne por el espíritu” (García, 1982a: 494), ya que se sale de la pura sexualidad animal. Tanto para Klossowski como para García Ponce se debe revelar, hacer aparecer el espíritu precisamente a través de la carne. A esta idea tendremos que retornar más adelante, pues constituye uno de los ejes de la obra que nos ocupa.

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

la *atracción* recíproca.¹⁴ No obstante, trátase de deseo o de afecto lo importante es la dirección, el movimiento hacia la exterioridad propiciado por una imagen. Ya Platón admitía que el apetito sólo se provoca con el recuerdo, la imagen, la representación de lo placentero, de ahí que sea el alma, en tanto que recuerda, la que suscita el deseo (Cfr. Foucault, 1996: II-42). Sin embargo, las fantasías del deseo no permanecen en la memoria: su movimiento se proyecta al futuro, sin importar que éste sea o no inmediato, y cuando se satisface, sólo importa el instante. No sólo entra en juego el recuerdo. El deseo también *produce* necesidades y más carencias. El movimiento del deseo contiene imágenes; se trata de una carencia que debe subsanarse, sin importar que ésta se derive del mismo deseo que, al satisfacerse, se anula. Su objeto, no obstante, nunca se halla totalmente presente. Para satisfacer el deseo es indispensable transformar, destruir, recrear o incluso crear (artísticamente) el objeto deseado. El deseo se afirma en la negación del otro o en la afirmación de lo invisible (aparición de lo invisible) para así lograr su autonegación y anularse. Deseo lo que no tengo y lo invento imaginándolo, pero en la imaginación se opera la transformación de los objetos. De igual modo, si deseo beber agua, “destruyo”, niego la presencia del agua al consumirla para *negar* el deseo. A pesar de esto, los satisfactores generan las mismas (u otras) carencias y así ellos mismos reviven el deseo y lo expanden. El deseo es, *finalmente*, insaciable: no llega a la totalidad de la satisfacción porque apenas es aplacado su vacío infinito resurge para pedir que sea de nuevo llenado —y a la vez llenar. La producción del deseo es múltiple. Producción de producción: el producir siempre ocurre porque desear es producir, característica de lo que Deleuze y Guattari llaman “máquinas deseantes” (Deleuze, 1985: 16). El inconsciente como fábrica. El producto es el productor: “Ser sólo el placer que das y que te dan”, leemos en *Crónica...* En cierto sentido, como *necesidad* necia, obsesiva, carece de importancia si es o no “recuerdo” de un placer experimentado con anterioridad o de algo perdido. Como *necesidad* el deseo “saciado” es para-sí; como reciprocidad necesaria es para-ambos (yo y el *otro*). Este aparente egoísmo de la pareja erótica se resuelve, en García Ponce, en la apertura a *otra parte*, a los *otros* o a lo *otro* y no al hijo o hijos como productos de una fecundidad biológica. Ese *otro* puede ser el arte, la literatura, productos de la fecundidad espiritual.

Acaso el escritor que nos ocupa se ha dado a la tarea de ser fiel a su vocación de escritor de literatura erótica por la constante insatisfacción que produce el deseo satisfecho en el reino de lo imaginario, pues el espacio de la literatura —dice Huberto Batis siguiendo a Bataille— “no es el del orden sino el del deseo, el de la

¹⁴ Cfr. Julia Kristeva: *Historias de amor*, pp. 136, 137 y 145. Subrayado de la autora.

pasión perversa de querer llegar a tocar fondo aunque ese fondo no exista. La literatura abre una desnudez, la misma que preludia en los cuerpos la entrega sexual, que en un olvido de sí, semejante al de la muerte, encuentra la vida” (Batis, 1982: 8). La literatura es el espacio de lo imposible, de la intimidad, pero, aun cuando no se trate de literatura erótica, nace siempre del deseo: se fundamenta en el principio del placer al negar la realidad tal cual. Es el deseo el que mueve al arte, aunque siempre mediatizado, ordenado por principios lógicos que, en el caso de la literatura, son los principios de la gramática, del discurso.

En la escritura, las palabras estrechan los lazos, se convierten en el vínculo entre las formas puramente materiales y las representaciones mentales de dichas formas; el deseo viaja de una o otra representación; las imágenes son heterogéneas y cambiantes, pero repetitivas en su heterogeneidad; la fantasía, la imaginación propician la incesante movilidad del deseo. Por esto mismo ni el autor de este tipo de obras ni el lector —inscritos en el seno de una cultura y una civilización que han confinado el aspecto erótico y la sexualidad humana— somos o podemos ser totalmente inocentes, como tampoco lo es el texto literario: “el arte jamás es inocente, porque la *creación* no lo es” (García, 1987: 20), pero toda *apariencia* es culpable “en la misma medida que lo es la mirada que la solicita” (García, 1987: 33). Particularmente, el lector cumple el papel de observador, de incansable *voyeur* de las fantasías de otro; es receptor de una intimidad imaginada, reproducida o expresada por un creador a través de sus personajes, situaciones narrativas, imágenes, metáforas e ideas y reflexiones. Dice García Ponce en una entrevista: “en el caso de *De anima* el *voyeur* es el autor o puede ser un gato o puede ser todos los que leen el libro. *Voyeurs* son todos los que están penetrando en la intimidad del libro. Cada lectura es un acto de *voyeurismo*. El autor, al mirar, es el tercero, siempre es el *voyeur* que mira su personaje” (Hahn, 1984: 15). En el cuento “Rito”, el narrador llega a conceder al espectáculo, al voyeurismo, dimensiones mucho más amplias: “Toda realización del deseo es un espectáculo, aun cuando no tenga espectadores” (García, 1997: 327), lo que implica, llevado al extremo, que el deseo puede mirarse a sí mismo realizarse y, por tanto, morir como deseo.

En cuanto a los lectores, sólo su deseo, su curiosidad, su malicia, su placer pueden hacerlos seguir leyendo. La curiosidad proviene, efectivamente, del deseo de movilizarnos hacia la exterioridad, hacia lo que percibimos fuera de nosotros, hacia un *objeto* y, en el arte erótico, nos conduce reiterativamente al mismo deseo, nos sugiere ascender por esa torre sin fin de la pasión humana: “La curiosidad sólo aumenta el deseo” (García, 1995b: 331). Para García Ponce “en el origen del deseo se halla un instinto, indiferenciado y poderoso, que no puede negar su pura animalidad” (García, 1992: I-215), una “fuerza sin rumbo y sin meta” que “ha

iluminado con su oscuridad la noche de los tiempos asegurando la continuación de las especies” (García, 1992: I-215). Esa fuerza primigenia, “innombrable”

Construye la torre del deseo y como la otra Torre, la muy antigua también pero menos antigua, al poner la luz del espíritu en la oscuridad de la materia, a través de los más entrevesados caminos, aspira tal vez también a llegar al cielo, a destruir la oscura carne que ilumina y encontrar la unidad; pero, como la otra Torre también, su final contradice el propósito que se encontrara en el principio y en lugar de la unidad, su carácter interminable, produce la dispersión, la multiplicación, de las lenguas o de las especies y la muerte, el olvido que busca ese espíritu, produce la vida, en busca de la quietud, encuentra el movimiento, aun cuando, como acabamos de ver, la simiente se desperdicia y se pierde en el aire, porque su irrupción alimenta el ánimo que lleva a perseverar en la interminable tarea de construir la torre del deseo, que, por alta que sea la elevación que consigue [...] conduce no al cielo, sino a la tierra (García, 1992: I-215).

El Deseo es percibido por el autor yucateco como una entidad mítica que aspira a la unidad, pero produce multiplicidad. Nos conduce al cielo del placer en lo mundano, en la tierra. El mito garciaponceano expresado en *Crónica...* explica cómo el instinto se convierte en espíritu y penetra en la carne para depositar en ella el deseo. Es así como, para este autor, la espiritualidad se convierte en animalidad y ésta sirve al espíritu “creando el espacio en el que puede mostrarse” (García, 1992: I-216). En un himno del *Rig Veda* se afirma: “El Deseo fue lo primero en desarrollarse / como germen primero de la idea” (Anónimo, 1989: 278). *Kama* (deseo, pero también apetito sensual) es el primer movimiento que manifiesta lo Absoluto en la tradición hindú. Por su parte, Norman Brown, siguiendo a Freud, sostiene que la esencia del hombre es desear (Cfr. Brown, 1987: 21), y este deseo remite al principio del placer que experimentamos en la infancia. En *El arco y la lira*, Octavio Paz afirma algo muy similar:

Y quizá el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser, sea el Deseo. [...] Si el hombre es un ser que no es, sino que se está siendo, un ser que nunca acaba de serse, ¿no es un ser de deseos tanto como un deseo de ser? En el encuentro amoroso, en la imagen poética y en la teofanía se conjugan sed y satisfacción: somos simultáneamente fruto y boca, en unidad indivisible (Paz, 1998: 147).

El cambio constante, la contingencia, la multiplicidad y la contradicción nos remiten a un orden temporal que el ser humano quiere saciar, a una movilidad que el hombre quiere inmovilizar, eternizar porque sólo lo eterno acaba de ser y allí lo

múltiple se vuelve uno. El *deseo* de abolir la multiplicidad nos ha hecho crear símbolos, mitos y arte, a pesar de que García Ponce afirme que en su literatura él no busca la unión con lo Uno, sino lo múltiple (Cfr. Bruce, 1997: 71). Ya lo múltiple, la constante novedad, al volverse representación, adquiere unidad en el arte. No es totalmente ajeno a este sentimiento el deseo del *otro* en el erotismo, que es conjugación de cuerpos y sensaciones. Pero el deseo nos conduce a lo que fuimos cuando lo saciamos porque, como yo no puedo desear lo que no conozco, el deseo entonces se halla vinculado a la memoria, al *recuerdo* de un placer y a la *necesidad* de satisfacerlo: es dinámico por excelencia, puede ser creativo o destructivo, pero jamás pasivo, y nos lleva a unirnos con un ser que no somos, con un contrario para establecer la suma. También es obsesivo, reiterativo, porque siempre volvemos a él. El movimiento del apetito se desarrolla en círculo, advierte Aristóteles en su tratado *De anima*. (Kristeva, 1988: 160). El deseo hace posible que Esteban posea los bellos instantes con Mariana en *Crónica...* El deseo conduce, hace actuar a los hombres, los mantiene en perpetua transmutación: “nada es posible si uno no se pierde antes en el deseo” (García, 1991: I-99), y, en muchas ocasiones, el deseo proviene de una intuición, es decir, parte del instinto y de la mente, del *alma*.

En *De anima* (de García Ponce) el alma se muestra a través del deseo. El erotismo es el vehículo y el recipiente de esta dialéctica. El erotismo, afirma Gilberto, “conlleva una expropiación del propio cuerpo” (García, 1984: 203), idea que el autor reitera: “La práctica del erotismo —dice García Ponce— es una voluntaria expropiación del cuerpo para convertirlo en un puro instrumento del placer” (García, 1988: 199), al igual que el arte, que la representación, como afirma Octave, en *La revocación del edicto de Nantes*, de Klossowski, al referirse a una mujer pintada en un cuadro: “asistimos —dice— a interminables expropiaciones del cuerpo bajo la mirada de otro” (Klossowski, 1975: 26). Se trata de *ser* en plenitud para, al mismo tiempo, *dejar de ser* al ser en otro: “Si nos miran, somos desde afuera en el que nos mira”, dice Andrés en *El gato*.

En la obra de García Ponce, el ubicuo espíritu de Eros se diluye entre las palabras casi cortadas con precisión matemática. Pero Eros le guiña el ojo a Tánatos en el sentido de que, por medio del deseo, tratamos de ascender a la continuidad, a lo Absoluto (o a la ilusión de un absoluto). “La muerte —dice Bataille— tiene el sentido de la continuidad del ser” (Bataille, 1997: 25), de manera que no deja de ser interesante que en francés se le llame al orgasmo la *petite mort*, breve porque no es absoluta, pero agota el deseo, hay una desintegración, una disolución en la que acabamos —dejamos— de ser: somos plenamente en la atemporalidad. La muerte, como destrucción de un ser discontinuo, como desinte-

gración del individuo, se alía al erotismo. Sin embargo, el escritor de literatura erótica —como artista— hace escapar al erotismo de la muerte al materializarlo en el *arte*, que en su inmovilidad es también absoluto y, además —como sostiene Freud—, siempre fiel a la infancia y al *principio del placer* (Cfr. Brown, 1987: 85). En una entrevista, García Ponce confiesa: “Desde niño no quería hacer nada” (Poniatowska, 1978b: 10),¹⁵ es decir, sólo estar inmerso en el *principio del placer*. El autor, evidentemente, se refiere a no hacer nada “útil” para una sociedad productiva y consumista, por ello el único compromiso que acepta “es aquel con la literatura; no quiero ser una figura social útil. No creo que porque haya niños muertos de hambre no pueda escribir. La idea de justicia ha pervertido el pensamiento” (Reboredo, 1980: 16). En 1977, Carolina Calderón le preguntó por qué el escritor se niega a dejar de ser niño y a incorporarse a la realidad. El autor de *Crónica...* respondió:

Por sabio, porque si los niños tienen la autenticidad, el hecho de ser uno con el mundo, qué cosa mejor puede hacer el escritor que continuar en ese estado; lo que pasa es que los lugares comunes, píos de nuestra cultura, nos dicen que hay que llegar a ser adultos y entrar y luchar por la vida. ¿Por qué luchar por la vida?, ¿por qué no gozar la vida?, ¿por qué no tener la vida? , ¿por qué no estar en la vida?; esto es lo que el escritor quiere hacer siendo voluntariamente consciente, responsablemente irresponsable (Calderón, 1997: 24).

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

Conscientemente, el escritor se niega a dejar de ser niño y no quiere incorporarse a la realidad o, por lo menos, desea hacerlo de una manera distinta, con otros medios y por otro camino que el acostumbrado de sentirse vivir la vida y actuarla. En este sentido se afirma como una figura esencialmente antisocial (García, 1966: 44-45).

Como hemos visto, su poética —independientemente de que el erotismo y el éxtasis estén vinculados con la muerte— es vitalista en sus intenciones, se halla regida por un impulso vital que a toda costa intenta vencer a la muerte como realidad contingente y utilitaria, como *principio de realidad*: “el erotismo es huma-

¹⁵ Cfr. también (Calderón, 1997: 34).

no. Si no se convierte en obra de arte será devorado por la muerte. El erotismo, entonces, es un humanismo” (Avilés, 1994: 4). En otro lugar asocia el erotismo a la belleza y en ese sentido asegura que es la base de todas las artes, pues ya sustituir una realidad por otra, poner la vida en palabras, es un acto erótico (Cfr. Cosmos, 1990: 32). Pero independientemente de esta connotación, el arte debe salvar el erotismo de los cuerpos, convertirlo en “engaño colorido” porque ya el mismo deseo de hacer arte es, como en el erotismo, un deseo de salir de nosotros mismos. Sólo saliendo de nosotros, dirigiéndonos a lo *otro*, podemos experimentar lo que es verdaderamente vivir. Argumenta el narrador en *Crónica...*: “es indudable que para el autor el hecho mismo de escribir está unido al deseo sexual” (García, 1992: I-544); en *Catálogo razonado* dice la Voz primera: “Escribir, después de todo, es como hacer el amor: sólo se termina para empezar a esperar el momento en que se quiere volver a empezar” (García, 1982b: 64), y en *Pasado presente* el deseo de Lorenzo por escribir es comparado con el deseo de tener a Carmenchu. En todo esto García Ponce coincide con Cesare Pavese, para quien “hacer poesías es como hacer el amor: nunca se sabrá si el propio gozo es compartido” y “arte y vida sexual nacen de la misma cepa” (Pavese, 1992: 57, 69). Sólo gracias al deseo continuamos viviendo, creando y también deseando, pero el espacio del deseo, como advierte Paloma en *De anima*, “debe ser igual al que Gilberto me ha dicho que corresponde a la literatura: es espantosamente material y no puede tocarse” (García, 1984: 131), paradoja en que lo más tangible resulta ser lo más intangible.

Escritura y deseo sexual se hallan en una unión tan estrecha, que el carácter de las imágenes representadas mediante el discurso verbal tiene que remitirnos a la unión de contrarios. En un texto tántrico de la antigua India se advierte: “El labio inferior es el falo, el labio superior la vulva: de su copulación nace la palabra” (Pandit, 1986: 19), idea que podemos comparar con la expresada por Octavio Paz en su poema “Blanco”: “el firmamento es macho y hembra / testigos los testículos solares / falo el pensar y vulva la palabra” (Paz, 1996b: 441). La relación entre deseo y palabra es también fundamental en *De anima*. En una ocasión, Gilberto invita a cenar a Paloma, le habla de literatura “y sin darnos cuenta nos deslizamos a conversar de cómo la siento y cómo me siente ella a mí y a través de las palabras surge el deseo como si las palabras me condujeran a su cuerpo cuando lo más probable es que sea su cuerpo el que me conduce a las palabras” (García, 1984: 53). Sin duda, en el desarrollo de cada ser humano suele aparecer “el lenguaje del amor y del principio del placer antes de convertirse en el lenguaje del trabajo y del principio de la realidad” (Brown, 1987: 88).

Afirma Ángel Rama: “No parece que García Ponce crea que el hombre se encuentre en el trabajo, sino que se descubre íntegramente en el juego; en el ocio y no en el negocio” (Pereira, 1997: 58). *Otium* —ocio— era también, en latín, el tiempo para reflexionar; equivale al griego *sjolé*, de donde se deriva “escuela”, lugar donde se iba a ejercer el ocio, es decir, a *pensar*. En cambio, el *Tripalium* —de donde se deriva “trabajo”— era, en el bajo latín, un instrumento de torturas compuesto por tres palos y que se utilizaba para dislocar las articulaciones de los criminales o testigos reacios. Pero el trabajo no es sólo eso: también es “la vía de la conciencia, por la que el hombre salió de la animalidad” (Bataille, 1997: 224), lo cual de ninguna manera significa que el hombre regrese a la animalidad cuando no trabaja. Casi podríamos admitir que en García Ponce el orden es belleza y el trabajo, juego. Es claro que, por ejemplo, para el doctor Ballester en *Inmaculada...* el trabajo es parte de un principio de la realidad no represivo, donde el Eros se despliega sin trabas. En *L’invitation au voyage*, de Baudelaire, leemos: “Là, tout n’est qu’ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté” (Baudelaire, 1991: 100), donde, a decir de Herbert Marcuse, la palabra “orden” pierde su connotación represiva: “éste es el orden de la gratificación que crea un Eros libre” (Marcuse, 1986: 174), un Eros que, en García Ponce, no se reduce a la mera sexualidad procreativa y monogámica impuesta por nuestra civilización.

La narrativa de García Ponce es ajena al dolor. Como escritura hedonista evoca el placer desmesurado por la reflexión y por el cumplimiento del deseo o de las fantasías; el placer, en términos generales, que nos proporciona el movimiento perpetuo de la existencia. A García Ponce, autor irónico y vitalista, no le interesa el sufrimiento ni el desgarramiento existencial. El sufrimiento —dice— “no creo que sirva absolutamente para nada, y lo único que hay que hacer con el sufrimiento es llevarlo con la mayor discreción posible y ya [...] Soy totalmente contrario a la idea cristiana de la redención por el dolor. Se me hace una verdadera aberración mental pensar que el dolor pueda servir para redimirte de algo” (Poniatowska, 1978a: 6). Para Bataille la voluntad niega a la muerte e incluso es indiferente ante ella: “sólo la angustia introduce la preocupación de la muerte, paralizando la voluntad” (Bataille, 1974: 95). La voluntad, que para Bataille se apoya en la certeza de la suerte —ya que ésta la cumple y la voluntad a su vez busca la suerte— es, en García Ponce, voluntad de vida, de encuentro, *voluntad erótica*, voluptuosidad, libido ejerciéndose, movimiento contrario al temor o a la angustia de la muerte. Los personajes más importantes, más dinámicos y vitales del autor yucateco buscan el placer y generalmente carecen de represión en el sentido freudiano. Es cierto que hay momentos de represión, donde una fuerza moral o racional puede *retardar* —mas no matar— el deseo; por ejemplo, en

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

El tiempo lineal de las novelas más importantes de García Ponce es aparente, porque la sucesiva reiteración de ciertos acontecimientos hace volver atrás, remite a un terreno que la memoria asocia con el espacio presente de la narración. Los acontecimientos, encuentros y reencuentros transforman la linealidad en una especie de “eterno retorno” dentro del espacio total que el arte realiza en la escritura. Las imágenes o situaciones fascinantes que se presentan, sin embargo, lo hacen en los momentos en que su presencia nos evoca las ausencias de las imágenes o situaciones pasadas. Es la escritura de la obsesión progresiva y regresiva. Todo es a la vez una constante metamorfosis: siempre igual como cambio que se va intensificando por las mismas reiteraciones del deseo erótico, que expanden sus focos de acción porque el deseo que las caracteriza actúa como una *reacción* en cadena. En el terreno del amor experimentado por Claudia en *La cabaña*, “el deseo se hacía cada vez más vasto y sin límites, alimentándose de su propia imposibilidad de satisfacerse” (García, 1982: 177). Pero el deseo no sólo es ubicuo e ilimitado en la narrativa garciaponceana, sino también es una intensidad impersonal y al mismo tiempo se mueve en la intimidad y llega a anular la negatividad procedente del exterior, como de repente ocurre en *La invitación* (1972): “El deseo no necesita lugar, ocupaba todos los lugares y era el amor que ignoraba todas las presencias siniestras, que las hacía desaparecer” (García, 1972: 129). Esta fuerza impersonal es puesta de manifiesto por Robert Musil en *El hombre sin cualidades* cuando, al hablar con su prima Diotima sobre lo que es estar enamorado, dice Ulrich que “sólo siendo los hombres absolutamente objetivos —lo cual equivaldría casi a ser impersonales— serían también todo amor. Porque únicamente en aquel estado serían también todo sensibilidad y sensación y pensamiento” (Musil, 1973a: II-220). Sólo la absoluta *exterioridad* —la masacre del ejérci-

to en *Crónica...*, o la retención de R. por los militares en *La invitación*—, puede apaciguar la intimidad y la impersonalidad del deseo que en ella se manifiesta, clausurar el orden imaginario en que están envueltos los personajes y apagar las sucesivas y reiterativas reacciones en cadena del deseo. Así, las sirenas en las calles —como las de *La odisea*— impiden o retardan la realización del amor, y por ello resultan ser, en *La invitación*, “siniestros avisos cuyo oprobio hacía imposible la realidad del amor” (García, 1972: 102). Y si, en *Crónica...*, paradójicamente, el ejército —a nivel de macroespacio— actúa por una orden que a su vez procede de un *deseo*, Evodio Martínez como asesino —a nivel individual— se conduce impulsado por un deseo que a su vez aniquila, *inmoviliza* textualmente al deseo como fuerza multiplicadora de placer. Evodio se exilia, pero el placer vive también una especie de exilio involuntario. Esto no ocurre ni en *De anima* ni en *Inmaculada...*, obras en que el nuevo retorno de la reacción en cadena —en el caso de *Inmaculada...*— queda como posibilidad realizable o —en el caso de *De anima*— se cumple efectivamente, a pesar de la muerte de Gilberto, ya que Paloma —aunque renuncia a seguir escribiendo— no renuncia a la vida, que encierra —como ella— todas las posibilidades. En la indestructible imaginación el deseo siempre se convierte en acto, se actualiza. El deseo como multiplicador de placer no puede ser aniquilado ni siquiera por el deseo de exclusión que implica el matrimonio como la realización de *la* pareja. Esto es comprobable por la interrogación final del narrador en *Inmaculada...*: “Lo que pasaría después dependería de Inmaculada” (García, 1995a: 333). El matrimonio es tradicionalmente un contrato en que está implícita la subordinación de la esposa al marido. En la Edad Media, el esposo era el “señor” de la mujer. Uno de los rasgos más singulares de los trovadores, que convivieron con los cátaros (o “puros”) y hasta los defendieron, fue su intención de “purificar” el amor “de todo cuanto no es natural en él y no, como quiere, por ejemplo, el platonismo, apartarle por completo de la sexualidad [...] es cierto que a menudo consideraron el amor conyugal como “venal”, utilitario, situando —implícitamente— el verdadero amor *fuera del matrimonio*” (Nelli, 1989: 102).¹⁶ Para estos poetas medievales la mujer está siempre dispuesta “a caer de nuevo en las realidades terrestres” (Nelli, 1989: 103) y nunca simboliza ningún elemento ni figura extraterrenal o metafísica. Al hacer explícita la emancipación absoluta de la mujer y de sus deseos, García Ponce coincide con la postura de los llamados cátaros “creyentes”, a quienes les estaba permitido el matrimonio y los goces de la vida, al contrario de los llamados cátaros “perfectos” (*bons-hommes*), que practicaban una vida ascética, asexual y muy rigurosa. En otras

¹⁶ Subrayado mío.

palabras, para los cátaros “creyentes”, como en general para los personajes de García Ponce, no hay un principio de la realidad represivo, sino lo que Marcuse llama, contraponiéndolo al *principio de actuación* (o el trabajo enajenado de los hombres-cosas) un “principio de la realidad no represivo” (Marcuse, 1986: 166). La importante distinción entre los dos tipos de cátaros, por cierto, se le escapa a Octavio Paz al criticar a Denis de Rougemont en *La doble llama*. En cuanto a la opción de la mujer, afirma René Nelli:

Indiscutiblemente, para las mujeres del siglo XIII el libertinaje, al igual que el ascetismo pero en sentido inverso, constituyó una protesta contra el orden social que las coaccionaba y sobre todo contra el matrimonio no igualitario, que favorecía a los hombres. Si querían afirmar su autonomía, sólo tenían elección entre el camino abierto por los trovadores, valorización total de la libertad amorosa acompañada por la idea de que el amor no es pecado, y el camino aconsejado por los *bons-hommes*, del ascetismo y la perfección (Nelli, 1989: 104).

García Ponce otorga a la mujer de su narrativa una autonomía que la mueve a buscar el placer ilimitado en el mundo, y hace fracasar a la pareja Paloma-Armando precisamente porque éste trató de anular la libertad de la mujer. Es cierto que el hombre empuja a veces a la mujer, la ayuda a revelar su “apertura”, lo ilimitado de su sexo, pero la mujer se somete cuando ella está de acuerdo y llega un momento en que ya ni se pertenece a sí misma: se vuelve objeto, pero no cosa, pues su objetivación proviene también de su propio deseo y no sólo del deseo del otro: “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche”, dice Mariana casi al inicio de *Crónica...* Nunca hay una violación real: Inmaculada es, en ese sentido, pura, como lo es Paloma, como lo es Mariana: “un objeto al que todos habían usado y nadie había tocado”(García, 1992: I-300). El mismo escritor ha confesado que las mujeres le parecen más interesantes que los hombres y que se considera a sí mismo un “feminista” (Albarrán, 1991: 16), aunque critica al feminismo como ideología, pues éste pretende igualar a la mujer con algo inferior al despojarla de su no-carácter implicado en su ser como *objeto* para así otorgarle un carácter, una individualidad (Cfr. García, 1982a: 110). La objetivación de la mujer es notoria en toda la obra garciaponceana, pero particularmente explícita en el erotismo infantil plasmado en una escena de *Inmaculada...* Joaquina desviste a una de las muñecas:

—¿Y si yo me desvistiera también? —dijo Joaquina.

Inmaculada no entendió lo que su amiga quería. Joaquina tuvo que insistir:

—¿No quieres verme desnuda a mí también?

—¿Desnuda, tú? ¿Para qué? —contestó Inmaculada.

—Para estar igual que la muñeca, *para ser otra muñeca* —murmuró Joaquina (García, 1995a: 20).¹⁷

Mediante un acto mimético la niña —en su absoluta inocencia— se convierte en objeto de Inmaculada, como ésta se convertirá en objeto del doctor Ballester y de otros hombres. Si la belleza pertenece a todos los que la desean y la mujer es bella, es entonces absurdo —para García Ponce— que la mujer, al igual que el objeto artístico o la vida, se convierta en motivo de una ideología para evitar también su peligrosidad y encauzarla por una vía determinada. Como la vida, como el arte, la mujer es múltiple. “La belleza de la mujer —dice Marcuse, y la felicidad que promete son fatales en el mundo de trabajo de la civilización” (Marcuse, 1986: 172).

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

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

III

La contraparte del deseo que busca el *principio del placer* es la seguridad que en la vida produce la estabilidad, el anquilosamiento. Ya en *El canto de los grillos* hay una crítica a ese anquilosamiento, a esa estabilidad o búsqueda de seguridad, simbolizada en el canto de estos insectos y representada por todos los personajes (provincianos), con excepción de la emprendedora y liberal Georgina, que vive en la ciudad de México y que, sin lugar a dudas, prefigura a todos los personajes femeninos dinámicos, como Mariana, Paloma o Inmaculada, para no ir más lejos. A estos personajes se contraponen —para continuar con *El canto de los grillos*— la “mocha” Evenilde y la “decente” Ana, productos del *principio de realidad* como mundo del deber, del orden y del trabajo, de los deseos inconscientes frustrados. Lo contrario de esa seguridad es la ya aludida categoría rilkeana de “lo

¹⁷ Subrayado mío.

Abierto”, la cual expresa una absoluta incertidumbre, una carencia de realidades figuradas, formas estables o existencias separadas y discernibles; expresa la inseguridad ante el misterio del mundo. Quien accede a “lo Abierto” está desprendido del tener o del contar los objetos; accede a una mayor y más profunda intimidad en la que actúa realmente la libertad.

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

Esteban la miraba incrédulo y Mariana lo miraba confiada. Nada debería moverse, nada podía moverse. Mariana estaba en su cuarto y entre los dos la vista anulaba toda distancia. Había una inesperada banalidad en el suceso y sin embargo era inconcebible. Esa presencia hacía imposible todo pensamiento. La espera era superior a cualquier realización; pero la posibilidad de realización le daba sentido a la espera. Ahora no era ni una cosa ni otra. Estaban en el estrecho filo de un límite desde el cual todo se precipitaría hacia el movimiento (García, 1992: I-448).

Mariana experimenta un radical “desprendimiento de cualquier tipo de seguridad” y en ese sentido —como también en otros que veremos después— se parece a Paloma y a Inmaculada, cuya seguridad

podía ser parte de su infancia olvidada; el temor del rechazo por el que la guió el miedo ante lo desconocido que estaba segura de no querer aceptar desde su primer noviazgo; pero sólo reconocía el miedo, aunque la seguridad resultaba aburrida y el miedo, en cambio, a pesar del rechazo, le despertaba curiosidad (García, 199a: 91).

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

De la mirada proviene el *deseo* que mantiene a los personajes en constantes encuentros que, en muchas ocasiones, suelen ser las repeticiones retocadas o matizadas, rituales, obsesivas, reiterativas, de situaciones anteriores, ya vividas.

La mirada suscita siempre una transformación. Al fijar su atención en la figura de Alma, la expresión de Andrés en *El gato* cambia por una expresión de amor, ternura y “deslumbrada curiosidad”. La dirección de la mirada, pues, suele ser la dirección del deseo. En el título de un libro de cuentos de García Ponce, *Encuentros* (1972), subyace el papel de la mirada, que nos acerca nuevamente a la representación. Dice Blanchot:

Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? [...] Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen (Blanchot, 1969: 25-26).

La pasión de la imagen en el arte de García Ponce es evidente por el carácter de sus representaciones. Para Blanchot la inspiración se halla vinculada con el deseo; se da en la impaciencia y es así como escribir comienza con la “mirada de Orfeo”, que no es sino el mismo movimiento del deseo (Blanchot, 1969: 165-166).

En el arte del autor yucateco, el ritmo y la elegancia del estilo, la utilización de adjetivos, metáforas o comparaciones, la plasticidad de las imágenes y descripciones, así como otros recursos que nos otorgan una gran visibilidad y en los que significante y significado, forma y fondo constituyen una unidad separable sólo por la vía de una absurda abstracción, hacen que el placer de narrar se halle estrechamente relacionado con la búsqueda y el placer sexual como un fin en sí mismo —el fin de mirar y experimentar—, cuya esterilidad es una de sus condiciones: “La ventaja del arte es que es absolutamente gratuito, no contribuye a nada, lo que hace es que a los que saben gozar de él los ayuda a vivir; si ésa no es ninguna contribución, entonces ninguna contribución vale la pena...” (UNAM, 1984: 11). Pero esta gratuidad o inutilidad no es la condición *significativa* del contenido de los textos, ya que no se trata de simples obras pornográficas o eróticas que únicamente pretendan excitar al espectador.

IV

Lo que ahora se debe destacar es el carácter prohibido o “pecaminoso” que la sexualidad ajena al “creced y multiplicaos” implica para nuestra cultura occidental,

pues si bien los textos de García Ponce no ponen en crisis su relación con el lenguaje, sí lo hacen con la *cultura* donde fueron producidos. En *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault ha demostrado que la preocupación por el sexo empezó dentro de la cotidianidad de la antigua Grecia, donde los médicos prescribían, además de normas alimenticias, cómo encontrar el goce sexual “sin que resulte de ello ningún desorden” (Foucault, 1996: 51). Es este desorden el que debe ser evitado para controlar a la sociedad, pues según ciertas concepciones médicas y religiosas se trata de una *transgresión*. Sin embargo, para que exista la transgresión es necesaria la existencia previa de normas; todo transgresor, en cierto sentido, afirma dichas normas al negarlas. En una conferencia, el medievalista Jacques LeGoff demostró que lo que en el *Génesis* bíblico fue un acto de soberbia, es decir, comer del fruto prohibido con el fin de ser como Dios, en el cristianismo de los primeros tiempos fue asociado con el sexo. Posteriormente, durante la Edad Media y según la concepción de San Agustín, la misma risa será asociada con la gula y la lujuria. La *transgresión*, entonces, al igual que el castigo y la redención, es un elemento constitutivo de la concepción *occidental* del amor (Cfr. Paz, 1996a: 227).

Bibliografía y hemerografía

Obras de Juan García Ponce:

NARRATIVA:

- García Ponce, Juan (1992), *Crónica de la intervención*, México, (2 vols.), Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
 ____ (1984), *De Anima*, México, Montesinos.
 ____ (1995a), *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, México, Fondo de Cultura Económica.
 ____ (1982), *La cabaña*, Barcelona, Montesinos.
 ____ (1972), *La invitación*, México, Joaquín Mortiz.
 ____ (1995b), *Pasado presente*, México, Fondo de Cultura Económica.
 ____ (1996), *Novelas breves*, México, Alfaguara.
 ____ (1997), *Cuentos completos*, México, Seix Barral.

TEATRO:

- ____ (1982b), *Catálogo razonado*, México, Premià.

ENSAYO Y CRÍTICA DE ARTE:

- ____ (1975), *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, México, Era.
 ____ (1982a), *Las huellas de la voz*, México, Ediciones Coma.
 ____ (1987), *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*, México, Ed. del Equilibrista.
 ____ (1988), *Imágenes y visiones*, México, Vuelta.
 ____ (1992), *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, México, Fondo de Cultura Económica.

AUTOBIOGRAFÍA

____ (1966), *Juan García Ponce*, pról. de Emmanuel Carballo, Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos, México, Empresas Editoriales.

REPORTAJES, ENTREVISTAS O CONVERSACIONES CON JUAN GARCÍA PONCE

- Albarrán, Claudia / Adriana Gutiérrez (1991), "La literatura como necesidad sin fin", *Universidad de México*, México, octubre, pp. 14-16.
- Aranda Luna, Javier (1989), "La literatura siempre es un plagio: García Ponce", *La Jornada*, México, 21 de mayo, pp. 25-26.
- Arankowsky, Alberto (1989), "El artista es un provocador: Juan García Ponce", *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 24 de diciembre, p. 15.
- Avilés, Karina (1994), "El mundo erótico de Juan García Ponce", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 4 de junio, p. 4.
- Cosmos, Ángel (1990), "Conversación con Juan García Ponce. La inocencia del erotismo", *Blanco Móvil*, núm. 41, México, enero-febrero, pp. 29-34.
- Driben, Leila / Dominique Legrand (1982), "Juan García Ponce: 'Soy la tautología viviente'", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 8 de mayo, pp. 10-11.
- Hahn, Dorothea (1984), "La nueva novela de Juan García Ponce, *voyeur de almas*, será presentada hoy", *Unomásuno*, México, 18 de mayo, p. 15.
- Poniatowska, Elena (1978a), "El sufrimiento no conduce a nada, dice García Ponce", *Novedades*, México, 30 de abril, pp. 1 y 6.
- ____ (1978b), "Desde niño no quería hacer nada: Juan García Ponce", *Novedades*, México, 4 de mayo, p. 10.
- Reboredo, Aída (1980), "La marginalidad absoluta es el lugar natural del escritor: Juan García Ponce", *Unomásuno*, México, 20 de abril, p. 16.
- Ruffinelli, Jorge (1974), "La perversa candidez de Juan García Ponce", *Plural*, núm. 39, México, diciembre, pp. 23-30.
- UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) (1984), "Entrevista con el maestro Juan García Ponce", en Juan García Ponce, *Imagen y obra escogida*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 9-11.
- Vallarino, Roberto (1989), "Soy un autor de lugares privados, de interiores" (J. García Ponce), *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 23 de diciembre, pp. 1, 3-4.

OBRA CRÍTICA SOBRE GARCÍA PONCE:

- Anhalt, Nedda G. de (1984), "*De anima*, de Juan García Ponce. Todo igual, pero diferente", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 14 de julio, p. 12.
- ____ (1984), "*De anima*, de Juan García Ponce / II. Todo igual, pero diferente", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 21 de julio, p. 10.
- Batis, Huberto (1982), "Las huellas de la voz de Juan García Ponce", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 19 de junio, p. 8.
- Bruce-Novoa (1997), "La novelística de J. García Ponce: el deseo por el modelo", en Varios, *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Calderón, Carolina (1997), "Una entrevista con Juan García Ponce. Septiembre 7, 1977", en Varios, *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

- Campos, Julieta (1975), "Una novela de García Ponce: 'El gato' o de cómo verbalizar la transparencia", *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, México, 13 de abril, p. 11.
- Espinosa, Alberto (1984), "De anima, de Juan García Ponce", *Casa del tiempo*, México, octubre, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 40-41.
- ____ (1985), "Crónica de la intervención, de Juan García Ponce", *Vuelta*, núm. 102, México, mayo, pp. 34-36.
- Lugo, José Antonio (1996), "La trilogía del gato, de García Ponce", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 3 de febrero, pp. 1-3.
- Martínez-Zalce, Graciela (1986), *Pornografía del alma*, ensayos sobre la narrativa de Juan García Ponce, México, Consejo Editorial de Yucatán.
- Pereira, Armando (sel. y pról.) (1997), *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México, Era/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Varios, (1997) *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

TEMAS GENERALES:

- Anónimo (1989), *El Rig Veda*, trad. del sánscrito y estudio analítico de Juan Miguel de Mora, con la colaboración de Ludwika Jarocka. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Anónimo (1985), *Irene*, trad. del francés según el texto publicado en la revista *Plural* en 1973, (trad. de Gerardo Deniz), México, Premià.
- Aries, Philippe / Georges Duby (dirs.) (1991), *Historia de la vida privada*, (t. 9-10), trad. José Luis Checa Cremades, Buenos Aires, Taurus.
- Auerbach, Erich (1988), *Mimesis*, trad. I. Villanueva y E. Imaz, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1996), *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina, México, Siglo XXI Editores.
- Bataille, Georges (1997), *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, México, Tusquets.
- ____ (1974), *El culpable*, seguido de *El Aleluya* y fragmentos inéditos, trad. Fernando Savater, Madrid, Taurus.
- Batis, Huberto (1989), *Estética de lo obscuro*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Baudelaire, Charles (1991), *Les fleurs du mal*, Paris, Flammarion.
- Baudrillard, Jean (1990), *De la seducción*, trad. Elena Benarroch, México, Red Editorial Iberoamericana (REI).
- Blanchot, Maurice (1969), *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Buenos Aires, Paidós.
- Body-Gendrot, Sophie y Kristina Orfali (1991), "¿Modelos extranjeros?", en Aries, Philippe / Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, t. 10, trad. José Luis Checa Cremades, Buenos Aires, Taurus.
- Brown, Norman O. (1987), *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*, trad. Francisca Perujo, México, Joaquín Mortiz.
- Deleuze, Gilles (1972), *Proust y los signos*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1985), *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Paidós.
- Foucault, Michel (1996), *Historia de la sexualidad, II: El uso de los placeres*, trad. Martí Soler, México, Siglo XXI Editores.
- Hatzfeld, Helmut (1968), *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos.
- Klossowski, Pierre (1975), *La revocación del Edicto de Nantes*, trad. Michèle Alban y Juan García Ponce, México, Era.

- Kristeva, Julia (1988), *Historias de amor*, trad. Araceli Ramos Martín, México, Siglo XXI Editores.
- Lawrence, D.H. (1989), *Sexo y literatura*, trad. Francisco Cusó, México, Distribuciones Fontamara.
- Mann, Thomas (1984), *Doktor Faustus*, trad. Eugenio Xammar, México, Origen-Seix Barral.
- Marcuse, Herbert (1986), *Eros y civilización*, trad. Juan García Ponce, México, Origen-Planeta.
- Masters, William H. / Virginia E. Johnson (1976), *Crítica a las formas de sexualidad burguesa*, La entrevista de *Playboy*, mayo de 1968, Buenos Aires, Antigua Casa Editorial Cuervo.
- Musil, Robert (1973), *El hombre sin atributos*, vol. I, trad. José M. Sáenz, Barcelona, Seix-Barral.
- ____ (1965), *El hombre sin atributos*, vol. II, trad. José M. Sáenz, Barcelona, Seix-Barral.
- ____ (1973), *El hombre sin atributos*, vol. III, trad. Feliu Formosa, Barcelona, Seix-Barral.
- Nabokov, Vladimir (1983), *Lolita*, trad. Enrique Tejedor, Barcelona, Seix Barral.
- Nelli, René (1989), *Los cátaros. ¿Herejía o democracia?*, trad. F. García-Prieto, México, Ediciones Martínez Roca.
- Ortega y Gasset, José (1968), "Amor en Stendhal", en Stendhal, *Del amor*, Madrid, Alianza.
- Pandit Siva Kaliputra (1986), *Estética del sexo. India*, México, Anaya.
- Pavese, Cesare (1992), *El oficio de vivir*, trad. Ángel Crespo, México, Seix-Barral.
- Paz, Octavio (1998), *Obras completas, vol. 1: La casa de la presencia. Poesía e historia*, México, Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1994), "El precio y la significación", en *Obras completas, 7: Los privilegios de la vista II. Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1996a), *La llama doble. Obras completas, 10: Ideas y costumbres II: Usos y símbolos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1996b), *Obras completas, 11: Obra poética, I (1935-1970)*, México, Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica.
- Rougemon, Denis de (1986), *El amor y Occidente*, trad. Antoni Vicens, Barcelona, Kairós.
- ____ (1967), *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard.
- Salomón (1969), *El cantar de los cantares*, trad. literal y declaración del *Libro de los Cantares* hecha por Fr. Luis de León, Madrid, Espasa-Calpe.
- Vincent, Gérard (1991), "Una historia del secreto?", en Aries, Philippe / Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, trad. José Luis Checa Cremades, Buenos Aires, Taurus.

Recibido: 7 de enero de 2004

Aceptado: 11 de febrero de 2004

Juan Antonio Rosado Zacarías. Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Narrador, ensayista y crítico literario. Premio de Ensayo "Juan García Ponce", otorgado por el Instituto de Cultura de la ciudad de México en 2000. Medalla "Alfonso Caso", otorgada por la UNAM en 1998. Becario "Jóvenes creadores" del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Es autor del libro de cuentos *Las dulzuras del Limbo*, Praxis, 2003; y de cuatro libros de ensayos, entre ellos: *Erotismo y misticismo*, Universidad de la Ciudad de México, Praxis, 2004; *El engaño colorido*, Universidad de la Ciudad de México,

2003; del manual *Cómo argumentar. Antología y práctica*, Praxis, 2004. Además ha publicado cuento, ensayo, poesía y crítica literaria en más de seis libros colectivos o antologías. Ha sido colaborador en más de diez revistas literarias y en diversos suplementos culturales. Ha sido profesor de literatura en más de diez instituciones del país.