

Otros títulos

Narradores de Veracruz y México

Alberto Hernández
Vázquez

Campos de luz y juegos

Juan Joaquín Pereztejada

El plagio

José Luis Cabada

Fisuras

Luis Bugarini

En *Homenaje a Juan García Ponce*: *Imagen primera* y *La noche cincuenta años después* se reúnen diez autores para rendir tributo al escritor “de la mirada y el erotismo” en el 50 aniversario de la publicación de sus obras *Imagen primera* y *La noche*, consideradas como el inicio de su prolífica carrera que marcan un nuevo paradigma en la narrativa mexicana. Son diez ensayos críticos de investigadores y profesores estudiosos de la literatura de García Ponce, en donde, en lenguaje ágil y sencillo, se analizan cuentos como “Feria al anochecer”, “El café”, “Después de la cita”, “Tajimara”, “Cariátides” “Reunión de familia”, “Imagen primera”, “Amelia” y “La noche”.

Coordinado por la especialista garciaponceana Magda Díaz y Morales, el texto reúne las voces de Isaac Magaña, Claudia Chibici-Revneanu, Gonzalo Soltero, Liviu Lutas, Alfredo Tenoch Cid, Magda Díaz y Morales, Asmara Gay, Alfredo Pavón, Iván Ruiz, Cecilia Eudave y Juan Antonio Rosado que analizan, desde diversas perspectivas, los temas recurrentes del escritor yucateco: el incesto, el amor y su imposibilidad, la muerte, la separación, la locura y el erotismo marginal.

Homenaje a Juan García Ponce

Magda Díaz y Morales
Coordinadora

Homenaje a Juan García Ponce

Magda Díaz y Morales
Coordinadora



MAGDA DÍAZ Y MORALES. Ensayista y crítica literaria, es doctora en Literatura (línea Teoría Literaria) por la UAM-Iztapalapa. Integrante del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, es miembro fundador de la Asociación Mexicana de Estudios de Semiótica Visual y del Espacio. Destacada estudiosa de la obra de Juan García Ponce, sobre la cual ha impartido cursos en universidades del país y del extranjero, ha publicado el libro *El erotismo perverso de Juan García Ponce, Lenguaje y silencio*. Editora del sitio de Juan García Ponce: <http://www.garciaponce.com/>



VERACRUZ
GOBIERNO DEL ESTADO



IVEC
INSTITUTO VERACRUZANO
DE LA CULTURA

CONACULTA



coleccion
VOLADORES

Homenaje a Juan García Ponce

Magda Díaz y Morales
Coordinadora

HOMENAJE
A JUAN GARCÍA PONCE:
IMAGEN PRIMERA Y *LA NOCHE*
CINCUENTA AÑOS DESPUÉS





VERACRUZ
GOBIERNO DEL ESTADO

GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ DE IGNACIO DE LA LLAVE

Dr. Javier Duarte de Ochoa
Gobernador

Lic. Harry Grappa Guzmán
Secretario de Turismo, Cultura y Cinematografía

INSTITUTO VERACRUZANO DE LA CULTURA

Lic. Rodolfo Mendoza Rosendo
Director

Lic. Claudia Domínguez Mejía
Jefa del Departamento de Publicaciones y Bibliotecas

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Mtro. Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Mtro. Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico

Mtro. Mario Antonio Vera Crestani
Director General de Vinculación Cultural

Lic. Ricardo Cayuela Gally
Director General de Publicaciones



Presentación

“UNO NUNCA ES digno de los autores que ama; sin embargo, eso no anula el placer de expresar ese amor, con la máxima claridad que se puede alcanzar” dice Juan García Ponce (1932-2003) refiriéndose a Robert Musil. Hablar del autor yucateco y su obra es justamente ese encuentro con el amor y la admiración por un escritor de referencia obligada en el panorama de la cultura mexicana.

El pensamiento de García Ponce se empieza a conocer en los primeros años de la década de los sesenta. Fue el tiempo de la música de protesta, de dinamismos estudiantiles, del movimiento *hippie*, de cambio de las estructuras sociales. Varios sucesos que le dieron una expresión nueva al país. En el ámbito literario es cuando vemos surgir a Juan García Ponce, un escritor que busca nuevos caminos estéticos, dejar atrás las tendencias nacionalistas al asumir un progresivo distanciamiento con los patrones realistas imperantes. Artista y pensador que a lo largo de más de cuarenta años creó con su obra todo un universo literario, para quien la escritura fue su propia vida. Muchas veces galardonado: recibió la Cruz de honor por Ciencias y Artes de Primera

Clase otorgada por la República austriaca, fue el primer latinoamericano en ganar el Premio Anagrama de ensayo por su libro *La errancia sin fin*; su novela *De anima* recibió el Premio Los Abriles, también se le otorgó el Premio Nacional de Literatura y el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, entre muchos otros premios. El valor estético de su obra es el más evidente y decisivo para apreciar su importancia.

En 1963 el escritor publica sus dos primeros libros de cuentos: *Imagen primera* (Universidad Veracruzana) y *La noche* (Era). Por este motivo, deseando evocar al escritor de la mirada y el erotismo, nos hemos reunido para celebrar los cincuenta años de la edición de sus textos, de su escritura perdurable.

El Instituto Veracruzano de la Cultura (Ivec) hace posible la publicación del texto *Homenaje a Juan García Ponce: Imagen primera y La noche cincuenta años después*, el cual reúne diez ensayos críticos de investigadores y profesores estudiosos de la literatura de García Ponce. El orden que presentan los textos respeta aquél en el que aparecen los cuentos en los libros. Agradecemos al potencial lector de este volumen.

MAGDA DÍAZ Y MORALES

Juan García Ponce en *La noche* e *Imagen primera*: una aproximación

Isaac Magaña G Cantón¹

Un autor sólo siente que existe realmente a partir del momento en que da lugar el despliegue del otro intelecto que tal como sucede con el suyo, se complace en habitarlo.

PIERRE KLOSSOWSKI

“CREO QUE AL no ser dueño del sentido total de las acciones que recrea, el escritor sólo puede dejarlas abiertas” escribió Juan García Ponce en su *Autobiografía precoz* (2002: 141). Esto nos invita a introducirnos en su obra y aspirar a la interpretación, no en un sentido “correcto” sino en un sentido “perverso”. Pervertimos lo que miramos: incendiamos la palabra escrita y la dotamos de significación. Pero al mirar insistentemente también participamos de la *otra* mirada y algo de esa *combustión primera* con la que fue impregnada nos alcanza. La mirada del autor y el lector se funden y reconfiguran el relato, haciéndolo ganar horizontes y perspectivas: toda lectura, por perversa, enriquece

¹ Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

el texto. Una suerte de caleidoscopio donde las imágenes surgen de manera incansable construyendo puentes y mundos. “Uno simplemente sigue contando historias, ya sea sobre sí mismo, sobre obras ajenas y otros artistas o sobre los acontecimientos y relaciones que considera significativos, esperando que mediante el hecho de contarlas nos entreguen finalmente su sentido” (*ibid*: 142), continúa García Ponce en ese temprano texto autobiográfico. La obra de arte es un objeto privado, le pertenece al autor, quien se ha vaciado en él para darle vida, dotarlo de identidad; lo ha “llenado de corazón” como escribiría Huidobro. Al ofrecer el producto de su creación, el artista busca hacer partícipe del acto a quien mira: un deseo por ser mirado e interpretado, pero también por mirar: un lugar de encuentro donde renuncia a su soledad, exponiéndose con sus obsesiones y nostalgias a las posibilidades del *otro*, en busca del movimiento que le dé a su ficción ese sentido último y definitivo. “El mito se hace verdadero y nos pertenece a todos” (García Ponce, 1965: 9).

Las pretensiones del artista son peligrosas pues éste aspira a desaparecer para ser visto sólo en sus obras. Confiesa García Ponce (2002: 142-143): “A mí, probablemente como a todos, me es muy difícil hablar de mis obras, yo las he escrito en muchas tardes semejantes, algunas mañanas y muy pocas noches, casi siempre sobre el mismo escritorio colocado frente a una ventana, pero en distintas casas y bajo muy diferentes estados de ánimo”. Es nuestra tarea ocuparnos de ellas. Si como García Ponce afirma “el escritor no existe, existen los libros”, es porque se ha desgarrado, su materia se ha adelgazado hasta *ser* en ellos: “vivir y escribir

son la misma cosa. Mi vida ha ido haciendo mis libros; mis libros han ido haciendo mi vida”.² La creación devora a su creador haciéndolo participar de *su* realidad, pero también existiendo en *la* realidad del mundo que él habita. Es por eso que tratar de aproximarse a su obra implica un esfuerzo por abarcar la totalidad del artista. En él vida y obra no son ajenas, se funden en una sola dirección que encuentra tres o cuatro desembocaduras las cuales al final se confunden de nuevo en un mismo cauce, convirtiendo cualquier intento de retener sólo alguna de sus partes en una transgresión. No se puede poseer aisladamente y en este sentido es necesario pretender el absoluto. En la obra de García Ponce este absoluto se reduce a un puñado de inquietudes, pero que ante su poderosa mirada resurge como un cúmulo interminable de posibilidades en el que lo intrascendente se torna esencia: una intensidad que reclama atención y minucia.

Estas inquietudes recorren desde sus piezas teatrales –pasando por sus cuentos y novelas– hasta sus ensayos. Una consistencia que nos permite hablar de una gran obra maestra en la que se hallan contenidas todas las diferentes manifestaciones con las que García Ponce ambicionaba reflejar pasiones y deseos. En su quehacer literario nunca le temió a la repetición de los mismos temas pues, como nos recuerda Octavio Paz en la obertura de su obra poética completa (1998: 17), “una obra, si lo es de veras, no es sino

² Estas palabras están incluidas originalmente en: Elena Poniatowska, “El escritor no existe, existen sus libros” (entrevista a Juan García Ponce), *Novedades*, México, 25 de febrero de 1971, p. 9, y Juan García Ponce, “El autor y su obra: La noche”, en *Textual*, México, agosto de 1989, pp. 42-44; pero mis referencias provienen de mi lectura del trabajo de Juan Antonio Rosado (2005: 107).

la terca reiteración de dos o tres obsesiones. Cada cambio es un intento por decir aquello que no pudimos decir antes; un puente secreto une los torpes y ardientes balbuceos de la adolescencia a los titubeos de la vejez”. Afirmación que nos permite entender el carácter reiterativo de estas preocupaciones que por pocas fueron realmente intensas. “Mis temas son pocos y quizá muy limitados” (2002: 143), señala García Ponce hacia el final de su *Autobiografía precoz*, haciendo eco a las palabras de Paz y confirmando nuestras sospechas. La inocencia, la estética, la otredad, la extrañeza, la revelación, la posesión, la imposibilidad, la amalgama arte-mundo y el espíritu son quizá esa veta que se proyecta infinita a través de las innumerables páginas que escribió a lo largo de su vida, y que ya empezaban a hacer presencia en *La noche e Imagen primera*.³

La obra de Juan García Ponce es profundamente espiritual pues, a pesar del ateísmo del autor, el cual ha manifestado incontables veces en entrevistas y escritos autobiográficos, está impregnada de un deseo por contemplar el espíritu y explorar todas sus posibilidades. Pocos nombres se pueden citar en la historia de la literatura mexicana que hayan tenido la fe y la fortaleza para entregarse a las letras de la manera en que él lo hizo, y además –hay que añadirle– con esa notable inteligencia que lo caracterizó. Ciertamente puede parecer extraño hablar de pasión e inteligencia pues, como señala Armando Pereira (1997: 17): “lucidez y pasión pocas veces hacen mancuerna: la

³ Las referencias que haga a los relatos de estos libros corresponden a las ediciones de Era y la Universidad Veracruzana, respectivamente, ambas publicadas en 1963.

pasión enceguece, desborda la razón; la lucidez contiene, es ese acto de conciencia que pone límites a la vehemencia del deseo”. Sin embargo, el caso de Juan García Ponce es particular ya que “lucidez y pasión no son más que las dos caras de una misma moneda, y algunas veces una cara mira a través de la otra” (*ibid*): la distancia entre “lo pasional” y “lo razonado” se reduce hasta reventar sus fronteras, convirtiendo la obra del escritor yucateco en una singularidad.

Juan García Ponce es sin duda, como se tratará de demostrar, un clásico hispánico del siglo xx a quien no se le ha prestado la atención merecida y se le ha reducido, en algunos casos, al grado de pornógrafo. Respecto a su importancia Ángel Rama (1997: 60) escribió en 1969: “Es hoy uno de los narradores jóvenes que importan en México y América Latina”. Para ese entonces García Ponce ya había publicado varios libros de ensayo, un puñado de piezas teatrales, tres novelas: *Figura de paja* (Mortiz, 1964), *La casa en la playa* (Mortiz, 1966) y *La presencia lejana* (Arca, 1968); dos libros de cuentos: *La noche* (Era, 1963) e *Imagen primera* (Universidad Veracruzana, 1963); y tenía treinta y siete años, lo que lo colocaba como una de las grandes promesas –pero al mismo tiempo como una realidad– de las letras mexicanas. Su obra siguió creciendo hasta contar con más de cincuenta títulos en su catálogo, convirtiéndose en una de “las más vastas y variadas de la literatura mexicana”; sin temor a equivocarse Magda Díaz y Morales (2007: 9) señala que “su trayectoria intelectual lo ha destacado como uno de nuestros grandes creadores”.

Emmanuel Carballo (1997: 50) lo nombró “director espiritual de su promoción”, aquella que incluye nombres

tan importantes como los de José de la Colina, Juan Vicente Melo, Juan José Gurrola, Huberto Batis e Inés Arredondo, quienes se agruparon en torno a la Casa del Lago cuando Jaime García Terrés era el coordinador de Difusión Cultural. A éstos también podemos agregarles los nombres de Sergio Pitol, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco y Carlos Valdés, pues más allá de ser una generación fueron un grupo de amigos que tenía intereses en común y miraba la literatura con los mismos ojos: “había un grupo, que pensaban lo mismo, que eran amigos entre sí, que se veían muy seguido [...] con actitudes semejantes y con las mismas aspiraciones [...]. No es la fecha, no es un momento determinado, sino la comunidad de intereses”, declaró en alguna ocasión García Ponce.⁴

A principios de los años sesenta esta Generación de la Casa del Lago tomó la escena cultural del país, desempeñando puestos importantes en las dependencias de la Coordinación de Difusión Cultural. Años en que Tomás Segovia y Juan Vicente Melo fueron directores de la Casa del Lago consecutivamente, sustituyendo a Juan José Arreola quien había dejado el cargo. Al tiempo que Juan García Ponce se hacía cargo de la redacción de la *Revista de la Universidad*, Inés Arredondo trabajaba en la Dirección de Prensa, José de la Colina se ocupaba de los cineclubs, Juan José Gurrola del teatro y la televisión universitarios y Huberto Batis dirigía la Dirección General de Publicaciones y la Imprenta Universitaria. Simultáneamente Batis

⁴ La cita original proviene de Steven M. Bell, “Entrevista a Juan García Ponce”, en *Hispanérica*, núm. 43, abril, 1986, p. 45, pero yo la consigno desde el “Conocimiento a través del erotismo” de Magda Díaz y Morales (2007: 10).

realizaba, apoyado por Carlos Valdés los primeros años, *Cuadernos del Viento*; y bajo la guía de diferentes directores –entre los que se cuentan Carlos Fuentes, Emmanuel Carballó, Tomás Segovia, Antonio Alatorre y el mismo Juan García Ponce– coexistió la *Revista Mexicana de Literatura*. Ambas revistas fueron determinantes para la Generación junto con la *Revista de la Universidad*, la *Revista de Bellas Artes* y *La Cultura en México*, el suplemento cultural de la revista *Siempre!*, dirigido en ese entonces por Fernando Benítez.⁵

Nunca antes la escena cultural del país se había movilizado de la forma en que lo hizo durante esos años que abarcan de 1960 a 1967; fue en este último cuando la actividad cultural del país se vio paralizada con la llegada de Gastón García Cantú a Difusión Cultural. Un año lamentable como se puede apreciar en el testimonio desgarrador de Huberto Batis al final de *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, un libro imprescindible para conocer esa etapa, pues sus testimonios tocan todo lo concerniente a la actividad cultural mexicana durante esos mismos años, los cuales se pueden considerar como los años de la Generación como “grupo”. La cita es larga pero vale la pena hacerla, ya que ilustra mejor que nada ese rompimiento:

Los recuerdos se aglomeran. 1967 ya era un año inquieto y turbulento. En la UNAM sobre todo. Gastón García Cantú vino a Difusión Cultural. Se lanzó contra Juan Vicente Melo, que dirigía genialmente la Casa del Lago; contra Juan García Ponce, el jefe de redacción de la *Revista de la Universidad*;

⁵ Véanse Huberto Batis, *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, y Armando Pereira, “Juan García Ponce y la escritura cómplice”.

contra José de la Colina, que manejaba los cine-clubs universitarios, contra Juan José Gurrola, que hacía teatro y televisión como sólo él sabe hacerlo. No los despidió sin más, con pantalones. Inició una persecución puritana, que se ensañó en denunciar sus preferencias sexuales, por ejemplo o en tasar sus ingestiones etílicas [...].

Ni la secretaria de la antigua Difusión, Alicia Pardo, se salvó, y tuve que llevármela a trabajar a la Imprenta, adonde había conseguido yo del rector Barros Sierra refugiar a algunos de los atosigados por el latoso Gastón. Pero no sólo no se hizo este movimiento sino que yo mismo decidí renunciar a la Imprenta cuando Gastoncito se lanzó a emporcar a mis amigos con acusaciones ante el jurídico universitario, insinuaciones asquerosas en sus artículos de *Siempre!*, etcétera (1994: 182-183).

Fue durante los años de la Casa del Lago, los cuales coinciden con la primera época de la escritura de Juan García Ponce, que se publicaron *La noche e Imagen primera*.⁶ Años de una intensa revolución que miraba hacia el arte haciendo caso omiso de las fronteras nacionales. “Todo era parte del mismo impulso: hacer arte y que éste resultara cultura, sin que los que lo hacían tuvieran el propósito explícito de hacerla” (García Ponce, 1994: 193). Una apropiación del

⁶ La primera época está comprendida por la influencia de Cesare Pavese. En esta etapa Juan García Ponce escribió los libros de cuentos *La noche e Imagen primera* y las novelas *Figura de paja* y *La casa en la playa*; esta última, publicada en 1966, cerraría el ciclo. La segunda época, que inicia con su novela de 1968, *La presencia lejana*, y oficialmente no termina nunca, está marcada por un nombre: Robert Musil. Esta etapa sería sólo trastocada por una coexistente tercera época, la de Pierre Klossowski, que inicia con el libro de ensayos *Teología y pornografía* (Era, 1975) y alcanza su momento más alto con la novela *De anima* (Montesinos, 1984), la cual es un homenaje-espejo a *La Révocation de l'Édit de Nantes* del autor francés.

arte como ya lo habían propuesto estéticamente algunos de los miembros de la generación de los “Contemporáneos”, y de manera más explícita Jorge Cuesta en su ensayo de 1932, “La literatura y el nacionalismo”.

La noche e Imagen primera, a pesar de que no son estrictamente los primeros libros de García Ponce,⁷ son el inicio de una prolífica carrera narrativa que lo afirmaron, pese a su juventud, como un escritor maduro que no temía romper con los moldes que venían impuestos desde hacía algunos años como paradigma de la narrativa mexicana. En una nota publicada en los *Juicios sumarios* de la Universidad Veracruzana en 1966 Rosario Castellanos nos da cuenta de ello:

Hasta hace muy poco tiempo no era posible leer una página de prosa narrativa sin preguntarse inmediatamente quién de los dos antagonistas era el modelo del autor: Juan Rulfo o Juan José Arreola. Si sus personajes deliraban de hambre y de sufrimiento o si se entregaban al libre juego de la imaginación. Si nos ponía enfrente una pétrea esfinge campesina o nos dibujaba en el aire una figura ligera e inaprehensible. Si nos entregaba una viscera sangrante o una piedra cuidadosamente pulida. Si se afiliaba, en fin, al realismo mágico o a la fantasía pura (1997: 120).

Los personajes de García Ponce no caen en ninguno de esos moldes, son libres, incluso irresponsables. Una intensa humanidad palpita en ellos, “su mundo es el de la ciudad. Sus personajes los integrantes de la clase media intelec-

⁷ En 1958 la Imprenta Universitaria publicó *El canto de los grillos*, pieza teatral con la que en 1956 ganó el Premio de Teatro Ciudad de México.

tual que se le parecen: escritores, intelectuales, estudiantes, artistas. Sus temas las relaciones sentimentales entre esos seres, los modos como llegan a veces a la cama y otras veces al amor” (Rama, 1997: 60). No aspiran a la madurez o a la responsabilidad, desean simplemente existir en ese desentendimiento y abandono. Ninguno de sus personajes es un héroe, al contrario, el personaje garciaponciano es “lo que suele llamarse un hombre vulgar y su historia nos interesa en la medida en que cualquiera de nosotros puede no sólo comprenderla, sino también asumirla” (Castellanos, 1997: 121).

El realismo de García Ponce nos invita a mirar a través de la ventana y espiar al *otro*, aquel que tiene una vida semejante a la nuestra y precisamente por ser tan próxima nos puede interesar, incluso fascinar. Es este pasmo ante lo *otro* que es lo mismo un logro que García Ponce consigue al revestir los espacios y las acciones de un carácter cotidiano, que envuelve todo de rutina y acontecimientos los cuales en su intrascendencia encuentran una nueva forma de perpetuidad. Así pues, sus personajes se encierran en sí mismos, en su imposibilidad de ver la vida hacia delante: no consiguen acceder a esa realidad que los deslumbra porque ellos mismos, al insistir en el regreso, la han obstaculizado. Atrapados en un presente estático no pueden avanzar porque el pasado los aprisiona, un pasado más allá de la nostalgia: recuerdo que los *trama* y mantiene fuera de la verdad que pretenden. Entonces la contemplación se vuelve el eje de sus relatos. Los personajes garciaponcianos tienen que resolverse a través del camino de la memoria; aunque la mayoría de las ocasiones fracasan en ese intento por volver al origen, a pesar de que lo desean terriblemente.

Jorge, el protagonista de “Amelia”, relato con el que abre *La noche*, nos da cuenta de ese deseo:

A veces quisiera volver hacia atrás y sacudirme de encima todo ese asunto, que con mucha frecuencia me lanza a la calle a tratar de buscar en las miradas de los demás el secreto de la convivencia; pero estamos circundados por el peso de nuestra propia soledad y las respuestas a nuestras preguntas sólo pueden encontrarse en nosotros mismos.

En el último cuento de ese libro, titulado también “La noche”, en una de sus primeras líneas lo reafirma, pero ahora con una sencillez axiomática: “hechos que no logro sacar de mí mismo y me impiden seguir mi vida de costumbre”. Los pocos personajes que pueden *vivir* están impedidos, los rige la impotencia y solamente miran. Estos personajes –al igual que el autor– ven pasar el presente, se sienten cómodos en la inacción: evasivos del tiempo se prefieren expectantes. Pero esta característica no es gratuita, sino el reflejo de la mayor pasión de García Ponce: la pintura.

Juan García Ponce sabe ver. Baste acercarse a sus ensayos de crítica plástica para advertir inmediatamente que su visión es poderosa, inteligente y llena de generosidad. Interpreta lo que mira: quiebra, vira, cala, regresa, hace aparecer. Cuando el escritor ha vuelto de su viaje trae consigo sustancias y valiosas visiones; no por nada Octavio Paz escribió con desprendido elogio sobre el emeritense que “su pensamiento crítico, sus descubrimientos y sus entusiasmos, sus negaciones y sus afirmaciones han ejercido una influencia vivificante en la literatura y el arte de México” (2001: 3).

Juan García Ponce es un escritor de la mirada, por eso la contemplación hace constante presencia en sus narraciones. Entrega imágenes, revelaciones; pero en un momento el ajeteo *para*. Su narración, corriente impetuosa, “parece quietarse; sin cesar de correr, murmura en voz más baja y lenta. El remolino, por un instante, se inmoviliza y entonces, límpida, la prosa calla: confidencia sin palabras” (Paz, 2001: 4). Después de todo no debemos navegar muy lejos; en un fragmento de “Tajimara” él nos lo confiesa: “no se debe revelar la verdadera esencia de los hechos”. Debemos acudir siempre a la imaginación para alcanzar el significado de lo narrado. García Ponce se suspende en la imagen y en la quietud de su reflexión: domina el silencio porque entiende que para decir hay que saber callar.

Es sabido que su pasión por la pintura surgió desde la infancia y se confirmó unos años más tarde, durante la juventud, cuando su papá aceptó pagarle un “corto” viaje a Europa y tuvo la oportunidad de ver los originales: “confirmé ante los originales el amor por la pintura que las reproducciones me habían despertado” (2002: 67). También hay que decir que desde muy pequeño se vio “obligado” a “llenar el tiempo libre de una manera decente” (García Ponce, 1997: 9). En el portal de su última casa en Mérida –en la Calle 18 de la colonia Itzimná– Juan leía y pintaba; había libros de arte en la biblioteca de su casa y además su hermano Fernando⁸ dibu-

⁸ Fernando García Ponce (1933-1987). En “Vida, formas y muerte de pintor”, Juan García Ponce (1997: 9) escribe: “Mi hermano dibujaba muy bien desde chico. Lo recuerdo acostado boca abajo sobre los mosaicos del portal de la última casa donde vivimos en Mérida. Copiaba fotos de los toreros en distintos momentos de la lidia y futbolistas en acción”.

java y hacía reproducciones desde muy chico, otro motivo para interesarse por la imagen.

Juan García Ponce nació en Mérida en 1932 y vivió allí hasta que en 1945 toda su familia se mudó a la ciudad de México. Fueron doce años los que residió en la provincia, alternando su estancia entre Mérida y Campeche, durante el periodo vacacional. Al abandonarla no regresó hasta después de pasados diez años, pero las imágenes de esos primeros años lo acompañaron para siempre.⁹ Es necesario hacer un poco de historia y recordar algunas minucias de esos años que si bien no son necesarias para entender sus relatos, pueden servir para situarlos más precisamente en el paisaje de la memoria. Pero no me voy a detener ahora a dar cuenta de ellas, sino que trataré de evocarlas de una manera natural conforme vayan apareciendo en los cuentos. En algunos estas referencias son explícitas, en otros se encuentran diluidas en la densidad de la prosa.¹⁰

⁹ En 1997 la Universidad Autónoma de Yucatán se encargó de reunir en una generosa edición, dividida en dos tomos y con más de ochocientas páginas, toda la obra en la que Juan García Ponce hace referencia explícita a Yucatán. Esta edición fue titulada *Obras de un escritor yucateco sobre su tierra*.

¹⁰ Se me ocurre una observación *muy* marginal: es curioso que las referencias más explícitas a Yucatán en su narrativa terminen con su novela *El nombre olvidado* (Era, 1970) y el libro de cuentos *Encuentros* (FCE, 1972). Si tenemos en cuenta las fechas originales de la publicación de los cuentos que aluden al Centro de Mérida y a las playas de Progreso, en “La plaza” y “La gaviota” respectivamente, podemos notar que el primero, publicado en *La Cultura en México* (suplemento de la revista *Siempre!*), está fechado en agosto de 1967 y el segundo, publicado en la *Revista de la Universidad de México*, en marzo-abril de 1970. Todo parece desvanecerse justo un año después de la muerte de su abuela María G. Cantón de Ponce, a la que Juan García Ponce se refiere en sus textos autobiográficos y de la que nunca dejó de hablar hasta el día de su muerte, como me lo han declarado Patricia González y Huberto Batis en conversación privada. Podríamos pensar entonces en esos lejanos versos de *Réquiem y elegía* (edición privada, 1969) que escribió precisamente para su abuela y que es el único poema que se le conoce: “Se acallan los recuerdos/ bajo

Los cuentos de la primera época son nueve, divididos en dos libros: *La noche* e *Imagen primera*. En su mayoría éstos ya habían visto la luz aisladamente, entre 1958 y 1963, en diversas revistas y suplementos. En 1958, en el número de febrero de la *Revista de la Universidad de México* (cuando Juan era aún becario del Centro Mexicano de Escritores) publicó el segundo de los cuentos incluidos en *Imagen primera*: “El café”; a éste le siguieron “Feria al anochecer”, “Cariátides” e “Imagen primera” en números posteriores. *Cuadernos del Viento* se encargó de uno de los cuentos capitales de *La noche* y, en general, de la bibliografía garciaponciana: “Tajimara”. La *Revista Mexicana de Literatura* y el *Anuario del cuento mexicano* dieron noticias de lo que vendría después con “Amelia” y “Reunión de familia”.

El orden y la agrupación de estos cuentos no obedecen a una cronología, sino a la voluntad del autor. A pesar de que la aparición de los libros fue simultánea en 1963 –*Imagen primera* precedió a *La noche* por unos meses– no es importante hacer una distinción a la hora de leerlos, finalmente, aunque Juan García Ponce en algún momento declaró que prefería el orden invertido (*La noche* y después *Imagen primera*), en una carta dirigida a Magda Díaz y Morales en marzo de 1994 se desdice y manifiesta: “Sólo eso quería decirle. No resisto, sin embargo, la tentación de decirle otra verdad: ya no estoy de acuerdo en el orden de importancia de mis libros. Cambiaría de opinión en cada carta. No

el ardiente sol de un campo enceguecido”. Me parece que de alguna manera Juan García Ponce se desprendió de sus recuerdos “tempranos” al escribir el poema a su abuela, quien ejerció una poderosa influencia en la primera etapa de su narrativa y parte de la segunda.

me haga caso y léalos como le dé la gana. Así se debe leer siempre” (1998: 12). El valor está en la lectura. No importa el orden que decidamos adoptar, después de todo, como se menciona arriba, su obra está perfectamente hilvanada y cada parte no es sino una prolongación de esa gran obra capital que construyó a lo largo de su vida.

García Ponce decide iniciar *La noche* con, quizá, su relato más evidentemente pavesiano: “Amelia”. En este cuento asistimos al nacimiento y destrucción del amor de una pareja. Escrito en primera persona como la mayoría de los relatos de esa época, el autor se hace dueño de un lenguaje llano, pero repleto de imágenes poéticas: la inmediatez cobra una fuerza impensable y alcanza nuestros sentidos; uno de los rasgos que lo emparentan con más intensidad a la narrativa de Cesare Pavese. Una influencia definitiva para esta primera época que de tan presencia se vuelve homenaje y nos entrega los atisbos de esa literatura que se asoma al mundo y no teme apropiarse de la universalidad. Juan García Ponce asimila mejor que nadie a Pavese porque entre ellos existe una “coincidencia espiritual” genuina, más allá de una “equivalencia literaria”.¹¹ En “Amelia” lo maquinal, lo rutinario, la contemplación por esa vida que pasa, se vuelve el móvil del fin. Jorge, el protagonista de la historia, le teme a las responsabilidades, quiere vivir la juventud *ad infinitum*, es por eso que no quiere casarse, es por eso que no quiere tener hijos. Rechaza el movimiento de la vida porque no la entiende. Al final del cuento el narra-

¹¹ Véase Ángel Rama, “El arte intimista de Juan García Ponce”.

dor-personaje reflexiona: “pienso que es extraño que jamás descubramos el sentido de nuestros actos y, sin embargo, en una forma u otra, siempre seamos responsables de ellos”. La voz narrativa se va reconfigurando a lo largo de la narración, reflexionando sobre los hechos pasados y tratando de proveerlos de una significación: desea entenderse a sí mismo. En esa reconfiguración nos vemos también involucrados pues “el fenómeno narrativo pone en evidencia que, en última instancia, todos somos yo. Narrador, protagonista, lector: un yo fluido que se desborda en la paradoja de ser «sí-mismo como otro»” (Pimentel, 2012: 102). Lo que nos queda de Jorge es su nombre pues ha crecido con el relato, ya que al contarlo se ha apropiado de él significándolo; esto sucede con casi la totalidad de la narrativa de García Ponce y es el punto de partida, pero también de llegada en busca de una identidad. “La respuesta sólo puede ser narrativa. Responder a la pregunta ‘¿quién?’ [...] es contar la historia de una vida”, explica Paul Ricoeur (2006: 997).

En “Amelia” hay un sentido profundo de entrega y posesión. Amelia quiere entregarse a Jorge, pero, como lo explora García Ponce en *La vida perdurable* (Mortiz, 1970), ese deseo de entrega convierte la posesión en una imposibilidad donde la presencia se vuelve visible e inalcanzable. Entretanto, Jorge no puede tomar decisiones importantes, quiere permanecer en esa vida pueril y despreocupada con sus dos amigos, Víctor y Lorenzo, tan irresponsables como él; y aunque al final alcanzan un nivel de antagonismo importante pues uno de ellos decide casarse y asumir la “vida responsable”, mientras el otro insiste en prolongar la “vida de estudiante”, a lo largo de la historia aparecen siempre acompañándolo en sus actos

egoístas. Conforme avanza la narración, Jorge-narrado se vuelve más perverso y el Jorge-que-narra, más reflexivo. Sin motivo aparente el protagonista quiere separarse de Amelia, por lo tanto adopta una serie de actitudes negativas con las que busca incitarla a tomar la decisión, pues él no tiene valor para hacerlo. En todo momento García Ponce subraya la inquebrantable pureza de Amelia, la cual potencializa la perversión de Jorge. Al final esta pureza se extingue con la muerte, y es el suicidio de Amelia el que motiva el relato en un intento por recuperar el tiempo perdido, una vida no disfrutada con ese ser inocuo que él se empeñó en destruir.

“Tajimara” tiene un origen explícitamente anecdótico: después de trasladarse a la ciudad de México, Juan García Ponce inició una época de internados, primero en San Luis Potosí y luego en el Internado México. Allí conoció a una muchacha que “comenzó a llenar sus días”. “Una situación que duró alrededor de tres o cuatro años [...]. Yo he tratado de recuperar el recuerdo de ese amor en «Tajimara», llevándolo a un presente imaginario y convirtiendo su presencia en la nostalgia de una pureza original” (García Ponce, 2002: 105). Pero en este cuento –que junto a “Alma pura” de Carlos Fuentes fue llevado al cine en 1965 por Juan José Gurrola en una película titulada *Los bienamados*– lo que se narra está tocado por la imaginación. La verdadera historia no es la reminiscencia de la aventura amorosa, sino un acto velado: el incesto. Amalgama de sucesos: “Jamás podemos olvidarnos de nosotros mismos y nuestros problemas envuelven a los demás y los deforman”.

“Tajimara” no es sólo uno de los cuentos mejor logrados de esa época, sino de toda la narrativa garciaponciana.

La prosa fluye silenciosa, llena de imágenes que nos gritan desde el principio el desenlace de la historia, pero éstas se cubren unas a otras dejando que la luz enfoque el paisaje sin revelarnos la nitidez y densidad de los cuerpos que comulgan despreocupados. Julia y Carlos son los protagonistas del incesto y se pretenden los protagonistas de la historia, pero es la memoria del narrador y su amor con Cecilia el que incide en todo momento, haciendo amplias digresiones para contar aquello que le importa en realidad: “El sentido de la historia es lo de menos; mientras la escribía sólo tenía presente la imagen de Cecilia”. Magda Díaz y Morales (2006: 39) observa que los dos acontecimientos se unen en una única vertiente, como imágenes invertidas de la misma historia: “el triunfo de la soledad, el vacío que provoca la ausencia, la muerte del amor, la transgresión de las reglas instauradas y la nostalgia del tiempo irrecuperable de la inocencia”.

Carlos, al pronunciar su discurso en medio del jolgorio de la fiesta, dice: “Juntos haremos triunfar a la inocencia”. Como ya se ha mencionado, una de las principales preocupaciones de García Ponce es lo inmaculado, lo puro. Y en Julia y Carlos hay un deseo por encontrarse con esa pureza, de apartarse del “mundanal ruido” para existir en los *orígenes*. Dejan la ciudad para irse a vivir a la casa de Tajimara y, aunque los amigos los visitan todo el tiempo, la verdad es que lo que ellos desean es encontrarse solos en ese espacio secreto que han construido: “se vigilaban mutuamente, y sólo se quedaban tranquilos cuando los dejábamos solos otra vez”. Esta desesperación por cuidar la soledad del hermano y al mismo tiempo compartirla, deja de ser una transgre-

sión y se vuelve una búsqueda mítica del amor, pues como señala Aldo Pellegrini (2009: 38) con inteligencia:

Al ser en realidad el hombre un solitario, busca en el amor la salida a su soledad. El incesto, en cambio, acentúa la soledad. Al enfrentarse con la propia sangre en el acto amoroso, no se produce la despersonalización habitual en el amor, ni se trasciende al otro. Se recluye en un verdadero círculo vicioso: el amor que parte de uno y vuelve a uno a través de la propia sangre.

Esto acerca “Tajimara” –y como veremos más adelante también a “Imagen primera”– con la poesía de Georg Trakl, quien en sus versos buscó siempre la purificación del incesto desde la práctica.¹² En el acto las dos mitades se unen en busca de una totalidad: una “unión del yo consigo mismo”, una identificación en la imagen que se proyecta. Los hermanos se vuelven espejos en los que no hay voluptuosidad y pecado, sino reconocimiento. Asimismo, sabemos por Bataille (2011: 68) que “la prohibición está ahí para ser violada” y en este sentido el incesto de Julia y Carlos es también una rebelión.

Juan García Ponce cierra *La noche* con un cuento inédito que termina por darle título al libro. Escritura tangencial: “La noche” no parte de su núcleo, sino de sus bordes, por lo que la historia se va resolviendo desde afuera. En *Los demonios* de Heimito von Doderer –novela a la que años más tarde García Ponce dedicaría un extenso

¹² Esta afirmación no es arriesgada si se considera la proximidad que tuvo García Ponce con los autores austriacos y que incluso utilizó un verso de “Frühling der Seele” (“Primavera del alma”) como epígrafe para su novela *La vida perdurable*.

ensayo titulado *Ante los demonios* (UNAM/El Equilibrista, 1993), exactamente treinta años después de la publicación de *La noche e Imagen primera*— el narrador (que es uno de los más de cien personajes-protagonistas que inciden en la obra) declara: “Nuestro pasado siempre se teje liando una madeja incomprensible; cuando damos con ella, allí donde aparece, justo en ese punto se encuentra nuestro verdadero pasado. Esta madeja jamás depende de las relaciones que una vez fueron importantes para nosotros”, y continúa, “El verdadero pasado es, por así decirlo, de naturaleza periférica..., «marginal»” (2009: 91-92). Es este principio el que alienta “La noche”. Guzmán, el narrador-personaje, asiste a la destrucción de una familia a través de una ventana; aunque en realidad esa ventana poco tiene que ver con la que se encuentra sobre el sofá, es más bien un vano que se abre infinito hacia el recuento de acontecimientos en apariencia intrascendentes, los cuales terminan por construir la historia tejiendo alrededor de ella. Sólo en algunas ocasiones se asoma y mira sucesos importantes; en realidad lo que hace es hurgar en sus recuerdos, repasar los encuentros y las reuniones que ha tenido con sus vecinos. Todo confluye y el desenlace parece menos sorprendente porque la historia ha sido contada ya con ese puñado de incidentes fingidamente aislados y nimios.

Los cuentos de *Imagen primera* se evocan más en lo irrecuperable del pasado; y aunque García Ponce sabe que el único camino para apropiarse de esos recuerdos es enunciarlos, lo huidizo de la materia del relato se lo impide. En el primero de los seis cuentos que conforman este libro, “Feria al anochecer”, asistimos a la revelación de uno de

los recuerdos más antiguos y mejor elaborados. Retrato de un sitio al que parecía no tocar el tiempo hasta hace no muchos años: el framboyán que el padre Maldonado hizo cortar –como recuerda el autor en sus memorias recopiladas en *Personas, lugares y anexas* (Mortiz, 1996)– ha vuelto a crecer y parece el mismo, con sus flores anaranjadas posadas sobre la pequeña iglesia de Itzimná; aunque la feria, hace algunas estaciones, se fue para siempre. A través de esta iluminación podemos afirmar que su vida es inalienable de su obra, pues García Ponce es también un escritor de la experiencia: quiere contarnos la verdad de los hechos, al menos como él entiende que los vivió; y aunque en muchas ocasiones lo que pinta, pasado por el tamiz de su genio artístico, es ya una genialidad que sobrepasa la realidad de lo sucedido, él no abandona nunca su premisa. Convocando nuevamente las memorias de Huberto Batis podemos echar luz sobre este hecho, según apunta Toledo (1997: 42):

Hay escritores como Juan García Ponce que asumen la literatura como una serie de homenajes a la realidad. Alguna vez Juan me ha llamado por teléfono para preguntarme de qué color era tal cosa, en qué día sucedió tal incidente, si era martes o jueves... Para él es muy importante decir: “Y aquel martes...”; si escribe “miércoles” siente que lo que está diciendo es falso [...]. Yo le pregunto: “¿Qué objeto tiene eso?” Y dice: “Es el único sentido”.

“Feria al anochecer” cuenta la historia de Andrés, un niño de doce años que pasa los días esperando el arribo de la feria, temiendo todo el tiempo a sus pesadillas que lo apro-

ximan cada noche con la muerte, y pese a que este relato puede tomarse como un retrato de la infancia de García Ponce en esa casa de la Calle 18, es sobre todo la narración del último instante antes de la pérdida de la pureza, la apertura al amor y la iniciación al odio provocado por el deseo de poseer con exclusividad al ser amado. En “Feria al anochecer” se forma una especie de triángulo amoroso, tan ensayado en la narrativa garciaponciana, en el cual las relaciones se dilatan y se estrechan. Andrés y su primo se apresuran felices, en compañía de la “muchacha de sus alegrías”, a visitar todos los juegos; pero esta unión es al mismo tiempo distanciamiento pues entre ellos surge una rivalidad inconfesable por conquistarla:

Esperaba más ansiosamente que nunca el momento de dirigirse a la feria, tratando, sin saber con exactitud para qué, ni lograrlo nunca, porque éste esperaba en la esquina a que él pasara, de llegar a ella antes que su primo, y al reunirse, sin ningún acuerdo previo, la buscaban desesperados hasta encontrarla, para tratar de montarse en el caballo más cercano al de ella; pagarle los refrescos, los algodones de azúcar, todos los antojos y los boletos de los juegos; reírse cuando ella se reía y parecer lo más valiente posible y sonreír comprensivos cuando, sentada entre los dos, ella gritaba en el látigo, aparentando a su vez debilidad y necesidad de protección.

En la “última noche de la feria” –que es también la “última primavera de Andrés”–, hacia el final del cuento, a causa de un desperfecto mecánico de la “rueda de la fortuna” los tres se quedan suspendidos en lo más alto y entonces Andrés “se dedica a mirar tranquilamente el panorama”,

accediendo de esta manera a la contemplación de esa vida que ya comienza a dejar atrás junto con el miedo, sustituyéndolo por el deseo de amar y proteger al otro que nace de los primeros encuentros con la pubertad. El cambio no es abrupto, se da en movimientos lentos: “el motor volvió a funcionar y, lentamente, el carro fue descendiendo, acercándolo a la tierra, a la música, al bullicio, a la gente, al dolor y a la alegría”. En este fragmento final, García Ponce crea una bella metáfora del paso de la niñez a la adolescencia. Fusión de horizontes: la “rueda de la fortuna” se convierte en el móvil que lo conduce a la madurez, pero al mismo tiempo en el vehículo que puede llevarlo de vuelta a la pureza primigenia. La “rueda de la fortuna” que antes significaba la fascinación de la infancia se *contamina* con la presencia de la muchacha, haciendo surgir la intimidad y la posibilidad de compartirla.

“El café”, como bien señala Bruce-Novoa, investiga una faceta del encuentro amoroso donde lo que falta es la cita, el acuerdo entre dos personas “capaz de convertir la presencia mutua en un espacio compartido” (1997: 112). Carlos va a esperar a Luisa, la que tiempo antes fuera su novia, al café de Consuelo, quien está enamorada del muchacho sin poder confesárselo, perdida enteramente en el placer de mirarlo, pero al mismo tiempo en la impotencia de no poder aproximarse a él. Es este lío amoroso el que trata García Ponce como primer enfoque en su relato; aunque en el fondo lo explorado es la inocencia, presente y ausente: prueba que, sin importar la edad, ésta puede o no *encontrarse*. Consuelo, a pesar de ser viuda y tener cerca de cuarenta años, no ha perdido su capacidad de asombro y

actúa como una niña cuando se acerca a Carlos: algo de la inocencia perdida sigue ahí. Por otra parte, la hija de Consuelo, siendo una niña, no parece poseer la pureza que suele caracterizar la infancia. En uno de los primeros fragmentos del cuento, después de que los hijos de Consuelo han estado jugando a la escuela en las mesas del café, el narrador nos dice: “Entonces la niña comprendió que era inútil seguir intentándolo y aceptó renunciar al papel de maestra, *a pesar de la enorme satisfacción que le producía*”.¹³ ¿No son acaso ese deseo y satisfacción por el poder señales definitivas de la pérdida de la inocencia? Unas líneas atrás parece encontrarse la respuesta: “Por sobre todas las cosas daban la impresión de dos viejos tratando de jugar a los niños”; un contraste definitivo con Consuelo, quien figura como una niña en los pensamientos de Carlos: “Qué extraña es... A veces parece una niña. Luisa decía que yo le gustaba...”. “El café” surge como una confrontación entre la infancia y la vejez, de la cual concluimos que la inocencia es atemporal e irreflexible.

En “Después de la cita”, el único cuento que permanecía inédito en *Imagen primera*, acompañamos a una muchacha a su casa después de ser plantada. Las minucias del cuadro que describe García Ponce crean un insondable espacio de soledad, el cual por una acumulación de elementos se va haciendo cada vez más desolador: la oscuridad y el viento, los espacios vacíos y sus bullicios sordos. El sabor amargo de la espera y la lluvia permean la descripción: una especie de crescendo que al final revienta en un largo y silencioso

¹³ Las cursivas son mías.

llanto. García Ponce construye su relato focalizando desde un narrador en tercera persona que si bien puede acceder a la conciencia de la muchacha, parece más complacido en sólo mirarla, como si así ejerciera más plenamente su privilegio. De ahí que tengamos la impresión de que el narrador desaparece y que somos nosotros quienes vigilamos sus pasos desde una distancia muy corta.

“Cariátides” indaga en el peligro de perseguir los recuerdos. Al principio el narrador-personaje se encuentra con un viejo amigo que en el pasado lo introdujo en la vida de los Rivière, una familia acomodada en la que el padre, después de juntar una considerable fortuna, lo dejó todo para dedicarse al arte. La narración se desencadena a partir de este encuentro en el cual su amigo le da cuenta sobre el destino que ha corrido Gabriela, una de las tres hijas. García Ponce muestra a través de este relato que a pesar de ser la enunciación la única forma de *resignificar* los recuerdos, al ensayar su captura, pretender el regreso a su materialidad, corremos el riesgo de destruirlos y perderlos para siempre. Esto sucede con el narrador de “Cariátides”, pues entusiasmado con la reminiscencia, desea volver a habitarla y abandona el terreno de la memoria para incidir en uno de sus espacios, pero al enfrentarse con esa actualidad de la que ya no forma parte en lo absoluto, fracasa; este hecho da lugar a la reflexión: “Comprendí que aquellos eran otros tiempos y las cosas habían cambiado desde entonces”. Marginado de esa nueva realidad se da media vuelta y regresa a su casa, comprendiendo que las imágenes de la memoria sólo pueden existir dentro de ellas mismas, pues su belleza descansa en su incapacidad de ser pobladas.

Si se pudiera hablar de estilos definitivos en los autores, entonces “Reunión de familia” sería el relato que guarda mayor distancia con la narrativa garciaponciana. En este cuento el autor apuesta por la ironía; ridiculiza a toda clase de intelectuales y pseudo-artistas: escritores, cantantes, actores, poetas, profesores, arquitectos, pintores. Nadie se salva de su aguda crítica, la cual vierte con un humor mordaz que lleva las acciones de los personajes al límite. Todos éstos se reúnen en la casa de Armando, un profesor de la facultad que vive con su madre, y entonces observamos a través de los ojos de Juan, el narrador-personaje, el “festejo del absurdo y el sinsentido [...]”. Ante nosotros transitan intentos de suicidio, celos, contradicciones, y desfilan mentiras, banalidades, desnudos, pero sobre todo soledad y desgarramiento existencial” (Díaz y Morales, 2007: 17-18). En “Reunión de familia” se despliega un verdadero teatro del absurdo: un escarnio por protagonizar un espectáculo al que nadie asiste.

“Imagen primera”, el último cuento del libro –al que por cierto da título–, narra la historia de Inés y Fernando, dos hermanos que encuentran la realización del amor en la posibilidad del incesto (algo parecido a lo que ocurre con Julia y Carlos en “Tajimara”). Desde el comienzo el relato se satura de significados y eventos, acumulados de forma más o menos apresurada para seducir al lector, consciente del evidente y anunciado desenlace, a que participe de las acciones e intrigas. La potencia no está en la sorpresa sino en la curiosidad, la cual nos mantiene atentos al cuadro que se nos presenta realista e incuestionable, con escenarios y costumbres que coinciden con nuestra visión del mundo,

convirtiéndose así el espacio ficcional en un espacio completamente habitable y del que participamos con mirada *voyeur*. “Mirar es aceptar” nos dice Juan García Ponce en uno de los cuentos de *La noche*, y es la validez de estas palabras la que sostiene el relato.

Consciente de que “no se concibe [...] un acontecimiento *narrado* que no esté inscrito en un espacio *descrito*” (Pimentel, 2012: 179), García Ponce practica, desde un *narrador figural*, una ardua descripción de la casa, deteniéndose exhaustivamente en cada una de las habitaciones en las que tendrán lugar las acciones de los personajes. Al recordar los espacios que guardaban el “máximo secreto” el narrador rememora la intensa y secreta relación de la cual no podemos negar que, tanto Inés como Fernando, existen con un carácter de pureza, pues al estar separados durante mucho tiempo, en la época de los internados, cuando se *reencuentran* no son otra cosa sino extraños compartiendo el mismo techo. La distancia generada en esta etapa es un desgarramiento que buscarán salvar a través del reflejo y el retorno a la infancia: “[Inés] 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”.

Hasta aquí nuestra aproximación a los cuentos. Para concluir, intentaremos ceñir nuestras ideas en torno a *La noche* e *Imagen primera*, libros seminales para entender los rumbos que tomaría su escritura. Dueño de un estilo propio, García Ponce refleja desde esos primeros relatos las preocupaciones que permearían toda su obra. Un viaje circular: se apropia de la literatura universal recorriendo sus múltiples caminos para finalmente regresar y escribir

en México y sobre México, pero no bajo el reducido lente nacionalista sino ante la panorámica visión de la universalidad. “No sé si en este aspecto puedo hablar en nombre de mi generación o sólo a título personal, pero en mi caso [...] el descubrimiento, obvio y sin embargo desconcertante, de que si iba a escribir escribiría en México y sobre lo que yo conocía y deseaba expresar, llegó unido al reconocimiento de una profunda ruptura” (García Ponce, 2002: 71-72). El autor encuentra el secreto de la permanencia en ese ir y venir sin fronteras por la historia de la literatura, y lo comparte. *La noche* e *Imagen primera* llegan a nosotros con un carácter completamente abierto y universal; los significados y las apariciones esperan que con nuestra mirada los abracemos, llegando al fondo de su sustancia, no sólo oculta entre las líneas, sino entre las palabras que en su necesaria ambigüedad contienen cualidades e inherencias propias de una narrativa que se vuelve hermética pero también explícita. Para leer a García Ponce es indispensable interpretar, viajar a lo profundo y aprehender lo huidizo de sus relatos, pero también experimentar la inmediatez de las imágenes y los escenarios. En esta tarea podemos identificar sus influencias completamente manifiestas, sus experiencias y la repetición maquinal de las obsesiones que a fuerza de girar incansables revisten sus creaciones de una identidad terrible que las coloca en un sitio privilegiado dentro de la tradición de las letras mexicanas. En su voluntad y sumisión por ser interpretado, García Ponce convierte su obra en un modelo de escritura que en su fidelidad a ella misma se vuelve inagotable.

Bibliografía

- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, México: Tusquets, 2011.
- BATIS, Huberto, *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. Presentación de Luis Mario Schneider, México: Conaculta, 1994.
- BRUCE-NOVOA, John, "Los cuentos de Juan García Ponce. Primera época" en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 111-119.
- CARBALLO, Emmanuel, "Juan García Ponce: director espiritual de su generación", en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 49-53.
- CASTELLANOS, Rosario, "La noche", en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 120-123.
- DÍAZ Y MORALES, Magda, "Presentación", en *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, José Luis Rivas y otros, Xalapa: UV, 1998, pp. 11-12.
- , *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio*, Xalapa: UV, 2006.
- , "El conocimiento a través del erotismo", en *Imagen primera*, México: UV, 2007, pp. 9-20.
- DODERER, Heimito von, *Los demonios*. Presentación de Martin Mosebach, Barcelona: Acantilado, 2009.
- GARCÍA PONCE, Juan, *Imagen primera*, Xalapa: UV, 1963.
- , *La noche*, México: Era, 1963.
- , "Prólogo", en *Cuevas por Cuevas*, México: Era, 1965, pp. 9-14.

- , “Crónica de una época y sus consecuencias”, en *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, México: Conaculta, 1994, pp. 191-196.
- , “Vida, formas y muerte de pintor”, en *García Ponce. Pinturas, collages y gráfica*, México: INBA, 1997, pp. 9-34.
- , *Autobiografía precoz*, Huberto Batis (pról.), México: Océano/Conaculta, 2002.
- PAZ, Octavio, *Obra poética I. Obras completas*, tomo 11, México: FCE, 1998.
- , “Encuentros de Juan García Ponce”, en *Encuentros*, México: FCE, 2001, pp. 3-9.
- PELLEGRINI, Aldo, “Introducción a la poesía de Trakl”, en *Poemas* (Georg Trakl), Buenos Aires: Corregidor, 2009, pp. 7-42.
- PEREIRA, Armando, “Juan García Ponce y la escritura cómplice”, en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 11-22.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, México: Bonilla Artigas/UNAM/Iberoamericana, 2012.
- RAMA, Ángel, “El arte intimista de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 54-63.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México: Siglo XXI, 2006.
- ROSADO, Juan Antonio, “Juan García Ponce: avatares del deseo”, en *Literatura mexicana*, vol. 16, no. 1, México: 2005, pp. 105-130.

TOLEDO, Alejandro, "La pasión literaria de García Ponce ha sido más intensa que veintitrés años de parálisis progresiva", en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 37-43.

Los órdenes del mundo en “Feria al anochecer”

Claudia Chibici-Revneanu
y Gonzalo Soltero¹⁴

“FERIA AL ANOCHECER” es el cuento que abre *Imagen primera*, ópera prima de Juan García Ponce publicada en 1963, seguida el mismo año por *La noche*, otro volumen de cuentos. Son libros de un autor de la Generación de Medio Siglo que en 2013 cumple ella misma medio siglo. A continuación profundizaremos sobre algunos aspectos del primer cuento de ese volumen inaugural que pueden contribuir a comprenderlo mejor. Como menciona Magda Díaz y Morales sobre *Imagen primera*, en este libro: “se perciben de inmediato las particularidades artísticas que caracterizarán de aquí en adelante a la narrativa del escritor: la nostalgia de **un tiempo** que se siente irrecuperable o, sería mejor decir, la evocación de **un mundo** ya perdido pero aún vivo en el recuerdo” (s/f: 1).¹⁵ Destacamos las nociones de “tiempo” y “mundo” porque nos parecen centrales en este texto de García Ponce; sobre esa primera producción Bruce-Novoa (1997: 113) observa que:

¹⁴ Profesores-investigadores de la UNAM/ENES León.

¹⁵ Las palabras resaltadas en negritas son nuestras.

Los primeros cuentos de García Ponce parecen ubicarse firmemente en esa línea: son cuentos en que el narrador recrea un pasado desaparecido para siempre, aunque todavía perdura como una presencia en la memoria del personaje que lo vivió. “La feria al anochecer” capta esa nostalgia, pero en este caso ubicándolo en ese espacio mágico de la infancia a punto de volverse adolescencia, cuando el mundo parece todavía capaz de abrirse en una epifanía de trascendencia total.

Bruce-Novoa esboza aquí la trama del cuento y es importante la mención que hace a los términos de magia y epifanía pues subrayan el trasfondo mítico del tiempo en el cuento, que es a la vez lineal (una infancia que se abandona de manera decisiva) y circular (un ciclo de la vida que se cumple). Para analizar con mayor detalle cómo se interrelaciona el tiempo con el mundo idealizado que aparece en “Feria al anochecer”, proponemos cuatro órdenes sobre los que se estructura el cuento, los cuales conducen a un quinto orden.

I. El orden de los días que pasan

Para el análisis de este cuento resulta privilegiado contar con la *Autobiografía precoz* (2002) de Juan García Ponce, fechada en marzo de 1966 y escrita tan cerca del año de publicación de *Imagen primera*. En esta narración autobiográfica –a la que acudiremos con frecuencia– el autor elabora aspectos de su poética. Asimismo se pregunta: “cuál

podría ser el verdadero sentido de un ensayo autobiográfico. En verdad, cuando se trata de un artista, que nos condujera a sus obras, las ya realizadas y aquéllas con las que empieza a soñar y alimenta secretamente, puesto que si hay algo que importa en relación con él es esa verdad que quiere contar en ellas” (2002: 54).

En dicho texto podemos constatar que “Feria al anochecer” se nutre de manera directa de episodios vitales del autor que lo marcaron claramente:

Tal vez por esto y porque en Campeche no había escuelas apropiadas (i.e. católicas), al llegar el momento en que debería entrar a primero de primaria me mandaron a vivir con mi abuela a Mérida, para que estudiara allí.

[...] mi verdadera infancia, aquélla de la que más o menos tengo conciencia [...] está marcada por esa división entre los periodos de clases pasados con ella como estricta guía y mentora, y los meses de vacaciones con mis padres. En un relato titulado “Feria al anochecer” he tratado de recoger algo del ritmo y el sentido de la vida durante esos días de clases (*ibid*: 85-88).

Es precisamente ese “ritmo y sentido de la vida” a los que se refiere el primer orden que notamos, el orden de los días para Andrés, el protagonista. Del inicio hasta aproximadamente la mitad del cuento conocemos cómo se estructura su rutina. Casi todo el cuento se narra en copretérito, tiempo de los hábitos, de las ocasiones que sugieren una duración permanente o cíclica en el pasado: “Durante todo aquel invierno... una y otra vez se **veía** muerto” (García Ponce, 1963: 11). “El desayuno ya **era** nada más un prólogo

del día escolar. Su abuela le **preguntaba** por la tarea” (*ibid*: 14). Todo es hábito, orden, repetición. Un orden no carente de momentos afortunados y momentos de belleza (sobre todo en los encuentros con la naturaleza), pero también un orden opresivo, cuyo ciclo empieza y termina con los temores que gobiernan las noches de Andrés y que las vuelven “terribles” y “ajenas” (*ibid*: 17).

Incluso la repetición, un recurso que caracteriza el estilo de la narración, podría interpretarse en este mismo sentido. Hay una reiteración no sólo en el uso del copretérito y en las acciones que este tiempo verbal vuelve constantes, sino también en el uso de palabras que encabalgan, una y otra vez de manera acumulativa, sensaciones si no iguales, muy semejantes. Se trata de una tendencia presente desde el comienzo, por ejemplo, en la aparición cíclica de la luz que enjuaga la vida de oscuridad y pesadillas: “la incierta, la silenciosa y tenue, pero siempre maravillosa luz del día, brotando tan mágica, tan súbita, tan inesperada” (*ibid*: 11). La repetición se utiliza para indicar la importancia que algo tiene para el personaje, pero también como un recurso que contribuye a cimentar el orden de los días.

II. El orden de la fe católica

Éste es el orden de la abuela y de una religión imperativa que se mezclan en el imaginario del niño. Ayuda a estructurar su vida: todos los días lo mandan por las mañanas a comulgar a la iglesia. La descripción de la abuela es muy clara en este sentido: “aparentemente tierna e indestruc-

tiblemente firme, como si nadie, más que Dios, pudiera interponerse entre sus órdenes y la obediencia inmediata que él les debía” (García Ponce, 1963: 12). La abuela da órdenes y esas órdenes que descienden de la autoridad le dan un orden a la vida de Andrés.

El orden opresivo que impone la Iglesia se observa a lo largo de la historia; sus raíces, así como sus bifurcaciones, se pueden rastrear en la *Autobiografía precoz* (2002: 99-101):

Crecí en medio de una estricta educación religiosa, marcado por los ejercicios espirituales de los jesuitas y el correspondiente temor al pecado o, más justamente, a las consecuencias del pecado, porque el temor no impedía que uno los cometiera con absoluta regularidad. Este temor estaba relacionado directamente con la presencia de la muerte. Ella vivía sobre nosotros como una amenaza continua.

Aquí aparece un vínculo entre el rigor de la fe católica, su escrutinio permanente sobre los pecados (que se internaliza como culpa) y su relación con las pesadillas de Andrés, pobladas de representaciones funestas como sombras, ancianos enfermizos y su misma muerte. Es su conciencia influida por los aprendizajes de la Iglesia lo que perpetúa sus temores. La pesadilla al inicio del cuento combina su evidente miedo a la muerte con el miedo a las culpas, los pecados. También en la autobiografía aparece el vínculo entre religiosidad opresora y la presencia observadora de las mujeres con quienes vivía: “la frescura de los mosaicos del corredor sobre los que muchas veces realizaba mis tareas o leía o dibujaba envuelto en el chirrido de las mecedoras en

las que se balanceaban, **vigilantes**, mi abuela y mi tía” (García Ponce, 2002: 99).

La abuela, el principal pilar de orden en la vida de Andrés, deriva su estabilidad de la Iglesia. El orden de ésta no es enteramente negativo; quienes van a la iglesia se muestran alegres y serenos, pero es un orden estéril, sin vitalidad, de muerte en vida. En el cuento se narra cómo la iglesia se traga a las ancianas que van a misa “como si fuera un gigantesco hormiguero al que se dirigieran inevitablemente, alegres y serenas, pero también inconscientes, todas las hormigas” (García Ponce, 1963: 13). Esta analogía entomológica sugiere con elocuencia el orden que establece la fe católica y la poca compatibilidad que Andrés siente hacia éste. No está de más señalar que las hormigas tienen un sistema social matriarcal, tal como el que se vive en la casa del niño. Pero no es el orden que él busca; no es un orden de la juventud sino de la vejez, cercano y relacionado con la muerte. Además, el cuento habla principalmente no del poder de Dios (masculino), sino de **la** Iglesia. Vemos la distancia entre un niño que comienza la búsqueda de su identidad masculina y no la encuentra en la feminidad protectora pero opresiva que vive en su casa.

III. El orden de la imaginación

Este orden se desprende de la tía, hermana de la abuela, y también ayuda a estructurar la vida de Andrés. Aparece a lo largo del cuento como un elemento de goce, de vida, de hacer más interesante lo que no lo es. Dentro de los límites

físicos restringidos del niño (la casa, los alrededores de la iglesia, la escuela), la imaginación le permite una fuente de profundo placer e interés.

Se trata de una técnica utilizada en *Imagen primera* que compara “una condición interior con una circunstancia exterior” señala Brushwood (1997: 147). En “Feria al anochecer” inicia la acción de novelar, un acto íntimo que ayuda a crear un segundo aspecto, un orden adicional en el mundo del personaje (*ibid*: 148).

La tía rinde culto a las historias tanto como la abuela lo hace con la iglesia y su fe. Así lo indica el mismo García Ponce en su autobiografía: “a mi abuela y su hermana, con las que viví más de seis años y a las que debo, entre otras muchas cosas, la disciplina que me inculcó la primera y el amor a un pasado y la libertad imaginativa que la segunda creó mediante las interminables historias que me contaba sentada junto a mi cama o en el portal de nuestra casa” (2002: 137). Es interesante verificar la cercanía entre esta descripción biográfica y lo que sucede con la abuela y la tía de Andrés:

Cada tarde, después de que su abuela cerraba los ojos y sacaba el rosario, la tía no tardaba en comenzar a relatar [...] interminables y minuciosas anécdotas [...] con tanta pasión que el portal se llenaba de sombras y rumores de recuerdos y vagas, nostálgicas, susurrantes apariciones, cuya figura difícilmente podía él unir a la de las viejas arrugadas, cetrinas y los viejos enfermos, quejumbrosos que los visitaban por las noches (García Ponce, 1963: 15-16).

Hay una clara contraposición entre las historias, vinculadas a la vida y el goce, y las pesadillas, pobladas por ancianos que aparecen como una premonición de la muerte.

La imaginación es una de las principales fuentes de placer para Andrés, mediante las incansables aventuras que ocupan sus pensamientos aun dentro de la iglesia (*ibid*: 14), tanto así que: “su mundo se dividía en dos partes perfectamente diferenciadas: una, inmediata, concreta, cuyos elementos principales eran la escuela, sus amigos, sus compañeros [...] y otra, amplia, intangible, pero no menos real [...] en las que los personajes aparecían y desaparecían de acuerdo con sus deseos” (*ibid*: 16-17). Dos mundos que corresponden a esa división entre lo interno y externo antes señalado por Brushwood.

Debe notarse también que durante todo el cuento muchos actos suyos y de sus compañeros están llenos de ficciones: pequeñas mentiras socialmente funcionales. Cada mañana, cuando la abuela lo despierta: “Andrés hacía uso de la sonrisa preparada [...]. Luego se estiraba, fingiendo una pereza que, sin embargo, ya podía empezar a sentir (García Ponce, 1963: 12). Ante su abuela solía aparentar que había comulgado (*ibid*: 14), con amigos aparentaba distintos grados de indiferencia (*ibid*: 19) y la niña de la cual se enamora grita “aparentando a su vez debilidad y necesidad de protección” (*ibid*: 22). Los papeles de género se interpretan (fingir indiferencia o necesidad de protección), se miente para tener contentos a los demás, se finge tranquilidad para sentirla. Andrés pertenece a un mundo en el cual la ficción es parte de la vida cotidiana y las relaciones sociales.

La fantasía es un elemento rico en su cotidianidad, un orden más, un modo de salvación de la tía que lo atrae profundamente. Sin embargo, se trata de apariciones, de recuerdos vagos y nostálgicos, tan poca vida a fin de cuentas como lo es la iglesia. El orden de la fe lo mantiene en su ciclo de temor nocturno: el orden de la imaginación le ayuda a sobrellevar ese ciclo, pero no consigue sacarlo de él.

Esto no reduce la importancia que tiene el orden de la imaginación. De hecho, parece que cuando se unifica con la realidad de su vida es cuando empieza a desarrollar todo su esplendor. Lo notamos claramente en el momento de su enamoramiento: “Desde ese día todas las aventuras imaginadas [...] incluyeron, también por primera vez, una heroína real y concreta” (García Ponce, 1963: 21). A través de este idilio, la realidad y la ficción se mezclan para aumentar su vitalidad y goce de la vida. La ficción es conducente para ampliar las perspectivas de la realidad y la convergencia de ambos mundos da como resultado un nuevo orden, al que nos referiremos al final.

IV. El orden de la naturaleza

Una presencia magnífica durante todo el cuento es el orden subyacente de la naturaleza. Presente en el amor de Andrés por la luz cuya importancia se resalta mediante la repetición, como indicamos anteriormente; por los sonidos de la naturaleza, como el rumor del viento entre las hojas; por la presencia de la madre-tierra: “la tierra entera se abría acogedora, amable” (García Ponce, 1963: 11), con ciclos que dan

un orden a todo, perpetuando el miedo durante el invierno (el incipit del cuento es: “Durante todo aquel invierno [...] una y otra vez se veía muerto”, *ibid*: 11), pero regalando nueva vida, alegría y la solución a los miedos con la primavera.

La presencia intensa de la flora, tanto en el cuento como en la autobiografía, forma otro trasfondo importante de la historia con alto significado simbólico: a través del mango, por ejemplo, vemos crecer a Andrés. Al inicio del texto el mango que crece frente a la ventana de su cuarto sólo tiene ramas bajas (García Ponce, 1963: 11), pero en la segunda mitad del cuento, justo después de que termine el relato del día de Andrés, sabemos que el mango florece detrás de su ventana y llega la primavera (*ibid*: 17). Es una señal del orden de la naturaleza y presagio simbólico del cambio, de la nueva vitalidad que moverá a Andrés con su próxima llegada.

V. El orden caótico y pagano de la feria

Hay un orden final en el cuento que podríamos llamar orden del caos u orden de la feria. La feria trae consigo una inversión de órdenes que recuerda la inversión de papeles en eventos festivos como el carnaval, que Rabelais adoptó como estilo y que ha sido analizado por Mijaíl Bajtín (1990). Durante el carnaval el mundo se pone de revés, junto con sus jerarquías, y el cuerpo tiene un papel central, incluyendo su satisfacción mediante el placer.

A nivel individual, en su significado referente al desarrollo del personaje principal, la feria representa ante todo una apertura, una llegada de la alegría, una distracción de

los miedos nocturnos: “el pretexto [...] para acostarse más tarde y tan excitado, cansado, maravillado, que, al menos durante los primeros días, no tenía ni siquiera la mínima conciencia indispensable para sentir miedo” (García Ponce: 1963: 18). A diferencia del matriarcado vinculado con la religión y la vejez que el joven vive en su casa, la feria le abre espacios para su masculinidad y juventud. Desde antes de que se inaugure la feria, su territorio emergente lo recibe mejor y muestra estos aspectos: “Se quedaba el mayor tiempo posible vagando entre los obreros y los juegos a medio construir, absorto, encantado” (*idem*); “los empleados con camisetas y pantalones llenos de grasa y polvo” (*ibid*: 19). Es un mundo de hombres y un mundo de una rara vitalidad (*ibid*: 18), que contrasta de manera importante con la tranquilidad a veces casi estática que ordena su vida sin la feria.

La repetición da orden y estructura a la vida de Andrés, hasta que llega la feria y revela, tanto al protagonista como al lector, un orden mucho más profundo, vital, dinámico. Es el orden del caos aparente, de los posibles cambios de la vida. Desde que Andrés camina por la feria en construcción, está maravillado no solamente por los hombres que ayudan a crear este espacio de ensueños y vida, sino también por la mera posibilidad de que, de repente: “milagrosamente, como surgiendo de un orden interno que se disfraza del más absoluto desorden, los distintos juegos aparecían, de pronto totalmente armados” (García Ponce, 1963: 18).

Esto ya prepara tanto al lector como al personaje para el desenlace, la epifanía que vive Andrés en la rueda de la fortuna. Porque es justamente la plena comprensión de este

orden interno que se disfraza del más absoluto desorden (*idem*), que logra curar a Andrés de sus pesadillas y miedos recurrentes. Al final del cuento, cuando se detiene el juego mecánico con Andrés, su primo y la amiga en lo más alto, puede ver la feria y su mundo como desde un palco único y privilegiado (*ibid*: 23), percibe que “él era también parte de este orden, porque era un orden, un orden formidable y eterno y que como tal no tenía nada que temer, ni contra quién pelear, y supo, y esto era en realidad lo único que podía saber y comprender, que no volvería a tener miedo” (*ibid*: 24). La rueda en la que Andrés experimenta sus primeras emociones de adulto, según Brushwood (1997: 147), “sugiere la característica cíclica del nuevo mundo recién encontrado”.

Lo que Andrés descubre al final (aunque lo empezó a intuir a lo largo del cuento) es el valor de lo que se podría llamar un orden pagano o mítico subyacente, una metafísica de mayor profundidad y vitalidad que la experimentada en sus encuentros con la Iglesia católica. Andrés adquiere, a lo largo de la historia, una mayor comprensión de la profunda magia de la existencia. Este acercamiento al mundo pagano se manifiesta en el cuento a través de muchos elementos míticos y se intuye en los otros órdenes, por ejemplo, el de la naturaleza (regresamos nuevamente a la luz del día, brotando tan mágica: García Ponce, 1963: 11), o en la música de la iglesia en esas raras ocasiones cuando la misa era cantada (*ibid*: 13), que a su vez da paso al orden de la imaginación: “sus pensamientos, a mil leguas de distancia, ayudados por la música, viajaban incansables de una aventura a otra” (*ibid*: 14).

Esta visión del orden pagano se nos presenta como una cosmovisión sanadora para Andrés, con opciones de vitalidad infinitamente mayores a la religión católica. En contraste, al final y desde la rueda de la fortuna, Andrés observa a la gente tratando de agotar al máximo las posibilidades de un instante vital cualquiera, como si tratara de saciar un “hambre irreconocible, infinita e imperecedera” (García Ponce, 1963: 23). La iglesia come seres humanos y los convierte en insectos. La feria, por contraste, los apoya en su amor por la vida, en su hambre de ser. De hecho, quizá lo más interesante de esta última cita es que hace énfasis no en la fragilidad de este goce sensual y vital, sino de su persistencia, su eternidad. Mientras la iglesia, tradicional proveedora de la eternidad, lo mantiene anclado en sus traumas y miedos, la feria acoge sus impulsos vitales y los encauza en una visión alterna de la realidad.

La presencia de elementos míticos en el cuento, como la luz que hace retroceder la oscuridad y sus amenazas, se refuerza simbólicamente con la rueda de la fortuna, mucho más que un aparato de diversión. Eliade asevera que es a través de los símbolos que el mundo se vuelve transparente (1959: 130).¹⁶ Los símbolos despiertan la experiencia individual y la transmutan en un acto espiritual, una comprensión metafísica del mundo (*ibid.*: 213). Dentro de la baraja del Tarot la Rueda de la Fortuna es uno de los arcanos mayores. Proviene del concepto medieval de la *Rota Fortunae*, la rueda de la diosa Fortuna. Se trata de un símbolo alegórico cuya iconología representa los giros inesperados

¹⁶ Las traducciones de esta obra de Eliade son nuestras.

del destino, sugiere el vaivén en los azares de la vida y cómo nos llevan a veces a estar arriba y otras abajo, así como los ciclos de la vida que se repiten.

Es un símbolo de lo cíclico, lo eterno, el orden adentro del supuesto caos de la vida. Es dentro de esta rueda de la fortuna, acompañado de una figura masculina y otra femenina que pueden representar a los padres ausentes (nótese incluso la relación edípica de competencia con su primo), que él se recupera por fin del miedo a la línea de su vida. La epifanía se narra en pretérito para destacar su singularidad: “presintió, percibió, intuyó, sintió” (García Ponce, 1963: 24). Además, las líneas de la vida individual –aparentemente truncas– también forman parte de un patrón, un ciclo, una repetición. Aquí cobra mayor importancia su enamoramiento con la chica, pues deja ver la posibilidad de que él mismo en un futuro podrá hacer que una historia de amor fructifique en una familia, manteniendo así el ciclo de la vida.

Para Eliade (1959: 57) cada construcción e inauguración de una nueva etapa es de cierta manera equivalente a un nuevo comienzo y una nueva vida. Cada comienzo repite el comienzo primordial, cuando el universo vio por primera vez la luz del día. García Ponce (2002: 102-103) declara que todas las infancias tienen un denominador común:

Son una repetición a través de la cual se afirma el mundo y en ese carácter de repetición se encuentra su sentido mítico. En ellas todo ocurre como siempre ha ocurrido y al mismo tiempo por primera vez [...]. Por esto, la nostalgia de la infancia conduce al campo sagrado de la poesía, en el que se busca recuperar esa sensación de ser uno con el mundo.

Bruce-Novoa (1997: 113-114) explora con detalle el simbolismo de la rueda de la fortuna en el marco de la feria:

La feria, zona fuera de la norma, verdaderamente extraordinaria, donde todo puede pasar porque las reglas cotidianas se han suspendido. Aún más, toda la acción confluye para unir los elementos en el centro de ese espacio donde una rueda de la fortuna forma un *axis mundi* totalmente realista y por eso capaz de servir de símbolo casi inadvertido. Y en el momento oportuno, cuando el protagonista ve el punto más alto, la rueda se detiene, brindándole una perspectiva privilegiada de su propio mundo.

El significado profundo y arcaico de la rueda de la fortuna remite a la perspectiva pagana de la vida. Es el ámbito perfecto para que el joven descubra este otro orden en ese momento en que la rueda y la vida se detienen para hacerle comprender que hay otros órdenes y luego regresarlo con mayor sabiduría y sin miedo a la tierra. Precisamente la figura de *axis mundi* utiliza Eliade (2001: 12) para referirse al “centro” y al simbolismo que éste guarda como punto de encuentro del Cielo con la Tierra y el Infierno. Asimismo argumenta que la idea del centro del mundo revela uno de los sentidos más profundos del espacio sagrado (Eliade, 1959: 36), lo que vuelve a ese centro el espacio natural para una epifanía reveladora como la que vive Andrés.

En este sentido el cuento es una celebración de la vida, de lo sagrado y maravilloso que la compone, mucho más allá de la metafísica y el significado prescritos por la Iglesia. La vida –intuye el chico desde el inicio y cada vez más– es

dolor y alegría, es un orden misterioso de día y noche, de crecimiento y muerte (el mango real/las flores marchitas de su pesadilla), un orden que se perpetúa, que gira como la rueda de la fortuna. A veces se detiene para que podamos aprender y crecer, para enfrentar viejos miedos, y luego retoma su curso.

Conclusiones. Ausencia, muerte e infancia

En el cuento, Andrés no tiene padre, madre ni hermanos, no hay una sola mención a ellos, sólo familiares más lejanos como los primos, tía y abuela. Están ausentes incluso en los pensamientos y las reflexiones de Andrés, como si ni siquiera él estuviera plenamente consciente de la razón y explicación de su ausencia. Sabemos, desde el primer momento, que los papás de Andrés no están. ¿A qué grado llega esta ausencia? En la autobiografía de Juan García Ponce corroboramos que el autor vivía en Mérida mientras sus padres estaban en Campeche. Se trata de una correlación puntual entre biografía y obra; no obstante, no puede asumirse que la vida de García Ponce y la de Andrés sean paralelas. “Feria al anochecer” es cuento, no autobiografía. ¿Qué sucede con Andrés? ¿Exactamente lo mismo que a su autor? Es imposible determinarlo con precisión, pero esta falta de un límite exacto permite pensar en una ausencia todavía más profunda en el caso de Andrés: la posibilidad de que sus padres hayan muerto.

Hay un vínculo entre ausencia y muerte que explicaría también las pesadillas llenas de muerte durante la noche y

el extremo apego a la vida durante el día, el agradecimiento de ser, todavía, “uno más de los que respiraban, vivían sobre ella, con todo un día por delante” (García Ponce, 1963: 12). Tal vez la lejanía de los parientes más cercanos del autor haya inspirado la sensación de amenaza, miedo y caos que atormenta las noches de Andrés, y esa aguda conciencia de la fragilidad de la vida que lo hace tan agradecido de tener otro día por delante. Tiene sentido entonces que busque restablecer su orden interior a través de los órdenes exteriores anteriormente mencionados, pero sólo el reconocimiento de un orden profundo y alterno le puede otorgar una verdadera sensación de paz y descanso, que encuentra al final de su infancia y del cuento (*ibid*: 24).

Esta libre inferencia sobre un alejamiento entre experiencia personal y literatura (a pesar de ser la primera, modelo cercanísimo de la segunda) refleja de manera fiel una reflexión de García Ponce en su *Autobiografía precoz* (2002: 95-97):

Este alejamiento aumentaba las posibilidades de contemplación, creaba quizá el principio de un cierto 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, aunque este reconocimiento aumenta la soledad. Sólo cuando regresé a Yucatán, después de esos diez años de vida en México, el posible sentido de esa infancia, que para entonces parecía pertenecer ya a otra persona, empezó a revelármese [...]. No era un regreso, sino el reencontrarse de algo que era yo mismo sin que pudiera pertenecerme ya.

Por encima de las peculiaridades que definen cada caso personal puede decirse que cada infancia es todas las infancias, porque lo que las determina es una forma de relación con el mundo. La mía está formada por las innumerables aventuras reales e imaginarias vividas en esos patios poblados de árboles de mango, de mamey, de zapote, de guayaba, cuyo rumor al agitarse sus hojas en la noche se confundía con el de la lluvia y resultaba un tanto inquietante.

Resulta interesante qué tantos elementos del cuento aparecen en la cita, como la fauna del orden natural, las aventuras del orden de la imaginación y los susurros inquietantes de la noche. A la vez, menciona la distancia que permite la cercanía, una paradoja semejante a la presencia de la ausencia, que Huberto Batis (2002: 27) señala como uno de los sellos más personales de Juan García Ponce. Al ya no pertenecerle, la recreación literaria de su infancia le permite mayor libertad y que la obra creada se comuniqué con la infancia de cualquiera. Durante la infancia aprendemos a relacionarnos con el mundo, y a través de ella es posible darle sentido y orden.

En buena medida a esto se debe que “Feria al anochecer” logre representar los miedos y las vivencias traumáticas que todos compartimos como parte de nuestra condición humana, sobre todo mientras se forma en esa primera etapa, para mostrar (no solamente a Andrés sino también a los lectores) que existe una verdad vista desde la rueda de la fortuna: “él era también parte de ese orden, porque era un orden, un orden formidable y eterno” (García Ponce, 1963: 24) gracias a lo cual, en realidad, no tenemos nada que temer.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, México: Alianza, 1990.
- BATIS, Huberto, "Prólogo: Voluntaria sumisión al poder de la forma y la palabra", en *Autobiografía precoz*, Juan García Ponce, México: Océano/Conaculta, 2002, pp. 11-45.
- BRUCE-NOVOA, John, "Los cuentos de Juan García Ponce. Primera época", en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 111-119.
- BRUSHWOOD, John S., "Cuatro novelas de Juan García Ponce, imaginación e intelecto", en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 145-157.
- DÍAZ Y MORALES, Magda, "La narrativa de Juan García Ponce: los cuentos", en www.garciaponce.com/lecturas/ensmdm02.pdf
- ELIADE, Mircea, *The Sacred and The Profane. The Nature of Religion*, New York: Harcourt Brace, 1959.
- , *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Buenos Aires: Emecé, 2001.
- GARCÍA PONCE, Juan, *Imagen primera*, México: UV, 1963.
- , *Autobiografía precoz*, México: Océano/Conaculta, 2002.

La actualidad del cuento “El café”
cincuenta años después.
Un punto de vista intermedial

Liviu Lutas¹⁷

EL PRESENTE ARTÍCULO constituye en primer lugar una perspectiva extranjera sobre los cuentos iniciales de Juan García Ponce, más exactamente una perspectiva escandinava debido a mi origen sueco. En segundo lugar hay aquí una perspectiva desde un campo teórico de importancia cada vez más grande en los estudios literarios actuales: la intermedialidad.

Desde el principio es importante subrayar que si la perspectiva teórica escogida es muy fácil de adoptar en el caso de un autor como García Ponce, la perspectiva escandinava es mucho más problemática. De hecho, no ha sido traducido a los idiomas escandinavos y su obra es prácticamente desconocida en los países nórdicos. Es algo que me parece muy extraño, no sólo dados la importancia y el éxito literario del autor, sino también porque una parte esencial de sus fuentes de inspiración es el modernismo europeo. En

¹⁷ Universidad Linnaeus, Växjö, Suecia.

efecto, como señala Magda Díaz y Morales (2006: 20 y 30), Juan García Ponce pertenece a una generación de escritores que quería distanciarse del nacionalismo y del regionalismo típicos de la literatura mexicana de la década de 1930 para abrirse hacia el extranjero. En el caso de nuestro autor, su cosmopolitismo tomó la forma de una admiración de escritores y pensadores franceses y alemanes conocidos por su trabajo estético innovador, como Robert Musil, Thomas Mann, Pierre Klossowski, Georges Bataille y Maurice Blanchot. La literatura escandinava –sobre todo autores como Kierkegaard, Strindberg y Hamsun– también tuvo un lugar de predilección en la vida de García Ponce, como afirma Juan Pellicer (1994: 20). Es irrelevante, desde luego, hacer cuenta de la recepción de García Ponce en los países escandinavos. Lo que sí puedo ofrecer, y que podría resultar interesante, es una lectura individual desde una perspectiva escandinava. Sin embargo, lo más importante del presente artículo es el análisis de la relevancia del cuento “El café” en el contexto de la teoría de la intermedialidad.

En el contexto de una lectura escandinava de Juan García Ponce lo más interesante no es encontrar semejanzas o intertextualidades con autores escandinavos. Ya hemos visto que había mostrado un cierto interés en la literatura escandinava y, sin duda, se podría encontrar influencias de autores escandinavos también en un cuento de sólo once páginas como “El café”. Pero como lo constata Juan Pellicer, aunque algunos de estos autores, junto a los autores alemanes y franceses, puedan considerarse los maestros de García Ponce, él “fue muy buen alumno porque no se parece a

ninguno de ellos” (1994: 21). De hecho, su escritura tiene demasiada originalidad para ser estudiada sólo desde un punto de vista de las influencias.

No obstante, un lector escandinavo no puede evitar el notar que la atmósfera de un cuento como “El café” no es completamente ajena de la atmósfera típica de la literatura de Europa del Norte. La soledad y la imposible comunicación entre los seres humanos, temas que Magda Díaz y Morales con razón considera los más importantes en los primeros cuentos de García Ponce, son típicos de la literatura escandinava en general. Incluso en las novelas policiacas suecas de nuestros días, que con autores como Henning Mankell, Lars Kepler, Stieg Larsson, Liza Marklund, Camilla Läckberg y Åsa Larsson se han convertido en superventas a nivel mundial, predomina una atmósfera oscura y triste, y los personajes son seres solitarios y depresivos (Arenas, 2010). Pequeños detalles sin importancia aparente ponen en relieve semejanzas sorprendentes entre la atmósfera del cuento “El café” y la atmósfera de las novelas nórdicas para un lector sueco. Así, por ejemplo, la ciudad donde se encuentra el café está demasiado desierta para un país sobrepoblado como México, haciendo pensar más en las ciudades de Europa del Norte. Los personajes del cuento son solitarios e introvertidos, y se expresan a menudo en monólogos interiores. Además, y no menos importante, hay una lluvia pertinaz durante el tiempo dentro del cual se desarrolla la acción del cuento. Éstos son detalles que un lector sueco no consideraría característicos de un país como México, donde siempre, según los suecos, hay sol y calor, y donde los habitantes son seres sociables, felices y extravertidos.

Como ya hemos mencionado, tales semejanzas con la literatura escandinava y con los modelos alemanes o franceses en general no deberían ser sobreestimadas. Sin embargo, en el contexto de una primera lectura, una atmósfera tan sorprendente puede constituir lo que Michael Riffaterre (1978: 164-165) llama “agramaticalidades”, es decir, aspectos que incitan al lector a la lectura semiótica y a la interpretación. De hecho, la lluvia podría constituir una manera de reflejar el sentimiento de desolación y nostalgia que siente Carlos, el joven protagonista, después del probable rompimiento de su relación amorosa con su novia Luisa. El lector nunca sabe con certeza si el rompimiento sucedió realmente. Al mismo tiempo, la lluvia podría reflejar la soledad y la falta de comunicación entre los personajes, quizá el tema principal de este cuento. Esta interpretación se apoya en el hecho de que la lluvia sea mencionada en un lugar tan importante y sobresaliente como las primeras frases del cuento. La primera vez es en la primera frase, cuando también se establece una connotación siniestra por las palabras “nublarse”, una connotación que se podría aplicar a todo el cuento: “Poco después del mediodía empezó a nublarse” (García Ponce, 2007: 37). En la segunda frase, la lluvia es mencionada explícitamente, pero en los modos indicativo y subjuntivo, tal vez para marcar la diferencia entre este periodo de lluvia, durante el cual tendrá lugar la mayor parte del cuento, y el modo indicativo, que constituye el mundo exterior de este cuento. Es como si el cuento fuera un cuadro delimitado por un marco, algo que se puede ver también en otros detalles del mismo: “Consuelo pensó que llovería, salió rápidamente, hizo algunas

compras, pasó por sus niños a la escuela y regresó al café, antes de que las primeras gotas empezaran a caer” (*idem*). El modo indicativo, en este caso el pretérito de los verbos –“pensó”, “salió”, “hizo”, “regresó”–, contrasta claramente con los modos empleados para la lluvia: “llovería” y “gotas empezaran a caer”. Además, el indicativo parece estar vinculado aquí a hechos cotidianos, que ocurren de manera más o menos automatizada: salir del café, hacer compras, pasar por los niños a la escuela, regresar. La lluvia deviene así uno de los detalles que de manera decisiva contribuyen al cronotopo del cuento, como diría Mijaíl Bajtín, al mismo tiempo que refuerza la atmósfera de tristeza y desolación.

También hay una vinculación mucho más sutil entre la lluvia y el pasado, que viene a reforzar la connotación nostálgica. Cuando llega al café el joven protagonista Carlos, a quien Consuelo está esperando de manera bastante vana y ridícula, el texto nos informa que “la lluvia había cesado casi por completo y sólo el viento húmedo que se colaba por todos los rincones recordaba su paso” (*ibid*: 43). Gracias a esta frase, cuya ambigüedad invita a diferentes interpretaciones, la lluvia está vinculada al pasado, a los recuerdos, y sólo hay huellas, como el viento húmedo, de ella. Así, la lluvia puede ser interpretada como la nostalgia que siente Carlos cuando piensa en los momentos vividos con su novia Luisa, en el mismo café. Además, la lluvia sería como una interfaz, un umbral entre el mundo actual y el mundo de los recuerdos. Por su atmósfera nostálgica, por su ambigüedad y por su indeterminación interpretativa, el cuento podría ser leído como una manifestación de la imposibilidad de reconstituir el pasado. Tal reconstitución

sólo se puede hacer bajo una forma poética, por medio de metáforas como la lluvia y técnicas narrativas que requieren una lectura muy atenta y un análisis detallado. Es lo que intentaré hacer en adelante, sobre todo desde un punto de vista intermedial.

Para empezar, constatamos que no es sólo gracias al empleo de los modos indicativo y subjuntivo que la lluvia aparece como un marco que delimita el cuento, como si éste fuera un cuadro. La lluvia también funciona como marco de manera visual dado que es mencionada al principio y al fin del cuento. Éste comienza cuando está empezando a llover –ya hemos visto que la primera frase es: “Poco después del mediodía empezó a nublarse” (*ibid*: 43)– y termina poco después de que cesa la lluvia. De hecho, la lluvia acaba cuando llega Carlos. Eso resulta claro en el penúltimo párrafo del cuento, donde se establece un movimiento circular por la mención de la palabra “nube” que refleja la palabra “nublarse” del principio, y por la referencia del cielo despejado: “Afuera una nube, impulsada por el viento, cubrió por un momento la luna. El cielo se había despejado por completo y las estrellas brillaban en el silencio de la noche” (*ibid*: 48). Es cierto que hay un desarrollo aquí, un movimiento hacia una atmósfera más ligera, pero lo que nos interesa en el contexto de este análisis es que esta estructura circular, establecida por la mención de los mismos detalles en el principio y en el fin del cuento, forma un marco que delimita el cuento de una manera adicional a los marcos paratextuales como el título, la tipografía y el diseño del texto sobre la página.

Cuando la estructura de un cuento se asemeja de una manera como ésta a la forma de un marco se puede hablar de una relación entre medios diferentes o de una relación intermedial. Según un modelo tipológico de las relaciones intermediales elaborado por el teórico alemán Werner Wolf, este caso podría pertenecer a la clase que él llama “implicit reference” o “intermedial imitation”, es decir, cuando los significantes –o la forma– de una obra son afectados por los significantes del medio no dominante: “in intermedial imitation the signifiers of the work and/or its structure are affected by the non-dominant medium, since they appear to imitate its quality or structure” (Wolf, 2002: 25).

Este tipo de relación entre los significantes de medios diferentes se analiza también en el campo de las teorías de la iconicidad. Según el teórico Winfried Nöth, tales relaciones podrían ser clasificadas como casos cuando la forma de un medio mima la forma de otro medio. Para Nöth, eso sería un tipo de iconicidad del lenguaje que se estudia menos que los casos más típicos de iconicidad, cuando la forma del signo mima el sentido de lo que representa: “form miming meaning” (2001: 18). La definición de la iconicidad formulada por Nöth no sólo como “form miming meaning” sino también como “form miming form” constituye el fundamento de las más recientes reflexiones en el campo de la iconicidad en el lenguaje y la literatura. Según las teorías actuales de la iconicidad, la forma del lenguaje puede mimar el sentido y la forma de lo que representa.

Es importante señalar que en el contexto de las teorías de la iconicidad “mimar” es un término bastante flexible, el cual puede significar tanto “imitar” como “copiar”,

“representar” y “parecerse”. La semejanza es el elemento semántico, el sema. Es lo central del concepto y puede ser gradual: partiendo de la metáfora, donde sólo hay algunos aspectos del signo y del objeto representado que se parecen, pasando por el diagrama, donde la semejanza es relacional, hasta la imagen, donde la semejanza entre el signo y el objeto representado es muy elaborada y evidente.

El teórico sueco Lars Elleström (2008: 59-74) considera que la definición de la iconicidad debería incluir también los otros dos casos posibles de relación entre forma y sentido: el sentido del signo mima el sentido o la forma del objeto representado. Se trata de casos como la alegoría, que podría ser un ejemplo de sentido que mima el sentido, o la écfrasis literaria, la cual se podría ver como sentido que mima la forma del objeto de arte representado. Pero, como afirma Elleström, tales casos no son aceptados como ejemplos de iconicidad en el contexto de las teorías actuales. Un análisis de estos ejemplos desde el punto de vista de la relación icónica entre el lenguaje y el objeto representado podría contribuir a un mejor entendimiento de algunas obras literarias.

Esto indudablemente es el caso de la obra de Juan García Ponce, un autor para quien la plástica tiene un lugar de predilección (ver por ejemplo Pellicer, 1994: 21) y para quien “no hay fronteras entre formas de arte”, según Magda Díaz y Morales (2006: 201). En su estudio *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio*, Díaz y Morales (2006: 96-152) ha puesto en evidencia de una manera muy convincente la importancia de la écfrasis literaria en la obra de García Ponce. Además, en el contexto de los cuentos de *Imagen primera* la relación entre literatura y

plástica es puesta en evidencia ya en el título, por la mención de la palabra “imagen” y, por consiguiente, del aspecto visual. Se trata, sin embargo, de una imagen “primera”, un espacio donde convergen palabras e imágenes para conducir a lo que Díaz y Morales (*ibid*: 201) llama con justedad el “lenguaje original”, “el origen de la palabra justamente, lo que ya está en la muerte pero no muerto, simplemente está en silencio”. Como veremos, el silencio es además exactamente uno de los aspectos del medio de la pintura que el lenguaje podría mimar para dar una impresión de convergencia o de fusión entre las artes.

Lo que nos interesa sobre todo en el contexto del cuento “El café” son los casos de forma o de sentido que miman la forma de lo que está representado. Empezamos con el ejemplo de la lluvia cuya ubicación física en la estructura del cuento –en el principio y en el fin– indica que pertenece a la forma; mima, como hemos visto, la forma física del marco de un cuadro. Sería por consiguiente un ejemplo de forma que mima la forma –“form miming form”–. Sin embargo, en el caso de la lluvia también hay pasajes cuando es el sentido el que mima la forma de un marco –“meaning miming form”–. Miremos de cerca la siguiente cita: “La lluvia había empañado los cristales de las ventanas, pero a través de ellas se percibían las luces de la tienda al otro lado de la calle, por un lado, y las ramas bajas de algunas jacarandas, por el otro” (García Ponce, 2007: 39). Es como si la lluvia y los cristales –esta vez por su sentido, no por su ubicación en la estructura del cuento– constituyeran la interfaz entre el mundo diegético, el café, y el mundo exterior, la calle.

Es cierto que en este pasaje el punto focal de la restricción del campo visual –dirían narratólogos como Gérard Genette– se ubica en el interior de la diégesis, mirando hacia el exterior, pero eso no afecta el hecho de que la lluvia sea percibida como una delimitación, como un umbral, entre el interior y el exterior. Además, en el párrafo que sigue inmediatamente, la perspectiva cambia, como si el punto focal se encontrara en el exterior del café:

El café tenía dos alas, formando un ángulo recto. Dos puertas de vidrio en el centro de cada una de ellas comunicaban con las calles a las que daba la casa. En el extremo izquierdo estaba la barra. La cocina y los cuartos en que vivía la familia completaban el rectángulo creado por las dos alas del salón. Una pequeña puerta detrás de la barra llevaba a ellos, a través de un estrecho y oscuro pasillo (García Ponce, 2007: 39).

Esta cita se puede leer como una descripción neutral, hecha desde un punto focal exterior al café, es verdad, pero no como parte de la narración. Es como lo que Genette (1989) llama una “pausa”, es decir, como un paréntesis en la narración, donde el punto focal se convierte momentáneamente en un enfoque general hipotético, una descripción, para dar una imagen del cuadro entero, incluso su marco, vista desde la perspectiva de un espectador ubicado en el exterior.

Aquí tocamos uno de los aspectos fundamentales de este cuento. En efecto, todo él se asemeja de diferentes maneras a una escena pintada. Esta impresión no es sólo causada por la imitación, ya lo hemos visto, formal y de sentido de un marco. Hay también alusiones a un elemento que normal-

mente distingue la pintura, incluso la pintura que presenta acontecimientos de manera casi narrativa, de otros tipos de medios artísticos: el tiempo. Gotthold Ephraim Lessing había insistido ya en 1766 en su ensayo “Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía” sobre el carácter espacial de las artes plásticas y el carácter temporal de la literatura: “la escultura y la pintura se hacen con figuras y colores en el espacio”, según Lessing, y “la poesía con sonidos articulados en el tiempo” (*Enciclopedia Universal Sopena*, 1967). Sin embargo, como lo muestra muy bien García Ponce en el cuento “El café”, el medio lingüístico dispone de posibilidades para mimar o sugerir la inmovilidad temporal del medio de la pintura o de la fotografía. Ésos serían casos de iconicidad de tipo metafórico, es decir, cuando sólo se asemejan algunos aspectos del signo y del objeto representado: en este caso la inmovilidad.

Constatamos que la inmovilidad puede ser considerada una característica de algunas descripciones del cuento, que parecen escenas pintadas. Veamos, por ejemplo, cómo el narrador describe a los niños y a la suegra que están mirando la televisión en el café: “Formaban un grupo extraño y compacto alrededor de la mesa, en el salón solitario” (García Ponce, 2007: 42). La inmovilidad es mencionada explícitamente. “¿Qué significaba el tiempo?”, se pregunta Consuelo. “Las medias horas se sucedían unas a otras y, sin embargo, todo parecía estático, inmóvil” (*idem*). Es como si toda la escena se encontrara fuera del tiempo, en un presente eterno, como la fotografía en general, según la reflexión de Roland Barthes (1990: 136-155). García Ponce aplica esta propiedad de la fotografía a la imagen en general, es

decir, también a la imagen poética. Su escritura es, como ya hemos señalado, una búsqueda de la imagen primera, del espacio donde fusionan palabras e imágenes, más allá de sus incompatibilidades básicas. Juan Pellicer (1994: 21) expresa de manera clara la importancia que tienen las imágenes en la poética de García Ponce:

La escritura de Ponce es, más que nada, una escritura de imágenes; no precisamente porque tenga una inclinación a las descripciones de lugares y de figuras, sino porque la imagen que crea la mirada del narrador o del protagonista, a partir de un modelo, termina convirtiéndose en el *leitmotif* de la obra [...] la mirada no sólo descubre y vincula sino que convierte a lo mirado en imagen, es decir, a lo real en imaginado y viceversa.

Es algo que se puede aplicar sin duda al cuento “El café”, por ejemplo, en los pensamientos de Consuelo a propósito de Carlos: “Consuelo lo miró sin decidirse a dejarlo, distinguiendo claramente todos sus rasgos y comparándolos con la imagen que recordaba” (García Ponce, 2007: 44). Imagen y realidad parecen estar en conflicto, y Consuelo parece tener miedo de que la realidad destruya la imagen que tiene de un amor entre ella y este joven, quizá la única alegría de su vida. Este amor, aunque imaginario, es claramente de tipo físico y sensual: “A ella le bastaba con mirarlo y con imaginar cómo serían sus manos tocándola, tocándola muy suavemente, como a veces había podido ver que acariciaba a la muchacha...” (*ibid*: 41). Realidad e imagen se confunden aquí, se fusionan, y Consuelo permite que el modelo sustituya lo real.

Las numerosas menciones de imágenes y sobre todo la inmovilidad que caracteriza la atmósfera del café pueden dar la impresión de que se trata de la contemplación de una escena pintada, o de una fotografía, más que de la lectura de una acción desarrollada en el tiempo. Contribuye a esta impresión también la frecuencia de los verbos y adjetivos que denotan o connotan la percepción, la cual está mencionada explícitamente en numerosos pasajes. En algunos casos se trata de la percepción de un observador exterior a la acción, un narrador heterodiegético o quizá un espectador que mira un cuadro. En un pasaje ya citado: “se percibían las luces de la tienda al otro lado de la calle” (*ibid*: 39), tanto el acto de la percepción –marcado por el verbo “se percibían”– como el enfoque ubicado dentro del café y mirando hacia el exterior están claramente explicitados. Otras veces se menciona el sonido, que también es percibido por un narrador heterodiegético, es decir, un narrador que no se encuentra en el mundo representado, lo que nos permitiría clasificar a estos casos como focalización externa: “de la calle llegó el sonido de un coche frenando violentamente y poco después, el de un claxon, lejano y melancólico” (*ibid*: 45).

Constatamos que aunque se trata, en esta última cita, de focalización externa, las cosas nunca son tan sencillas en las obras de García Ponce. Los adjetivos “lejano y melancólico” utilizados para describir el sonido de un claxon podrían ser vistos como la traza de la presencia de un narrador antropomorfo, con opiniones y sentimientos sobre los objetos de la percepción, lo que correspondería a una focalización interna. Otra interpretación, sin embargo, me parece más

plausible: en casos como éstos se podría tratar de una fusión de voces y focalizaciones. Es decir, que podría haber aquí un ejemplo de discurso indirecto libre, cuando el narrador heterodiegético con focalización externa integra de manera no marcada los sentimientos de uno de los personajes. En el caso de los adjetivos “lejano y melancólico” se trataría de los sentimientos de Consuelo que está percibiendo los sonidos del mundo exterior, y la vida en general. Tal conclusión es apoyada en la presencia de numerosos adjetivos calificativos en el contexto de enunciados hechos por un narrador que normalmente debería ser neutral. Por ejemplo: “La tarde transcurrió *larga y tediosa*”¹⁸ (*ibid*: 37), afirma el narrador ya en el primer párrafo, utilizando dos adjetivos que no tendrían sentido si no se tratara de los sentimientos de Consuelo. En la página siguiente, el narrador constata que “el ruido se extendió, *tenso y desagradable*, junto con la voz, por todo el café” (*ibid*: 38). Sin embargo, desde un punto de vista neutral, un sonido no podría ser tenso y desagradable. Interviene aquí, otra vez, la percepción de una mujer triste y desilusionada, que se refleja en las palabras del narrador heterodiegético.

El caso más interesante de este tipo de voz doble se encuentra quizá en la manera de describir a la hija y al hijo de Consuelo. Los adjetivos que cualifican a éstos son peyorativos: “los dos tenían el pelo y las rodillas *sucios* y estaban *flacos y mal vestidos*” (*idem*), confirma el narrador heterodiegético en este pasaje, claramente con focalización externa, donde los tres adjetivos son de carácter bastante

¹⁸ Las palabras resaltadas en cursivas son mías.

objetivo, como registrados para el ojo de una cámara, según la definición de Genette. Hay otros casos de adjetivos peyorativos en que éstos tienen un carácter más subjetivo: “sus hijos aburridos” (*ibid*: 37) y “no eran simpáticos. Sus voces *sonaban* demasiado chillonas, impertinentes, en medio del silencio, y la niña, un poco mayor que él, tenía un molesto aire de suficiencia” (*ibid*: 38). En estos pasajes los adjetivos son más bien los resultados de una opinión expresada por alguien, conclusión apoyada en el uso del verbo de percepción “sonaban”. Pero, ¿quién utilizaría tales adjetivos para cualificar a los niños? Aunque parezca difícil de aceptar, podría ser la opinión de la madre, de Consuelo, una opinión que está integrada en las palabras del narrador heterodiegético gracias al discurso indirecto libre. Tal conclusión no es tan chocante si tenemos en cuenta todo el contexto. En efecto, Consuelo expresa la falta de amor por sus niños en otros pasajes, sobre todo en el pasaje siguiente de monólogo interior marcado: “¿Por qué no los quiero? Son mis hijos...” (*ibid*: 39). Consuelo no quiere a sus hijos como tampoco había querido a su marido, quien había muerto un año después que los dos habían subarrendado el café.

Sigamos el estudio de algunas de las referencias a la percepción en el cuento, no sólo para mostrar que son frecuentes, sino para examinar si esta insistencia en la percepción contribuye a dar la impresión de que el cuento mima un cuadro. En la mayoría de los casos, sin embargo, la mención de la percepción tiene otros efectos que el de establecer una relación intermedial. Es el caso de los numerosos cambios de focalización, sobre todo desde la focalización externa hacia las focalizaciones internas de los personajes.

Tales transiciones son a veces evidentes y explícitas, como cuando el narrador confirma que Consuelo “pensó en él” [Carlos] (*ibid*: 41), algo que no se podría saber sin acceso a la mente de la mujer. Igualmente ocurre en el caso de Carlos, cuyos pensamientos están expresados bajo la forma del discurso indirecto libre, es decir, a través de una fusión entre la voz del narrador y la voz del personaje: “Qué mal le caían a Luisa”, piensa Carlos recordándose en esta cita que parece ser expresada por él mismo lo que opinaba su novia con respecto a los niños de la dueña del café. Después sigue el hilo de sus pensamientos, expresados ahora por la voz del narrador heterodiegético: “Sintió nuevamente el vacío en el estómago, y empezó a hablar con ella” (*ibid*: 44).

No sólo pensamientos, sino también la vista está mencionada explícitamente en dichas transiciones entre focalizaciones, como por ejemplo cuando el narrador cuenta en focalización externa que Consuelo “avanzó sin prisa” para pasar directamente, en la misma frase, a la focalización interna de Consuelo: “y entonces lo vio” (*ibid*: 43). Para contar que alguien ve algo es necesario tener acceso a su conciencia, al contrario de la acción de “mirar”, que se puede establecer desde una focalización externa. Así, el caso del niño que “la miró fijamente y asintió con la cabeza” (*ibid*: 37) está en focalización externa, porque tanto la acción de mirar como el movimiento de la cabeza pueden ser percibidos desde otra perspectiva que la del niño.

Hemos dicho que los cambios de focalización ocurren también a través del oído, que tiene una gran importancia en el cuento. Así, cuando Consuelo habla con su suegra, el narrador constata, hablando de Carlos, que “él oyó

esto desde su mesa” (*ibid*: 46), lo que tampoco sería posible desde el exterior.

Hay, sin embargo, casos en que las transiciones entre las focalizaciones son menos evidentes, y quizá sujetos a una ambigüedad. En “El café”, el más interesante de este tipo de técnica narrativa es la manera de representar algunos acontecimientos, como si éstos fueran vistos desde la perspectiva de un personaje, es decir, en focalización interna, al mismo tiempo que se menciona que el personaje no ve lo que ocurre. Miremos, por ejemplo, cómo es descrita en el pasado la llegada al café de Carlos junto con su novia: “Ellos se sentaban en una mesa del otro extremo, *fuera de su vista*” (*ibid*: 41). ¿Por qué esta mención de una falta de visión de Consuelo? ¿Sería porque se trata de un recuerdo? ¿O podría ser para sugerir que menos importa la visión directa de las cosas que la visión a través de la imaginación? La segunda hipótesis parece más válida, sobre todo si comparamos la cita de antes con otro pasaje, dos páginas más adelante, cuando Carlos llega al café en el presente de la diégesis:

Consuelo estaba de espaldas en ese momento. Oyó el chirrido de la puerta al abrirse y pensó que tal vez... pero prefirió esperar, guardarse esos instantes de inseguridad, y no se volvió hasta que transcurrió el tiempo suficiente para que él llegara a la mesa de siempre, *fuera de su vista*” (*ibid*: 43).

Son utilizadas exactamente las mismas palabras, “fuera de su vista”, pero en el segundo pasaje se expresa de manera más clara como una voluntad por parte de Consuelo de

posponer el momento del encuentro, el momento cuando la visión directa y la imagen mental se fusionan como si fueran intercambiables.

Como ya hemos constatado, la ambigüedad no sólo afecta la vista sino también el oído, aspecto central del cuento. Analicemos el pasaje siguiente, donde el narrador nos informa: “en ese momento un camión, con el escape abierto, pasó por la calle y su estruendo cubrió todos los demás sonidos” (*ibid*: 46). Aquí no queda claro de qué tipo de focalización se trata. Hay una ambigüedad pues se podría pensar que los personajes deben esperar el paso del camión para poder conversar. También se podría tratar del narrador heterodiegético, quien no oye los sonidos del café o los sonidos del mundo diegético debido a su presencia en un mundo ontológicamente separado y con sonidos propios. Una posible consecuencia podría ser que, de hecho, no hay ningún sonido en el café, sino que los sonidos son de un mundo extradiegético. Es verdad que sería una interpretación controvertida, pero una lectura atenta destacaría otros argumentos en favor de una falta de sonido en la escena del café. Miremos, por ejemplo, el pasaje siguiente: “El rumor de sus voces se perdía rápidamente, confundiéndose con el crepitar de la lluvia y los ruidos de la calle” (*ibid*: 42). También aquí la existencia de los sonidos en el café es cuestionada. Es como si la escena fuera silenciosa, algo que es sugerido varias veces. Por ejemplo, cuando Consuelo trata de caminar hasta la mesa de Carlos, el narrador nos informa que “sentía que hacía demasiado ruido al caminar, que no estaba peinada, que había demasiado silencio y que si hablaban de algo su voz se oiría en todos lados” (*ibid*: 45).

Y un poco más adelante: “Su voz sonó demasiado fuerte en el silencio absoluto” (*idem*).

Hay otro pasaje interesante, que podría ser leído como una puesta en abismo —*mise en abyme*, según el término de la teoría literaria francesa—, es decir, como una escena incrustada en la narración, que refleja un aspecto de esta narración, de acuerdo con la definición de Lucien Dällenbach (1991: 73). Me refiero a un detalle que no parece tener importancia para el cuento: la televisión colocada sobre una tarima en el mostrador del café, único divertimento de la suegra de Consuelo. La primera vez que el narrador la menciona, la televisión sólo está prendida para que la vieja mire la imagen, sin ruido: “—¿Por qué no prendes la televisión?”, pregunta la suegra. “—Porque me molesta el ruido —contestó ella. —No pongas el sonido. Deja la imagen solamente. Me divierte” (García Ponce, 2007: 40). La imagen de la televisión puede ser interpretada como el reflejo de la imagen del café, donde parece que tampoco hay sonidos, pero que a pesar de eso divierte a los lectores.

La interpretación del silencio de la escena como un signo de que realmente se trata de un cuadro puede ser controvertida, pero lo que no se puede cuestionar es que hay una insistencia extrema en la percepción, sobre todo en la percepción de detalles en apariencia triviales. Estos aspectos, junto con la inmovilidad ya mencionada como un detalle importante en la escena descrita, podrían ser modalidades para mimar unos aspectos generales de la pintura.

Hasta aquí sólo hemos analizado cómo el texto del cuento “El café” mima aspectos de un cuadro pintado en general. Es importante hacer hincapié en que no se ha tra-

tado de una descripción de un cuadro específico, sino de la descripción de una escena de la acción de la diégesis, pero una descripción hecha como si la escena fuera un cuadro. En su modelo tipológico de las relaciones intermediales, el teórico sueco Hans Lund (1992) coloca tales descripciones bajo la clase de proyecciones icónicas (en inglés “iconic projections”).

Sin embargo, hay algunos detalles que hacen que el cuadro mimado de esta manera general pudiese ser comparado con un cuadro específico del mundo real. Ya hemos mencionado la importancia que tiene la écfrasis literaria para Juan García Ponce, quien también fue un experto en el arte plástico, autor de numerosos ensayos en el campo de la crítica del arte. Pero, ¿cuál sería el cuadro con el que se podría comparar la escena descrita en “El café”?

Según mi lectura, se podría tratar de *Nighthawks*,¹⁹ la pintura de Edward Hopper del año 1942, es decir 21 años antes de la publicación de *Imagen primera*. Este cuadro icónico del arte moderno estadounidense no está mencionado explícitamente en el cuento, pero su presencia es sutil, casi como el caso de un palimpsesto o como la huella de una obra anterior en la superficie del cuento. Por consiguiente, además del análisis de tipo general hecho hasta aquí es necesaria una examinación más atenta de los detalles de las descripciones.

¿Qué semejanzas hay entre la escena del café y el cuadro de Hopper? “El café” tiene lugar por la tarde y en el

¹⁹ Para una mejor comprensión de la lectura, véase el cuadro citado en la liga: <http://www.edwardhopper.net/nighthawks>

cuadro de Hopper parece que ya está entrando la noche. Pero la atmósfera desierta del cuento, causada sin duda también por la lluvia, se parece a la del cuadro. De hecho, según el diccionario de arte de la Universidad de Oxford, la soledad de la vida urbana es el tema central de la obra de Edward Hopper, incluso en un cuadro con cuatro personajes, como *Nighthawks*: “The central theme of his work is the loneliness of city life, generally expressed through one or two figures in a spare setting –his best-known work, *Nighthawks*, has an unusually large ‘cast’ with four” (Chilvers y Osborne, 1997: 273). En *Nighthawks*, la soledad es transmitida a través de varios detalles. Por ejemplo, no hay nadie en la calle, sólo los cuatro personajes dentro del café, o del *diner* de tipo estadounidense, exactamente como al principio del cuento de García Ponce. Los tres clientes en el cuadro no hablan y no miran a nadie, y el camarero mira hacia el exterior sin hacer caso de los clientes. Esta falta de comunicación entre los personajes es la misma que en el cuento de García Ponce. Es cierto que se podría señalar una gran diferencia en cuanto a los personajes: hay dos niños que están jugando en “El café”, algo que se podría interpretar como una manera de aligerar la atmósfera pesada y triste del cuento. Ya hemos mostrado, sin embargo, que los niños son descritos de manera peyorativa, pero hay más. El juego de los niños no parece divertido: “En un rincón, la niña cerró su libro y propuso, sin mucho entusiasmo, tratando de convencerse de que era divertido: —Ahora vamos a jugar a la escuela” (García Ponce, 2007: 37). Además, por sus apariencias, los niños dan la impresión de ser adultos: “daban la impresión de dos viejos tratando de jugar a los

niños, sin poder convencerse nunca de la autenticidad de sus papeles" (*ibid*: 38). Es por eso que los cuatro personajes del cuento, sobre todo el "grupo extraño y compacto alrededor de la mesa" formado por los niños y la suegra separados de la dueña del café que "acodada sobre la barra, los escuchaba impasible" (*ibid*: 39), pueden ser comparados a los personajes pintados por Hopper en el cuadro mencionado.

Hay también semejanzas entre algunos detalles en la construcción del café. Ya hemos mencionado la barra que separa a Consuelo del grupo de la suegra con los niños, pero hay también "una luz amarillenta, débil, dando continuamente la sensación de que estaba a punto de apagarse" (*ibid*: 37). Es el mismo tipo de luz como en el cuadro de Hopper, donde el tono amarillo es reforzado por algunas pequeñas manchas de amarillo, por ejemplo, en la puerta de la cocina, en el mostrador y en los reflejos de la luz sobre las sillas. El café del cuento es construido de la misma manera que el *diner* de Hopper, con "dos alas, formando un ángulo recto" (*ibid*: 39) en la esquina de dos calles de una encrucijada. A diferencia del cuento, en el cuadro no hay ninguna puerta que da hacia las calles, lo que crea la sensación de que los personajes están atrapados y aislados en el interior. Hemos constatado, sin embargo, que la lluvia que "había empañado los cristales de las ventanas" (*idem*) produce una sensación semejante de separación entre el interior y el exterior en "El café". Además, Consuelo está atrapada por la barra en el café de la misma manera que el camarero en *Nighthawks*.

La puerta amarilla del cuadro de Hopper tiene una correspondencia en el cuento de García Ponce. Como en el cuadro, esta puerta se encuentra "detrás de la barra" (*ibid*:

39), colocada de tal manera que completa “el rectángulo creado por las dos alas del salón” (*idem*). En el cuadro no se sabe hacia dónde lleva la puerta, pero parece muy probable que sea como en el cuento, hacia “la cocina y los cuartos en que vivía la familia” (*idem*). Es como si, en ambos casos, hubiera algo más de lo que se ofrece a la vista, algo detrás de una puerta cerrada. En el cuento se trata de la vida familiar, tan triste para Consuelo quien prefiere el mundo de las apariencias, el mundo de las imágenes y el mundo de la imaginación.

Este análisis ha puesto en relieve las técnicas narrativas muy refinadas y sutiles que utiliza Juan García Ponce en el cuento “El café” para dar una expresión personal original a los sentimientos de tristeza, soledad y la falta de comunicación en la vida urbana moderna. Hemos visto que las teorías actuales de la intermedialidad pueden ser muy útiles para el análisis de estas técnicas. El breve cuento podría ser leído como una tentativa de imitar, por la forma y por el sentido, la forma de un cuadro pintado o de una fotografía. Las diferentes maneras de imitar un marco, la inmovilidad y la falta de sonido de la escena representada, la insistencia en el acto de percepción visual, la importancia de las apariencias y de los detalles visuales en las descripciones, el uso de algunas metáforas vinculadas con la imagen en general y las menciones explícitas del desdoblamiento entre imagen visual e imagen mental son algunas de las técnicas que pueden ser analizadas como una manera de establecer una relación con los medios visuales. Todo eso confirma el estatus de Juan García Ponce como un escritor que intenta

fusionar varios medios de maneras muy originales para inventar un lenguaje a través del cual tratar cosas esenciales de la vida.

Es importante, sin embargo, no llegar a la conclusión de que el cuento “El café” sea la descripción de un cuadro, general o específico. Es cierto que hemos insistido en que el texto parece mimar aspectos del medio de la pintura o de la fotografía, y que hemos puesto en evidencia semejanzas importantes con el cuadro *Nighthawks* de Edward Hopper, pero el objetivo ha sido mostrar cómo una perspectiva intermedial puede contribuir a una mejor comprensión de un cuento original y complejo.

La originalidad del cuento explica también por qué no se cumplen las expectativas de un lector sueco. No se trata en este caso de un cuento típicamente mexicano, de una escritura regionalista o patriótica cuyo objetivo sería reflejar las realidades del país. Se trata más bien de una escritura cosmopolita, que tiene vinculaciones evidentes no sólo con el modernismo literario europeo, sino también con el arte moderno estadounidense. Un lector sueco reconoce de hecho fácilmente el cuadro de Edward Hopper, el cual ha adquirido un valor icónico transnacional en toda la cultura popular occidental, y podría, por consiguiente, descubrir el carácter intermedial del cuento de García Ponce. Gracias a esta escritura compleja y cosmopolita, el cuento desborda las expectativas estereotipadas de un lector extranjero, que descubre, en lugar del exotismo, valores estéticos y humanos a un nivel general.

Bibliografía

- ARENAS, Paula, "Tres escritoras suecas de novela negra desvelan el secreto de su éxito", en *20 minutos*, 16 junio 2010, en <http://www.20minutos.es/noticia/738059/0/novela/negra/suecia/#xtor=AD-15&xts=467263>
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós Comunicación no. 43, 1990.
- CHILVERS, Ian y Harold Osborne (eds.), *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, 1997.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid: Visor, 1991.
- DÍAZ Y MORALES, Magda, *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio*, Xalapa: UV, 2006.
- ELLESTRÖM, Lars, "Ikonicitet: Visuella, auditiva och kognitiva tecken i litteratur och andra medier", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008: 1, pp. 59-74.
- Enciclopedia Universal Sopena*, Barcelona: Ramón Sopena, 1967.
- GARCÍA PONCE, Juan, "El café", en *Imagen primera*, Serie conmemorativa Sergio Galindo, Magda Díaz y Morales (pról.), Xalapa: UV, 2007, pp. 37-48.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.
- LUND, Hans, *Text as picture. Studies in the literary transformation of pictures*, New York: E. Mellen Press, 1992.
- NÖTH, Winfried, "Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature", en *The motivated sign: iconicity in language and literature 2*, Olga Fischer & Max Nänny (eds.), Amsterdam: John Benjamins, 2001, pp. 17-28.
- PELLICER, Juan, *El papel de la ironía en Crónica de la intervención*, Oslo: Universidad de Oslo, 1994.

RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.

WOLF, Werner, "Intermediality Revisited: Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality", en *Word and music studies*, vol. 4, no. 1, Amsterdam: Rodopi, Octobre 2002, pp. 13-34.

Tiempo, historia y pasión en “Después de la cita”

Alfredo Tenoch Cid Jurado²⁰

1. Un relato breve en su expresión literaria y una pasión profunda

“DESPUÉS DE LA cita” es el tercer cuento del libro *Imagen primera* de Juan García Ponce.²¹ El relato se coloca en la primera etapa de la producción literaria del autor, de acuerdo con la división propuesta por Díaz y Morales (García Ponce, 2007: 13). La narración transcurre en poco menos de cinco cuartillas (de las páginas 49-53) y despliega una serie de recursos literarios comprendidos en la forma de estructurar la historia y en el equilibrio entre el tiempo de la narración y el conjunto de micro-tiempos narrados. Una mirada semiótica permite relevar la concatenación de los elementos utilizados para describir una pasión por medio de la organización lógica de los sucesos a través de su estructura temporal y de los tiempos en ella incluidos. Al observar la

²⁰ Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

²¹ La versión consultada para el presente análisis ha sido publicada en 2007 por la Universidad Veracruzana en la Serie Conmemorativa Sergio Galindo como segunda edición (la primera es de 1963), con prólogo de Magda Díaz y Morales.

propuesta inferencial que debe seguir el lector es posible individuar la estrategia ideada por el autor e identificar su fin último. Se trata, a fin de cuentas, de operar con la respuesta prevista por las conexiones que subyacen en la estructura expresiva del relato y que el lector está invitado a activar (Eco, 1981).

El cuento observado a través de una mirada semiótica es breve y consistente en los recursos empleados, pues logra alcanzar el resultado advertido para el lector gracias a la forma elegida de narrar una secuencia de hechos en torno a un personaje. El relato en su brevedad no excluye una serie de comportamientos depositados en el texto para acceder a ese lector al que aspira. Sin los comportamientos previstos la imagen literaria transcendental comprometería el efecto principal, es decir, la construcción de una pasión que viene como consecuencia de los acontecimientos que anteceden a lo que sucede “después de la cita”.

La noción de pasión puesta en marcha coincide con el hecho de establecer, primeramente, nexos entre momentos intrínsecos a la historia con conexiones improbables de hechos que en apariencia se encuentran sin relación con la historia principal, pero sin los cuales sería imposible alcanzar el final deseado.

Las reflexiones que motivan el presente trabajo radican en la importancia de puntualizar una técnica descriptiva gracias a la cual es posible construir un cerco que delinea una “silueta pasional”. Una semejante noción se logra circulando alrededor de una pasión no explícita sino construida, paso a paso, activada en la respuesta del lector y en las abstracciones, resultado de las conexiones puestas en marcha.

El efecto consiste en describir sin decir y con la sola mención de los efectos derivados de las causas colocadas en directa conexión entre los hechos. De este modo se logra un trazado que circunscribe a una pasión dentro de sus límites textuales y la confina por medio de la descripción de una serie de acciones. La descripción actúa además sobre los bordes de un espacio contenedor de la pasión y la tarea de este ensayo consiste en evidenciar la técnica utilizada, los recursos empleados para apreciar la fuerza creativa del autor y proporcionar así una herramienta de análisis literario que permita su uso para futuros procesos creativos.

2. Una semiótica literaria como aproximación analítica

La semiótica y la literatura constituyen un binomio capaz de enriquecer, en su interacción, a ambas si se toman como disciplinas de análisis. Los recursos disponibles en el momento de su conjunción permiten proponer enfoques, posiciones para iniciar un acercamiento reflexivo y al mismo tiempo para identificar problemas de diversa índole. La semiótica textual ha sido objeto de estudio continuo por parte de las escuelas más destacadas de la semiótica. Como consecuencia de esa extensa actividad, la literatura es y ha sido el sistema semiótico más analizado por esta disciplina.

El desarrollo de la semiótica literaria resulta de una amplia preocupación intensificada en los años sesenta del siglo pasado. Una serie de exponentes iniciales –radicados en la tradición semiótica o sujetos en tránsito en busca de contribuir con la naciente disciplina– realiza un trazado

de la narración literaria –en menor escala la filmica– para identificar el proceso humano que subyace en la construcción de un relato. La búsqueda atrae reflexiones diversas que ya para los ochenta proponen complementar los alcances logrados en los primeros años de trabajos semióticos. Por ejemplo, el filósofo Paul Ricoeur observa en ese momento la tarea aún por cumplir por parte de la semiótica narrativa y recae en la necesidad de “fundar la perennidad de la función narrativa sobre las reglas del juego sustraídas a la historia” (2001: 420). La tarea común entre los distintos enfoques ha consistido entonces en posicionar un ángulo de visión para comprender y explicar mejor el proceso. Cada exponente de una corriente ha debido individuar primeramente el proceso deductivo de base gracias al cual es posible distinguir un principio organizador. Con dicho principio esclarecido se puede establecer la existencia de un relato sin importar su sistema semiótico de origen y, en un segundo momento, el tipo de relato al cual pertenece.

En un recuento entre las distintas posiciones más desarrolladas es posible particularizar puntos de referencia común de las posturas semióticas existentes los cuales pueden resumirse en los siguientes: a) la existencia de una “narratividad” entendida como actividad primaria del pensamiento humano; b) la relación de nociones conceptuales comunes dirigidas al análisis literario; c) y los procedimientos necesarios para revelar el funcionamiento narrativo de un relato. En realidad se trata de una serie de elementos de base distinguible gracias a la práctica continua del análisis semiótico, todos ellos aplicados al texto literario, convertidos en procesos ampliamente verificados en su

capacidad descriptiva para verse transformados en modelos e incluso en protocolos de análisis.

En el primer caso, la *narratividad* funciona como una forma de organización básica, observada y descrita por la semiótica en su cualidad de universal (Greimas, 1967; Fabbri, 2000). La forma más simple de manifestación consiste en integrar una historia, gracias a sus procesos lógicos inductivos situados en el interior de un principio organizador y de jerarquización. En ese proceso confluye una serie de pequeñas historias, incluso algunas de ellas portadoras de valores trascendentales, denominadas fábulas, con las cuales se obtiene una forma específica de narrativa. Dentro de la estructura se manifiestan regularidades, de las cuales dependen generalidades más amplias como son incluso el estilo individual, la corriente de pertenencia y el género al cual se adscribe cada relato. La historia puede ser entendida como la suma de acciones tendentes a un cambio en un sujeto con el fin de transmitir una fábula, una base portadora de valores transmisibles y susceptibles a formar parte de una memoria colectiva. A partir del hecho de su presencia, es posible hablar de una sustancia expresiva del relato, la cual supone su consiguiente materialización en procesos específicos, es decir, en segmentos narrables capaces de conectarse con la historia principal de cada relato. La forma de conexión más importante entre los fragmentos está determinada por su valor comunicativo y de igual modo por su significado, debido a los acontecimientos secuenciados de la historia narrada. En esa estructura se privilegian los contenidos profundos presentes en cualquier tipo de relato: la verosimilitud, la realidad y el conocimiento.

Cada proceso específico supone un cúmulo de acciones que se encuentra conectado a una línea principal del relato y cada una de esas acciones responde a los hechos motivados por los acontecimientos de los cuales se compone la historia nuclear, la cual se despliega en el transcurso de la narración. Los hechos se concatenan en el momento en que unos se convierten en antecedentes de los otros. La historia se va delineando entonces gracias a los contenidos inherentes al tronco principal y posteriormente desenganchados a lo largo de su desarrollo natural el cual define, entre otras cosas, el tipo de relato. La suma de cada uno de esos contenidos permite trazar un contorno y éste se logra por medio de las conexiones lógicas entre los distintos hechos convertidos en acciones individuales pero hilados por la coherencia y la cohesión del discurso.

Una de las *nociones comunes* entre las distintas escuelas radica en puntualizar la acción descrita dentro de un relato. La acción en su valor relacional ha sido referida por diversas perspectivas semióticas, ya sea en su conexión con la pasión (Parret, 1995; Fabbri, 2000), o en su capacidad de estructurar acontecimientos hasta convertirlos en relatos (Greimas, 1967). La acción funciona gracias a dos posibilidades que le son implícitas; la primera consiste en la capacidad de interferir en el estado del mundo, ya sea transformándolo si ésta es su tarea designada, o por el contrario, manteniéndolo sin ningún tipo de cambio. Cada acción se convierte en acto y cada acto puede estar dotado de sentido al verse manifestado por medio de palabras, de gestos, de procesos musicales sugeridos, de objetos y espacios relacionados con acciones, etcétera. Si una acción se convierte en un “signi-

ficado último relacional”, es decir, una acción está en lugar de otra cosa, esa acción adquiere el valor de signo y por tanto es vehículo de significado. La acción puede ser capaz de transformar situaciones, de crearlas, de mediarlas como puede suceder al delinear el relato, al construir a los actores, al edificar los espacios o al trazar los tiempos, del mismo modo con el cual son conectados entre sí.

La pasión es otra de las nociones comunes para la semiótica general y en tanto que noción coincidente, ha recorrido su propio camino desde *El placer del texto* de Roland Barthes (1982) hasta la denominada semiótica de las pasiones (Parret, 1995; Greimas y Fontanille, 1994; Fabbri, 2000). Lejos de intentar resumir un desarrollo diacrónico seguido por una semiótica de la pasión, se entiende a ésta como la define Paolo Fabbri, es decir, en sus efectos hacia el sujeto, hacia un lector. Así, si “La **pasión** es el punto de vista de quien es impresionado y transformado con respecto a una acción” (Fabbri, 2000: 61), ese punto de vista se encuentra situado frente a una serie de acciones concatenadas que lo llevan a vivir esa transformación. La respuesta en el lector será por consiguiente la conversión en un significado emotivo, en una afección. La afección y la pasión transmutan en una especie de “premio” virtual que espera ser el resultado de una lectura paciente, estructurada, “modelo” y puesta a funcionar de la manera adecuada prevista por el autor (Eco, 1981).

Por último, los *procedimientos* derivan del enfoque que cada escuela, cada perspectiva, asume para realizar los análisis. Si se toma el caso de la noción de “texto”, la cual no sólo es válida para un texto de carácter literario, se observa una serie de recurrencias de método ampliamente desarrollada

por la Escuela de Tartu y útiles para los fines expositivos de este trabajo. La primera recurrencia consiste en observar su carácter estructural, es decir, individuar las formas que se dan a la organización interna. En palabras de Lotman (1977: 73) dicha organización “convierte al texto a nivel sintagmático en un todo estructural”. El semiólogo ruso observa además que el texto se constituye en su sustancia material “no por cosas sino por relaciones de cosas” (*idem*). Son precisamente esas relaciones las que permiten su coherencia y cohesión interna por medio de una tarea asignada al lector que tiene el deber de activarlas, de ponerlas en marcha para hacerlas funcionar.

El texto debe poseer entonces una delimitación propia, la cual se encuentra marcada por una serie de signos concatenados. Cada uno de esos signos adquiere significado en su interior gracias a la cualidad de un texto de ser poseedor de enunciados encaminados a “una determinada función cultural y [a] un significado íntegro” (*ibid*: 72). Es precisamente en el significado íntegro donde radica la condición textual que le permite actuar en forma de vehículo para transportar un significado indivisible. Ese significado principal logra su cometido gracias a la co-presencia de otros subsistemas semióticos en continua interacción y puede resaltarlos, si se respeta la manera jerarquizada que supone su constitución.

3. La pasión profunda y la secuencia de acciones

La estructura del relato breve analizado contiene una historia de base y una serie de historias subsecuentes en perfecta

armonía con el significado total y con la función o tarea que se ha prefijado el autor. El proceso que permite develar las estrategias narrativas con las cuales se dota de sentido a la narración no se finca en un solo procedimiento semiótico sino en la convergencia de elementos presentes en varios de ellos. La riqueza de un análisis de este tipo radica en convertir en pasos aquellos puntos donde los diversos enfoques se detienen y coinciden para distinguir un elemento constitutivo de una narración, en este caso, de tipo “breve”.

El primer paso a seguir en el relato consiste en individuar la estrategia con la cual las unidades narrativas componen un proceso para enlazarlas al hilo narrativo con el que se encuentran en relación lógica y causal. Un segundo paso debe tomar las nociones de tiempo las cuales se manifiestan de dos maneras posibles, ya sea como un proceso o bien como una evolución de los hechos que llevan al desenlace de la historia. Es importante considerar que la necesaria evolución de los acontecimientos dentro del relato presupone una sucesión temporal, lo que se denomina una cronología. Ésta marca la duración pero ambas temporalidades pueden establecer, por una parte, la concatenación lógica de los acontecimientos y, por la otra, el tiempo que concentra la acción primordial de todo el relato. Existe entonces un tiempo que se muestra como el lapso temporal de una fábula en el cual la protagonista se traslada desde el lugar donde debía verificarse “la cita” y la llegada de retorno a su domicilio. El segundo tiempo es conceptual e incluye todos los momentos del relato, es decir, todos los “tiempos posibles”, útiles para delinear el tiempo narrado que sucederá “después de la cita”.

Se identifica una *narratividad* capaz de vehicular la historia principal del relato “Después de la cita” con un tiempo principal de duración del relato y una serie de tiempos derivados. Divididos en fragmentos, los tiempos corresponden a las micro-historias y al momento del análisis, permiten utilizar una serie de nociones operativas conectadas de manera sintagmática y sistémica a ese mismo tiempo. El procedimiento elegido para describir los recursos de los que dispone el relato consiste en individuar los momentos de la narración para equiparlos a la noción operativa del análisis: las pasiones. A continuación se destaca su interrelación, con el fin de obtener su función necesaria para el significado principal del texto.

De este modo, se tiene un sujeto femenino, el cual vive una serie de acciones a lo largo de un espacio, centrado en un recorrido desarrollado en un tiempo específico. “Ella caminaba no muy rápidamente...” es la frase que introduce al personaje principal del relato y sobre el cual el narrador centra su atención descriptiva. El tiempo se manifiesta por el recorrido del lugar de la cita malograda a su casa, el caminado por un camellón, el paso frente a un cine, la subida a un autobús y la ampliación imprevista del viaje, el regreso en el taxi, la llegada a la propia casa. Cada movimiento, cada transición implica encuentros con personajes secundarios y circunstanciales insertos en sus propios tiempos. La tarea de esos personajes consiste en delinear el contorno pasional que vive el sujeto de la narración y apuntala el significado íntegro del relato.

El tiempo narrado hilvana una serie de acciones a través de las cuales se construye el recorrido. El tiempo del relato

es precisamente el tiempo del viaje pero se enriquece con una serie de acciones menores cuya tarea reside, por una parte, en expandir el relato y por la otra, en exponer las pasiones necesarias para comprender la situación última, la situación pasional del personaje. Se trata de diversas acciones que generan pasiones secundarias cuya tarea radica en reforzar la pasión principal. Para comprender su funcionamiento es necesario enlistar el primer elenco de acciones las cuales forman la esencia del viaje que da inicio “después de la cita”.

Las partes temporales constitutivas del relato se dividen en las primeras tres columnas de la tabla 1: acción, tiempo y espacio. El sujeto realiza las acciones y se manifiesta a través de ellas, por lo cual aparece en la primera columna. La división en partes permite establecer los momentos del relato y distinguir el transcurso del tiempo que requiere el personaje para su traslado. El viaje posibilita desarrollar la pasión primordial mediante la “silueta pasional” de las acciones secundarias. Cada una de las columnas contiene un fragmento extraído del relato colocado como evidencia para observar de manera sucinta el recorrido total del personaje. En la primera columna se coloca la acción mediante la cual se incluye al personaje que la realiza, la segunda columna muestra el tiempo a través de formas adverbiales o circunstanciales con las cuales se determina la duración temporal pero en estrecha relación con el “tiempo del recorrido” y la tercera columna evidencia el espacio recorrido y define la ruta seguida a lo largo del relato. La cuarta columna contiene el número de la página y el renglón del enunciado individuado en el cuerpo del texto.

Tabla 1. El recorrido realizado por el personaje

Momento	Acción	Tiempo	Espacio	Página en el libro y renglón
1	Ella caminaba...		... por sobre el pasto húmedo y muelle.	49: 8
2	Caminando en diagonal, salió del camellón		Camellón, calle y llegada al primer edificio	49:16
3	Se detuvo		Miró hacia dentro (de la ventana)	49: 22 50: 1
4	Regresó al camellón		La calle	50:13-14
5	Se detuvo un momento	Poco antes	De llegar al cine	50: 26 y 28
6	...había esperado inútilmente	Durante largas horas	Unas cuantas calles atrás	51: 3
7	Se sentó			51:15
8	... se levantó	Después...	Caminó hasta que los faros...	51: 29-31
9	...se subió al...	Antes de que la lluvia se hiciera... torrencial	...primer camión que atendió su llamada	52: 2
10	...se bajó, silenciosa e indecisa...		...ahí terminaba el recorrido y...	53: 9
11	Atravesó rápidamente y paró un taxi		[la calle]	53:23
12	...rechazó la cena...	Cuando llegó a casa	... se encerró en su cuarto.	53:26

Gracias a la separación de las partes componentes del recorrido principal es posible establecer los momentos de entrelazamiento donde se ven insertos los tiempos y los espacios secundarios. Las acciones ligadas al recorrido distinguen su comportamiento, su espacialidad y la forma en que viene trazada. Paralelamente, se distingue el tiempo de su realización con respecto a su inicio y a su final. La división en columnas muestra una separación para situar el espacio de la historia atravesado por la temporalidad del sujeto de la narración a través del relato del recorrido por parte del narrador omnisciente.

Una segunda tabla permite identificar las acciones secundarias principales, su inserción en el tronco principal del relato y su tarea asignada para definir el “contorno o silueta pasional” del cual depende la estrategia narrativa del autor. Se han elegido aquellas acciones las cuales vehiculan una pasión específica cuya tarea es reforzar y delinear la pasión principal del relato. Una parte del conjunto de las acciones es observada por el personaje, por lo que adquiere un movimiento propio y resulta posible observar sus efectos gracias al trabajo de la separación del narrador omnisciente. Esas acciones resaltan en función del efecto que producen en el personaje y en la afección general dirigida al lector que construye el relato.

La estructura de la pasión secundaria depende entonces, para su construcción, de quien realiza la acción y por consiguiente la genera, proyectando sus efectos hacia el personaje principal. Sin embargo, sucede también el caso de la acción desprendida y sólo visible para quien observa, la cual actúa como consecuencia de la toma de posición afectiva.

Tabla 2. Acciones secundarias con función pasional de soporte

Acción del personaje principal	Tiempo del recorrido	Acción de personajes secundarios	Efecto en el personaje	Pasión
Instintivamente se detuvo y miró hacia dentro...	3	Una mujer y un hombre se sonreían...	La muchacha no quiso ver más	Rechazo
Dejó la calle y se dirigió al camellón...	4	En una de las bancas un bulto se perfiló...	Un halo de soledad...	Agrado
Poco antes de llegar al cine...	5	Un niño le ofreció un periódico	...y ella se sintió como si estuviera dentro de un agujero	Indiferencia
... y ella se sentó en una de las bancas sin mirar en su alrededor...	7 y 8	Cuando el niño se sentó a su lado...	Sintió una lástima extraña, que la abarcaba a ella misma	Lástima
... observó con cariño, casi con gratitud a los demás pasajeros	9	–Un muchacho flaco [...] que le devolvió la mirada. –Una pareja... mirándose, sonriéndose	La sensación de soledad y abandono volvió a apoderarse de ella, que la acogió casi con ternura	Reconocimiento Ternura
... y ella se bajó,	9	El chofer avisó que ahí terminaba el recorrido	... silenciosa e indecisa...	Indecisión
Atravesó rápidamente y	11	...paró un taxi...	...tratando de evitar que el nudo en la garganta se convirtiera en lágrimas	Tristeza
Cuando llegó a su casa,	12	...rechazó la cena, evitó las preguntas...	...se encerró en su cuarto y lloró larga, silenciosa y desesperadamente...	Desamor

En los dos casos ambas pasiones suceden dentro del relato, se encuentran en conexión gracias a la línea lógica narrativa y hacen posible la interacción entre los diversos personajes. Una semiótica de las pasiones distingue el proceso de concatenación del complejo de acciones pues debe mirar su esencia, es decir, si son “teóricas o si son “prácticas”.²² Se trata de establecer en las pasiones: a) si son voluntarias; b) si existe un objeto del deseo y cuál es su valor, así como la intencionalidad que les permite conjuntarse; c) si es un acto y se manifiesta por su fuerza, energía o por una “inclinación en proceso de realizarse”; d) si es un uso basado en dos tipos de deber, el *deber moral* que implica la responsabilidad o el *deber lógico*, donde el hombre desarrolla y muestra su propia naturaleza (Parret, 2001: 19-20).

El siguiente paso debe observar el orden y la concatenación de las pasiones que hacen posible establecer un punto de llegada, una conclusión de la suma de todas las acciones. Cada una de las acciones refleja entonces no solamente un eslabón de la cadena significativa, sino que conduce al mismo tiempo el significado hacia la integridad del relato. Las cuatro acciones transmiten además los valores trascendentales y su resultado confluye en un valor semántico único. La estrategia observada parte de micro-relatos, los cuales son capaces de proyectar en el personaje distintos valores pasionales desprendidos de sus acciones.²³ Las accio-

²² Herman Parret (2001: 19) considera una serie de constantes temáticas surgidas de las definiciones de “pasión” desarrolladas por las grandes filosofías a partir de cuatro preguntas clave de carácter “teórico” y de carácter “práctico”.

²³ Las pasiones pueden ser de tres tipos: quiásmicas, orgásmicas y entusiásmicas. Las primeras organizan, estructuran, “ponen en relación propiedades de tipo teórico”. Las orgásmicas se refieren a la “pasión social” y a la “pasión comunitaria”

nes pueden ser identificadas por el narrador y depender de su interpretación o pueden desprenderse directamente de las acciones descritas por el narrador acerca de las acciones realizadas por el sujeto de la narración. En el constructo pasional la primera acción destacada conduce al **rechazo** y es la suma de una serie de acciones: miradas, sonrisas. Es decir, se trata de una figurativización externa del objeto del deseo del relato, pero en esta ocasión desarrollada por parte de una pareja de ancianos que representa lo que pudo haber sido el amor entre dos individuos que se mantiene a lo largo del tiempo. La estructuración deriva así en acciones varias, cuya tarea consiste en la suma a la primera pasión y delinea un primer bloque con el cual se distingue uno de los bordes. De ese bloque destacamos **indiferencia + lástima**. La primera radica en un rechazo, en una colocación del sujeto en situación de superioridad con respecto a algún objeto de valor y es negativa en su valor trascendental debido a la falta de atención por parte del sujeto. El segundo compensa al anterior al poner en un punto de vista de superioridad al sujeto, pero al realizar su acción dota a la pasión de un sentido positivo a través de la empatía. Se perfilan de este modo las emociones que parten del sujeto hacia un desapego y construyen su situación pasional de manera jerarquizada hacia un polo negativo.

El segundo bloque del perfil conjunta dos pasiones positivas en su valor trascendental (considerando las más representativas entre otras presentes en esa fase del reco-

presentes en la acción práctica. Las entusiásmicas son el resultado de una empatía (Parret, 2001: 74).

rrido): **reconocimiento** + **ternura** las cuales funcionan como oposiciones al efecto semántico de las primeras dos señaladas. El **reconocimiento** plantea al sujeto de la narración en una posición inferior con respecto a los objetos deseados por parte de los sujetos observados y en su efecto, valoriza positivamente sus acciones. La **ternura** coloca al sujeto en un punto de vista de superioridad también pero con respecto al sujeto observado y su acción lleva un sentido positivo por medio de la empatía de manera especular a su correspondiente negativa (lástima). El borde se cierra sobre una tercera pasión que es la **indecisión** y manifiesta un estado de incertidumbre por parte del sujeto, el cual limita la capacidad de las acciones por realizar. En ese punto el relato propone una posición neutra del sujeto sobre la cual, posteriormente, se precipitarán las acciones-pasiones que llevarán a la conclusión del relato y al dominio de la pasión principal en el sujeto de la narración.²⁴

Las pasiones del cierre elegidas son dos fundamentalmente y resumen la aproximación al final del viaje y por ende, a la historia del relato. La primera es la **tristeza** y supone que el objeto del deseo es igual o mayor con respecto a los valores del sujeto en cuanto al deseo interrumpido por acceder a él. Supone la debilidad y el dolor del sujeto de la narración que lo exterioriza visiblemente. El **desamor** constituye entonces el cierre del relato y satisface

²⁴ Las pasiones descritas no conforman un cuadrado lógico aristotélico sobre el cual se funda el cuadrado semiótico. No se colocan en línea de contradicción, contrariedad, complementariedad, implicación, presuposición y complementación. Destacamos la posibilidad de construir un perfil, un contorno pasional junto con otras pasiones presentes.

la necesidad de la pasión central de todo el cuento pues además se coloca al final del viaje realizado por el sujeto de la narración. Si el **amor** tiene un valor de actualidad en el relato y es progresivo en sus acciones, el **desamor** es su opuesto. El desamor supone separación y jerarquización de una serie de valores marcada por el desapego, la separación y el rechazo finamente hilvanados por medio del *perfil pasional* y del *contorno pasional*, ambos hábilmente estructurados en el relato.

Se observa entonces la tarea elaborada con el fin de construir los bordes pasionales sobre los cuales se va erigiendo el significado principal del relato. Sólo la fuerza de la unión de las pasiones secundarias dará fuerza a la pasión conclusiva del relato. La **indiferencia** inicial instituye un borde de partida basado en el rechazo al objeto deseado (el amor) considerándolo inferior al propio valor del personaje y adquiere un ulterior significado pues intensifica el valor al enfrentar la fuerza de la unión, el efecto de la soledad y la consecuencia de la separación con el consiguiente resultado: el **desamor**.

4. El desamor después de la cita: a manera de conclusión

En el interior de un proceso narrativo, una acción expresa su calidad de signo y en el texto literario ese signo tiene la capacidad de transmitir un significado por medio de su relación con otros signos. Las respuestas a la activación del significado vehiculado residen en responder de acuerdo con la manera programada por lo que una acción es el vehículo de

un afecto, de una pasión. La concatenación de acciones-signo requiere entonces de una estrategia narrativa y consiste en articular la secuencia de acciones de modo tal que construyan un recorrido lógico de acciones-afecciones-pasiones para desembocar en una pasión principal. Las acciones cumplen con una tarea pues dotan de transformación, de movimiento, de traslado y en su comportamiento se vislumbra el carácter psicológico del personaje principal. El texto analizado utiliza una estrategia adecuada a la concatenación de acciones de carácter y otras no, pero la suma de ambas genera pasiones capaces de incidir en el personaje y en las pasiones dirigidas a sensibilizar al lector; la unión resultante va a representar la estrategia utilizada para narrar la historia.

Las acciones llevan un hilo conductor a través de las dos formas de tiempo presentes en el relato. El **tiempo** en el que sucede el recorrido y la consecuente transformación del sujeto, descrito en los detalles, y el **micro-tiempo**, o la conexión de tiempos diversos que se desprenden del tronco como ramas dirigidas en distintas direcciones. Es posible hablar entonces del tiempo principal y los tiempos en sus distintas formas de aparecer manifestados: el tiempo virtual, el tiempo posible, el tiempo pasado, el tiempo por venir. Cada uno de los tiempos es conclusión, resultado, inicio, causa, efecto de una acción, la cual marca el punto inicial de la temporalidad del micro-relato. Pueden resolverse o no, pueden brindar detalles innecesarios o excesivos, o incluso saltarlos, ya que su concreción y su ulterior desarrollo queda como tarea para el lector.

La concatenación de acciones genera un orden alineado en sus respectivas pasiones. Se trata de un efecto coordi-

nado que permitirá funcionar a manera de revestimiento de la estructura sobre la cual reposa el esqueleto del relato. Surge entonces una forma de presentar el alineamiento de las acciones y se basa en su descripción literaria a partir de la cual se obtendrá el efecto pasional en el personaje y del personaje. El lector posee la prerrogativa de unir ambas líneas pasionales lo que permite distinguir la existencia de una especie de silueta trazada a partir de cada descripción. Su posterior relación hace posible individuar el calco y así, la cobertura pasional deja un vacío interno que marca los bordes de la pasión principal. Se alude a la pasión de modo indirecto pero cada mención sólo tiene la tarea última de definir los límites gracias a la cooperación del lector. De este modo la silueta o el contorno pasional es el resultado de la definición de los bordes y en este caso se trata de decir sin decir, o bien decir por oposición o por reflejo pasional a la pasión principal en la que recae todo el peso de la narración.

La pasión principal es de este modo la afección primordial y, precisamente, afecta al sujeto de la narración como en consecuencia al lector también. Una narración breve puede volver más evidente la fuerza pasional que erige una pasión principal aunque grandes narraciones y obras de teatro parecen seguir una estrategia similar. El relato breve de García Ponce analizado contrapone pequeñas acciones colocadas a manera de frontera entre la pasión no dicha y las pasiones contenedoras. Las acciones breves, incompletas, potenciales, sugeridas son eficaces al transmitir su pasión aun cuando parecen carecer de importancia. No obstante, es en la organización lógica el momento oportuno de hacer su aparición en el relato y poner en relieve su eficacia. Sólo

el conjunto de las acciones tomado como un relato permite conocer la soledad, la tristeza, el desamor surgidos de una mujer “después de la cita”.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, *El placer del texto*, México: Siglo XXI, 1982.
- DÍAZ Y MORALES, Magda, "Prólogo", en *Imagen primera*, Xalapa: UV, 2007.
- , *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio*, Xalapa: UV, 2006.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen, 1981.
- FABBRI, Paolo, *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 2000.
- GARCÍA PONCE, Juan, *Imagen primera*, Xalapa: UV, 2007.
- GREIMAS, Algirdas Julien, "Estructura e historia", en *Problemas del estructuralismo*, Marc Barbut, Pierre Bourdieu et al., México: Siglo XXI, 1967.
- GREIMAS, Algirdas J. y Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, México: Siglo XXI/BUAP, 1994.
- LOTMAN, Yuri, *La estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1977.
- PARRET, Herman, *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Buenos Aires: Edicial, 2001.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. 2 vols., México: Siglo XXI, 2001.

El arte en la vida cotidiana a partir de la revisión del cuento “Cariátides”, de Juan García Ponce

Asmara Gay²⁵

Función social, función estética y función espiritual del arte

EL SIGLO XX ESTÁ marcado por una enorme embestida experimental en el arte, legado de las vanguardias que surgieron a principios de esa época, inicialmente en Alemania y Francia y como respuesta a dos hechos, uno histórico y otro estético: la Primera Guerra Mundial y el excesivo apego a la autonomía del arte derivado de la noción parnasianista que consideraba que el arte debe crearse para sí mismo, o como lo expresó más claramente Victor Cousin:²⁶ “el arte por el arte”, un arte visto como forma y que no estuviese comprometido con la realidad social.

²⁵ Casa Lamm.

²⁶ En su curso de Estética de 1818 (que, bajo el nombre *De la verdad, de la belleza, del bien*, publicaría en 1837) el filósofo francés Victor Cousin, profesor de la Sorbona, a partir de ideas absolutas sobre lo verdadero, lo bello, lo bueno, sienta los cimientos de la teoría parnasianista del arte por el arte: “el verdadero artista no tiene otro objetivo que excitar el sentimiento de belleza”; “Es necesaria la religión por la religión, la moral por la moral, el arte por el arte”. Años más tarde Théophile Gautier respalda las ideas de Cousin al crear el movimiento parnasianista.

Las primeras vanguardias aparecen como una contestación a este alejamiento del arte en su función social,²⁷ a la vez que rechazan la creación de un arte académico pues las corrientes anteriores (romanticismo, parnasianismo, simbolismo) surgidas como movimientos de regeneración artística terminaron convirtiéndose en formas académicas, lo que provocó un debilitamiento en el arte que estaban renovando. Dicho de otro modo: en vez de que esta renovación sirviera de base para una liberación y encuentro de nuevos modelos de creación, como sucedió con las vanguardias, el arte anterior a éstas busca su consolidación para fijarse como escuela, a la manera en que se pensaba el arte anterior al romanticismo.²⁸

Estas primeras vanguardias –expresionismo, futurismo, ultraísmo, surrealismo, personalismo, cubismo– luchan por imponerse como una mirada artística sobre el mundo para revolucionar tanto las formas estéticas como la vida del hombre en la sociedad. Si bien no fueron los únicos creadores que reflexionaron sobre su papel como artistas en relación con el mundo al cual se dirigían (recordemos

²⁷ Vale la pena recordar que las primeras vanguardias están impregnadas de las ideologías de los movimientos sociales y políticos gestados en la segunda mitad del siglo XIX y que antes de que la literatura acogiera este nombre ya se le designaba así, “avant-garde”, a los movimientos ideológicos que luchaban contra la forma de vida burguesa imperante hacia finales de la decimonónica centuria. Véase Renato Poggioli (2011).

²⁸ Es paradójico que los seres humanos consoliden como normas aquellos caminos que deseaban salir de lo normativo. Los movimientos literarios del siglo XIX, por ejemplo, intentan mantenerse en el movimiento de ideas y de formas, pero cuando los métodos son aceptados por la crítica y la academia éstos se vuelven imperativos. Así, los movimientos han surgido como antagonistas de lo imperante (que es lo aceptado) y no como una propuesta progresiva emanada del anterior movimiento o escuela de arte.

a Victor Hugo, a Goethe o a Tolstoi), sí fueron quienes expresaron abiertamente a través de sus concepciones y manifiestos (y como grupos) que el arte y la vida en sociedad no están peleados, sino que uno y otra se vinculan estrechamente. Niegan así que el artista sea un ser alienado de la sociedad (herencia del romanticismo), sino producto de ésta y que a la vez puede transformarla.

En “Cariátides” la vida social y el arte están separados. A través de este cuento, el autor establece una ruptura tajante entre estos dos ámbitos de la existencia. Pablo Rivière, un comerciante que dejó de trabajar luego de hacer una pequeña fortuna para dedicarse a ser artista, piensa que “ser artista” no tiene nada que ver con las necesidades diarias del hombre y su ser social: comprar comida, arreglar la casa, divertirse o ser productivo; para Pablo éstas son tonterías; para él, ser artista es una categoría superior de ser hombre, una elevación espiritual que por sí sola vale la pena cultivar, aunque esto implique un detrimento de la existencia porque no se satisfacen las necesidades básicas ni se percibe la vida en la esfera de la utilidad, independientemente del oficio que se ejerza.

En la aspiración artística de Pablo, que además es sostenida por sus hijas Carmen, Gabriela y Elena,²⁹ hay una idealización del arte y del papel del artista. “Yo no soporto la falta de sensibilidad. Por eso sólo podría enamorarme de alguien como papá”, le dice Gabriela al narrador del cuento. El lema parnasiano de “El arte por el arte” es, así, repre-

²⁹ A las que podemos otorgar el papel de *cariátides*, conforme a la alusión del título del cuento. Sólo que estas cariátides al final del cuento no sostendrán nada.

sentado por Pablo, pero no sólo como la distancia que éste ha establecido entre su arte y las referencias políticas, religiosas o morales dentro de sus creaciones, sino que “el arte por el arte” encierra en este personaje el movimiento cotidiano de sus pasos, porque todas las acciones de Pablo son por y para el arte. Como ejemplo, cuando el narrador desea establecer una relación romántica con Elena –a quien le lleva bastantes años, pues Elena sólo tiene quince años– uno de los argumentos que utiliza el padre para que el narrador desista de seguir visitándola es que tiene otros planes para ella. Los planes, se infiere, es que Elena se convierta en músico y se dedique al arte, quiera o no.

La idealización del papel del artista también se encuentra en el propio sueño de la vida de Pablo: ser artista, así, en general, desarrollando todas las bellas artes posibles, como si ser artista fuera un don *per se*³⁰ y no el aprendizaje y la práctica constantes de un arte en particular destinado a *mostrarse*. Aquí vuelve a incorporarse la noción parnasianista heredada por el personaje. El arte parece existir porque Pablo desea que así sea y que no cohabite con otros órdenes de la vida humana, sin importar incluso el fin de ese arte ni su propia validez como tal. En este sentido, cabría preguntarse si el arte es arte aunque no se muestre

³⁰ Considero importante reflexionar qué tanto la idea de una musa inspiradora a la que agradecían los griegos ha dañado la noción del arte y se ha desviado su sentido original de técnica (*tecné*). Bajo la primitiva mirada de la inspiración divina cualquiera en la actualidad piensa que lo que hace es arte, sin importar si tiene conciencia de su oficio o si se ha especializado en las formas. Pero más importante aún, los artistas siempre han expuesto su arte a la lupa del criterio de los otros, sin importar la simpatía o antipatía que causen; o más enfáticamente, como Shakespeare, moviendo su técnica según la simpatía o antipatía que causaba su obra.

(sin un intérprete de ese arte) y también si sólo es arte el que no tiene fines útiles. Esta última noción se popularizó en el siglo xx; a partir de ésta, incluso, se han desechado o desestimado las otras funciones³¹ del arte haciendo de la función estética la única admitida por muchos críticos o artistas. Esta concepción del arte como algo carente de utilidad ha ocasionado que muchas personas se alejen de él, como Lolita, la esposa de Pablo, quien prefiere hacerse a un lado ante la locura de su marido porque, paradójicamente, se le ha mostrado que el arte no posee utilidad en la vida del hombre.

Con respecto a que el arte necesita ser mostrado, en su ensayo “La puerta estrecha del arte”, John Ruskin (1985: 33) declara que “las artes sólo se aprenden o se practican bien cuando se hacen con el propósito de agradar o enseñar a los demás”. La validez del arte, de manera independiente de su autor, es importante porque el arte también busca establecer una comunicación con el espectador. Es decir, no se hace arte para tenerlo guardado en un cajón, aunque no siempre se comprenda lo que el artista ha hecho. Los casos de autores que no han sido comprendidos en su contexto histórico son numerosos, pero supongamos por un momento las consecuencias de que no se hubieran publicado los escritos de Kafka, por ejemplo. Estos textos son fundamentales en autores posteriores como Sartre o Camus porque el arte se nutre del arte precedente y del arte que tiene a su alrededor. Así, al ser mostrado y a través del

³¹ Entre las funciones del arte destacan: la didáctica, la moralizante, la lúdica, la de cohesión social, la política, la crítica.

efecto que provoque en el público podrá observarse si este arte conserva el vigor tras el paso del tiempo y el sentido y la *tecné* que ha impreso el autor en su obra, y las influencias de las que procede y que ha creado.

La mirada que Pablo tiene sobre el arte, en contraste, es pobre. No desea enseñar su arte, agradar a los demás con éste o aun venderlo; se conforma con la personal satisfacción de crearlo para que viva encerrado de manera improductiva entre los muros de su casa californiana. La discusión que provoca este aspecto en relación con el arte es muy interesante. ¿El arte es arte porque el autor dice que lo es o se necesita que este arte establezca una comunicación con el mundo artístico para su validación? ¿Quién puede validar el arte: los editores, los dueños de galerías, los funcionarios públicos a muchos de los cuales sólo les interesa la venta de las obras y no los elementos artísticos impresos en ellas? ¿Cómo puede ser arte aquel que no sale de su esfera de creación, cuando una obra de arte no está completa si no ha nacido al mundo?

Además, la afirmación de Ruskin también tiene otra connotación: las artes no se hacen bien cuando no se piensa en el público que las apreciará. En el caso de Pablo, como sólo piensa en satisfacer sus propias necesidades creativas, la comunicación que establece con público alguno es nula, no está pensando en la interpretación o decodificación que éste pueda realizar con su obra ni si los elementos artísticos son comprensibles o adecuados en función de la mirada de los otros. Ciertamente, la obra artística no es la misma cuando la intención del autor está marcada por el espectador ideal que tiene en mente (o como Umberto Eco le

llama en *Lector in fabula*: el lector modelo [1993: 73-95]), porque el artista, al intentar plasmar una obra para su decodificación está observando si hay elementos que el espectador no comprende, entonces su mirada de artista hace un puente entre su necesidad vital de creación al lado de los elementos técnicos aprendidos y la percepción del público al que se dirige.

A través de esta ruptura entre los dos mundos que expone Juan García Ponce se observa la absurda radicalización de estas dos maneras de concebir el arte: mientras éste se mantenga expresando la inutilidad de su existencia, la vida social que está a su alrededor entenderá que el arte es superfluo e innecesario, cuando en el “menor” de los casos es útil para la vida espiritual del ser que lo crea y del que lo recibe.

Es importante señalar que en la idealización del arte asumida por Pablo hay un sentido implícito relacionado con la función espiritual del arte. Dice Wasily Kandinsky (1989: 10) en *De lo espiritual en el arte*, que las formas auténticamente artísticas cumplen una finalidad: ser alimento espiritual, de manera que el espectador encuentra una relación con su alma; tal relación no se queda en la superficie, sino que profundiza y modifica el estado de ánimo del espectador. Allí es donde se encuentra la utilidad más sencilla y a la vez más sublime del arte, cuando tiene la virtud de ser una llave de transformación del alma que lo observa.

Dos mundos

El arte aparece dibujado en “Cariátides” como una ruptura con la vida social; vida social entendida, en términos del cuento, sólo en su aspecto práctico y habitual: de repetición de patrones de conducta, sin crítica, de satisfacción de necesidades, de búsqueda del placer ajeno al conocimiento y de consumo. Lolita, la esposa de Pablo, es una mujer que aspira a ser la perfecta ama de casa: cuando su hijo Enrique, quien es práctico como ella, organiza reuniones o fiestas anhela que éstas resulten tan perfectas como las ha concebido, al grado de molestar e incomodar a las visitas que no se comportan como ella desea. Esta vida social, simbolizada por Enrique y su madre, es la representación de la cómoda vida burguesa. Una vida de espíritus vulgares, a decir de Pablo, ajena al arte, alentada por las ganancias económicas, por la moda, por el placer, por lo efímero que no depende del enriquecimiento del espíritu, sino de la satisfacción de elementos que contribuyan a obtener posesiones y a la perfecta representación de patrones sociales comunes.

Ante esto, a diferencia de lo que ocurre en el arte de las vanguardias, Pablo no intenta que su arte haga un puente con su familia y la transforme. El arte concebido por este personaje está brutalmente alejado de la vida cotidiana de las personas. Su noción del arte es tan elevada que únicamente tienen acceso a él los pocos aficionados que ya están impregnados de sensibilidad artística. Según sus ideas, un espíritu vulgar no podría acceder nunca al arte, a entenderlo, a sentirlo o a ser conmovido por éste; es decir, estos espíritus no podrían ser educados artísticamente. Contra-

rio a esta percepción del personaje, en su teoría artística el arte debería tener un sentido social, a la manera de Diego Rivera, razón por la cual alaba lo que llama el feísmo en el arte: las pinturas de los obreros sudorosos con el mazo en alto dispuesto a caer en cualquier momento sobre una piedra o sobre la cabeza de cualquier capitalista (en contrasentido con lo que Pablo representó en su pasado como comerciante). En cambio, siente un enorme desprecio por la dulzura de tantas inútiles vírgenes renacentistas, a pesar de que sus creaciones no tienen nada que ver con el sentido social que enaltece, sino que se dedica a imitar esculturas semejantes a las griegas:³² las cariátides, torsos de bronce, vaciados de yeso y reproducciones de esculturas clásicas que tienen más relación con las vírgenes renacentistas³³ que con los sudorosos obreros que nunca ha pintado.

Estos dos mundos en los que se mueve el cuento, por un lado la praxis social y por el otro el mundo del arte idealizado, son, desde mi punto de vista, un reflejo de la manera en que se vive el arte en México. En este país hay una viva confrontación entre estos dos mundos, sobre todo cuando el artista está rodeado de una sociedad semejante a la que representan Lolita y Enrique. Al artista se le mira como a alguien extraño porque no se desempeña en un cargo ejecutivo o en algún oficio que le proporcione ingresos que pueda acumular para obtener todo tipo de satisfactores materiales. A la par, este mismo mundo que lo juzga como

³² Esta imitación es claramente una influencia del clasicismo porque éste retoma los modelos griegos y latinos en la creación artística, a los que imita con fidelidad.

³³ Las vírgenes renacentistas son una representación de la búsqueda del ideal de belleza femenina, como lo fueron las esculturas femeninas griegas.

a un extranjero social no compraría su arte porque no lo entiende y porque en el fondo se le hace una pérdida de tiempo, de vida, de dinero; esto, claro, a menos que triunfe en algún momento.

Tal subestimación del arte provoca en el artista la subestimación de sí mismo. Mientras desea autoafirmarse como tal está en pugna con un mundo social adverso y se establece una brecha más abierta entre el arte y la sociedad. Así, el artista contempla que la sociedad realmente no lo comprende porque no entiende el arte ni se ha sensibilizado para entenderlo, y por ello el artista no busca a través de su obra la manera de transformar a la sociedad en que se mueve, sino que se aísla aún más de ésta.

Más grave aún, la mirada ajena a la creación del arte como un proceso productivo cotidiano supone la contemplación de éste como la representación de una actitud (como pose) por parte de ambos mundos (el social y el del artista). Ser artista, así, genera en el que se concibe artista soberbia, porque asume que está a un paso por delante de sus contemporáneos, a la manera del vidente o del profeta antiguo, aunque no se dé cuenta del efecto de su arte o de la técnica que ha utilizado. Esta escisión, con relación a "Cariátides", prevé el final del relato: empobrecida la familia Rivière, Enrique, más práctico, se hace cargo de los gastos de la casa a través de establecer un negocio de muebles. De esta manera la autoridad paterna decae y Pablo deviene en un artista incomprendido, dejando que sea Enrique quien marque el mundo y el futuro de los Rivière, y que en adelante Pablo se dedique solitaria e inútilmente al arte.

Al igual que muchos otros artistas desfasados del mundo social circundante, el caso de Pablo es sugerente y evoca a muchos creadores quienes han preferido vivir para el arte y no tienen una vida en equilibrio. Por mencionar un ejemplo repasemos las palabras con que Carmen Bravo-Villasante (1969: 9) define a Heinrich von Kleist en el “Prólogo” a *La marquesa de O... y otros cuentos*:

Kleist es un escritor total, un obseso de la literatura. Le falta el equilibrio de esos seres humanos que escriben y viven a la vez, asisten a fiestas, se casan y tienen hijos, ocupan cargos oficiales. Kleist únicamente está dedicado a la literatura, lo que le cuesta mucho: la pobreza, el deshonor, la soltería, la soledad y el aislamiento, a veces de cartujo, y la conmiseración de los seres que le creen incapaz de nada. Continuamente Kleist se siente dividido y consumido por dos principios contrapuestos, el de las exigencias familiares y sociales y su vocación de escritor.

Aunque en el caso del personaje Pablo esto sea más forzado y aparente que en el caso de Kleist, porque es precisamente Pablo quien decide aislar los dos mundos en vez de transformar la sociedad en la que vive y concebir su arte como un oficio productivo.

Los ojos de las cariátides³⁴

En este mundo ambivalente que se vive en la casa de los Rivière, las hijas son las columnas de las que se sostiene Pablo para mantenerse al margen de la vida cotidiana y asumir su arte idealizado. Pero la manera en que estas cariátides perciben el arte es distinta tanto de la de su padre como de la percepción existente entre ellas.

Carmen, la mayor, está casada con un sujeto que finge ser pintor y plagia las pinturas de Van Gogh representándolas en el paisaje mexicano; es un vago que ha provocado que Carmen haya intentado suicidarse por la falta de dinero. No obstante, ella, que ha padecido las consecuencias sociales y económicas de tener a un supuesto artista en casa, acepta con resignación su futuro pensando que es tal vez el resultado de vivir con un “artista”. Es decir, parece que Carmen asume que la pobreza es inherente al arte.

Gabriela es la que está más enamorada de su padre. Ha intentado casarse con hombres que aparentan ser como él, o que ella piensa que son como él, pero ya en la diaria convivencia se da cuenta de que no son su padre. El arte para Gabriela es una obsesión. Su forma de mirar la vida y el arte la conducen a pedirle un día a su padre que la

³⁴ El nombre cariátides procede del griego *karyatis*, que en su sentido más llano significa “mujer de Caria, ciudad de Laconia”. Al mismo tiempo, el vocablo se usó para designar a las estatuas de mujeres o de hombres que se colocaban en lugar de las columnas para soportar el arquitrabe o bien para servir de apoyo a un elemento saliente (cornisa, balcón, etc.). Este término vendría de Artemisa Cariatis, llamada así por el templo que tenía en Caria, cerca de Esparta, y de las jóvenes llamadas *cariátides*, que celebraban su fiesta (*Diccionario enciclopédico Quillet*, t. III, 1979: 255).

pinte desnuda, provocando que éste y su madre la lleven al manicomio más cercano. Hay un guiño por parte de García Ponce con respecto a este personaje, pues es quien intenta fusionar el arte y la vida cotidiana, pero en el contradictorio ámbito familiar en el que se mueve termina en la locura.

Elena, la más pequeña de todas, sólo quiere ser feliz y llevar una vida como la de las otras adolescentes: tener un novio, salir al cine, organizar fiestas y no le interesa mucho el arte. Aunque toca el piano no le ilusiona tener público ni vivir para el arte.

En estos tres personajes femeninos se apoya la contradictoria percepción del arte por parte de la familia Rivière, sobre todo, la postura de Pablo, quien concibe el arte con un sentido social pero lo lleva a cabo de manera absoluta y con una clara intención mimética que lo aleja, sin darse cuenta, de sus ideas. No obstante, Pablo necesita el apoyo de estas cariátides para asumirse como artista. Ellas no sólo son las únicas columnas que lo apoyan, sino los ojos del espectador que contempla la técnica artística y el único diálogo que establece con otras personas sobre su arte. Porque, como lo menciona Ruskin, todo arte necesita ser mostrado e interpretado como tal, aunque estas cariátides no tengan los elementos artísticos necesarios para criticar y valorar el arte de su padre.

Conclusiones

De manera inteligente y sin saberlo, Juan García Ponce valida la tesis sobre el cuento de Ricardo Piglia, previa-

mente expuesta por Jorge Luis Borges en el “Prólogo” a *Los nombres de la muerte*, de María Esther Vázquez (1964): un cuento siempre cuenta dos historias.

La historia que se ve es la que el narrador muestra en la superficie: hace un recuento de sus experiencias vividas con la familia Rivière porque se encuentra a un primo de esta familia y recuerda el enamoramiento que sentía por la más pequeña de la familia, Elena, quien es una evocación del personaje Lolita de Vladimir Nabokov. Han pasado sólo dos años, pero se da cuenta de que en ese tiempo todo lo concerniente a aquella familia ha cambiado.

La otra historia es precisamente la del arte, que es la que hemos contado en este ensayo. Una historia tejida a lo largo del cuento, con varias evocaciones, contrastes, contradicciones, como hemos visto hasta aquí, y que revela la difícil conciliación del arte con el mundo social cuando el artista y la sociedad se excluyen mutuamente.

Bibliografía

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, "Prólogo", en *La marquesa de O... y otros cuentos*, Heinrich von Kleist, Madrid: Alianza Editorial, 1969, pp. 7-21.
- Diccionario enciclopédico Quillet*, t. III, México: Editorial Cumbre, 1979.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen, 1993.
- GARCÍA PONCE, Juan, "Cariátides", en *Obras reunidas I. Cuentos*, edición del autor, México: FCE, 2003, pp. 106-113.
- KANDINSKY, Wasily, *De lo espiritual en el arte*, México: Premiá, 1989.
- POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, México: UNAM-IIFL, 2011.
- Ruskin, John, "1. La puerta estrecha del arte", en *Fragmentos escogidos*, México: Editorial Offset, 1985, pp. 33.

Vida y literatura en “Reunión de familia”

Alfredo Pavón³⁵

EN 1965, CUANDO participó en el ciclo Los narradores ante el público, organizado por Antonio Acevedo Escobedo, jefe del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, Juan García Ponce, refiriéndose a sus inicios en el teatro y a su posterior arribo a la narrativa, destacó su interés por ligar vida y literatura:

He tratado de encontrar mi propia forma en el relato, el cuento y la novela, porque me parece que estos géneros se adaptan más a la naturaleza demasiado subjetiva, quizá, de lo que quiero decir y para lo que necesito la libertad que no supe encontrar en el teatro sin caer en un rompimiento con toda referencia a la realidad inmediata que es contrario a mis intenciones (Solana y otros, 1966: 163).

Doce años después, en 1977, en diálogo con Carolina Calderón, García Ponce mantendría su concepto sobre la postura del creador ante la realidad y el arte. Entonces, al responder a Calderón sobre su vanidad de escritor, señaló:

³⁵ Universidad Veracruzana.

Mi vanidad de escritor es tan infinita que quiero tocar la literatura. Creo que la literatura es grandiosa, importantísima y que sólo la tocan los elegidos, así que fíjate qué vanidad tener la pretensión de ser uno de los elegidos. Por otra parte, creo que una de las condiciones de la literatura contemporánea es estar bastante apartada de la realidad establecida, de lo que se entiende por realidad, así conserva su pureza y su derecho a decir; y como a mí no me interesa expresar el mundo de Latinoamérica ni me interesa ninguna de esas tonterías, me parece justo que, ya que no hago caso a ese mundo, ese mundo no me haga caso; me parece una regla necesaria y que vale la pena pagar. Es el terreno de la literatura el que me interesa, yo quiero vivir en ese terreno al precio que sea, creo que es una enorme ventaja vivir así (Calderón, 1998: 28).

Así pues, tanto en 1965 como en 1977 el emeritense apostaba por vincular literatura con “realidad inmediata”, si bien negándose a seguir los dictados de la “realidad establecida”, entendiendo ésta como el orden moral dominante, en el ámbito socio-histórico, y como la estética privilegiada, en el campo literario, que, en el segundo tercio de los setenta, seguía los dictados del realismo mágico del *boom*, ya en retirada, y los de la literatura comprometida con las luchas sociales, de amplia raigambre marxista. Esa apuesta por la realidad inmediata había gestado ya *Imagen primera*, *La noche*, *Figura de paja*, *La casa en la playa*, *La presencia lejana*, *La cabaña*, *La vida perdurable*, *El nombre olvidado*, *El libro*, *Encuentros*, *La invitación*, *Unión* y *El gato*, donde aquella realidad era sólo el pretexto para “instaurar una situación que desencadene a los personajes de las obligaciones cotidianas de la sociedad dentro de las cuales se sumergen y

se transforman en ruedas de la maquinaria de prestaciones, para obligarlos a ponerse ante sí mismos y ante los demás, disponiendo ahora por primera vez de todo el tiempo para esta tarea en verdad central” (Rama, 1997: 58), como bien se advierte en “Reunión de familia”, integrado a *Imagen primera*, un cuento en el cual el peso lo real, aunque deja entrever las señas de identidad del sistema narrativo de García Ponce, terminó por volverse costumbrismo llano.

Publicados *La noche* e *Imagen primera* durante el mismo año, 1963, aquél fue postulado como el primer volumen de cuentos, sobre todo por aparecer con unos meses de antelación a *Imagen primera*: “Juan García Ponce ha venido desarrollando su trabajo como prosista. Cuentos, novela, ensayo, todo lo cual empieza a agruparse en volúmenes, el primero de los cuales es el que acaba de incluir la editorial Era en su colección Alacena con el título de *La noche*”, afirmó Rosario Castellanos (1997: 120). Esa idea la sostiene el propio autor al ordenar sus *Cuentos completos* y sus *Obras reunidas I. Cuentos*, este último con la nota “Edición del autor”. Sin embargo, la edición de “Cariátides” en febrero de 1960 y la de “Tajimara” en octubre de ese mismo año hablan de la escritura casi paralela de ambos libros, que después fueron organizados agrupando los textos más maduros en *La noche* y dejando para *Imagen primera* aquéllos donde algunos tanteos y dubitaciones había; donde las vivencias de García Ponce se advierten con mayor claridad. No es difícil, entonces, suponer que *Imagen primera* contiene los cuentos primeros, aparte, desde luego, de aquéllos jamás considerados como dignos para fatigar las imprentas: “Después de intentar algunos cuentos y abandonarlos

con un sentimiento de fracaso, yo creo que empecé a tratar de decir lo que quería escribiendo teatro” (Solana y otros, 1966: 163). Entre aquéllos se halla “Reunión de familia”, en el cual la caricia se vuelve cachondería y no erotismo, como en los textos contemporáneos o posteriores; las turbulencias y sosiegos interiores de los personajes los “dice” el narrador y no se desprenden del mundo narrado; las descripciones poco aportan a las tensiones narrativas. Aun así, *Imagen primera* resultó un libro unitario –cualidad compartida con otros creadores de su generación, como Inés Arredondo y Juan Vicente Melo, por ejemplo– que, con sus seis cuentos, revela a:

Un narrador que domina su oficio con una serie de cualidades que irá perfeccionando y enriqueciendo obra tras obra; un narrador que se arriesga a transgredir; que se deleita en la descripción minuciosa de lugares y personajes que el lector reconoce y hace suyos a través de las palabras sumadas hasta crear, con aparente facilidad, esas imágenes fascinantes donde lo relevante no se encuentra necesariamente en las acciones, sino a su alrededor, latente, no dicho aunque manifiesto, esperando a quien lo descubra y lo interprete, porque “no se debe revelar la verdadera esencia de los hechos” (Herrera, 2003: 369-370).

En *Imagen primera* es notable cómo ya se proponían las bases del futuro sistema narrativo de García Ponce. Así en el cuento iniciático “Feria al anochecer”, donde el leal enfrentamiento entre dos adolescentes por conquistar las deferencias de una agraciada jovencita da paso al descubrimiento, por parte del protagonista, de que existe un orden

protector, “formidable y eterno” (García Ponce, 1963a: 24), en el cual todo funciona perfectamente. La pertenencia o no a ese orden será una constante en García Ponce, marcado en un caso por la inocencia, la pureza, la plenitud amorosa, sexual y erótica y en otro por el pecado, la caída, la fragmentariedad emotiva, afectiva y pasional, como ocurre en “El café”, donde la imposibilidad del amor es notable tanto en el joven aguardando inútilmente el arribo de su amada a la cafetería, como en la ajada y solitaria viuda que se ilusiona con el muchacho y espera volver a verlo al día siguiente, sin conocer la dura decisión de éste: “No voy a volver a pasar por su casa; ni voy a regresar al café... No tiene sentido” (*ibid*: 38). El desconocimiento de esta decisión alimenta la esperanza femenina –“cerró los ojos y lo imaginó al día siguiente, sentado en su mesa en el rincón” (*idem*)– que habrá de desvanecerse cuando, con el transcurso de los días, el joven sea sólo una pura ausencia, la definitiva clausura de los sueños y las ilusiones, tal cual sucede también a la mujer de “Después de la cita”, quien, ante el trallazo del alejamiento del amado, no puede sino desmadejarse y caer en el sufrimiento total: “Cuando llegó a su casa, rechazó la cena, evitó las preguntas, se encerró en su cuarto y lloró larga, silenciosa, desesperadamente...” (45).

Soledad, desamor y sufrimiento absolutos, definitivos, en las heroínas de “El café” y “Después de la cita” son algunos de los caminos que recorren los personajes de García Ponce antes de arribar a las estaciones del suicidio o la locura, además de la carencia de bases sobre las cuales construir una vida fértil, plena, como lo ejemplifica el emeritense con “Cariátides”, texto donde varios de los ingredientes narrati-

vos de aquél son notables: la casona aislada, hermética, casi recinto sagrado para los únicos habitantes posibles, a saber, la triada de mujeres enamoradas del padre, impulso incestuoso que llevará a una de ellas, ante la imposibilidad de satisfacerlo, al desquiciamiento; la madre mediocre, materialista, rutinaria, racional, cuyo reflejo será el adocenado y gris vástago; el padre neurótico, ajeno a las exigencias de la realidad y empeñado, siempre fallidamente, en lograr alguna conquista dentro del arte escultórico, prueba de lo cual es el estudio desaseado y lleno de insulsas piezas; la hija pusilánime, sin personalidad, casada con el único hombre que le pueden pagar; la de interior quebradizo y afectividad perversa, pronta al matrimonio y al divorcio; la tímida y siempre adolescente, incapaz para concretar sus habilidades de pianista en la excelsa artista prevista por padres y hermanas; los selectos invitados cuyo ingreso a la casona depende de ser supuestamente sensibles y dedicados a alguno de los ámbitos del arte, entre los cuales se halla el primer adorador de las Lolitas de García Ponce. Los descendientes de esta disfuncional familia representan, en el sistema narrativo del emeritense, a esos incansables buscadores del doble, inalcanzable, pues jamás corresponde a la imagen idealizada del amado imposible, en su caso, el padre; los escasos invitados, entre ellos el seductor fracasado, vencido por las pasiones inusuales y prohibidas de los habitantes del paraíso perdido, ése donde, en los orígenes, todo era inocencia, pureza, promesa de una felicidad absoluta y eterna.

“Cariátides”, por encima de “Feria al anochecer”, “El café” y “Después de la cita”, es el antecedente más nítido de los temas y la escritura –sobre todo por cuanto corresponde

a las descripciones de lo exterior (casas, departamentos, paisajes, vestuario, gestos, etc.) y de lo interior (tribulaciones, dudas, inquietudes, desasosiegos, alegrías, sorpresas, expectativas, etc.)— de la narrativa excelsa de García Ponce, esa que prueba que éste sí fue uno de los elegidos y tocó a la literatura. A “Cariátides” puede unirse, también de altísima calidad, “Imagen primera”, valioso cerco estético a las venturas y desventuras de la pareja incestuosa. Habrán de reiterarse en él algunos de los tópicos presentes en “Cariátides”; otros, sufrirán algunas variaciones. Entre los primeros pueden traerse a escena la casona aislada por altos muros; el estudio en desorden y pletórico de esculturas; la presencia del artista estéril; la niña bella, después adolescente hermosa y, más tarde, joven en plenitud de sazón, tímida, al principio, firme y decidida, posteriormente; la pasión incestuosa; el tercero en discordia, quedándose sólo con el vacío en las manos a causa de la concreción del deseo entre los hermanos; la búsqueda frustrada del doble; el castigo de la deseante irredimible, Gabriela, de “Cariátides”, internada en un sanatorio psiquiátrico, y de los transgresores, amantes consumados, en “Imagen primera”, expulsados del edén por quién sabe qué intransigente autoridad: “Mucho después, un día, cuando ya había olvidado todo, vio que habían tirado la casa y el terreno estaba en venta” (130). Entre los segundos, el edénico jardín de la casona vigilado por dos agresivos perros,³⁶ en cuyo interior “los innumerables sofás, sillones y mesitas, las lámparas, los oscuros cuadros colonia-

³⁶ La presencia de los animales será una constante en la narrativa de García Ponce, sobre todo ligados a las parejas amorosas.

les y retratos de familia, los santos de madera policromada y los biombos” (104) hablan del miedo al vacío interior de los personajes; la pareja incestuosa concretando el amor prohibido, gracias, sobre todo, al aislamiento social en el que viven; la inútil presencia de los censores morales: la madre de la pareja y el cura Anselmo; la mirada como vía para el contacto íntimo, motivo compartido por Arredondo y García Ponce; la ruptura del orden edénico de la infancia, cuando los hermanos eran una unidad aparentemente insoluble, y la posterior restauración de ese orden a través de la caricia incestuosa, precedida, como siempre en el emeritense, por la sonrisa o el trallazo de la epifanía:

Bailaron 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 (129).

Así pues, *Imagen primera* es un libro fundante donde “Reunión de familia”, si no la nota discordante del concierto, resulta un texto muy apegado a los referentes biográficos del autor, además de apenas contener, en calidad de bocetos, algunos rasgos del mundo narrativo de éste.

Ángel Rama, con su finísima capacidad crítica e interpretativa, consideró que en los cuentos y las novelas de García Ponce las heroínas y los héroes eran obligados “a ponerse ante sí mismos y ante los demás”. En “Reunión de familia” eso ocurre a medias, pues aunque ninguno de

los personajes desea conocer la verdad sobre sí mismo, sí exponen, gracias a sus actos desmesurados, ésta a las pupilas, a veces perversas, de los otros, salvo Juan, el lúdico protagonista quien, sabiendo quién es y cuáles son sus expectativas inmediatas de vida, es capaz de burlarse de sí mismo y, sobre todo, de los demás. ¿Por qué? Atrapados por la mentira, el autoengaño, la superficialidad, la incapacidad intelectual y artística, la hipocresía, la autocompasión, la egolatría, el voyerismo, la caricia rápida y evanescente, ninguno de los participantes en el carnaval particular de Armando opta por arrojar la máscara y asumirse tal cual es. Así ocurre con Manuel Luján, “arquitecto, millonario, célebre crítico de arte” (67), cuyo éxito profesional, vanidad y desprecio por los otros le impiden captar el vacío afectivo y emotivo en el cual se halla, encubriendo éste con el abuso de poder y las conductas sádicas, que hallan terreno fértil en Eva, “la amante en turno” (68), y con el continuo cambio de mujeres, de quienes sólo espera cuerpo abierto y halagos frecuentes; con Eva, lectora sólo de Katherine Mansfield, de estados de ánimo cambiantes y pronta a la histeria, “aspirante a actriz dramática y especialista en intentos de suicidio” (68), uno más de los cuales, el sexto, intentará la noche de la fiesta –poco después de descubrir también una más de las infidelidades de Luján–, signo de sus tendencias masoquistas, baja autoestima y necesidades afectivas; con Alicia, poetisa fracasada, carne dúctil para varios poetas, quien, con el pretexto de comerse a puños la vida, renunció al desarrollo intelectual; o con Rodrigo, “un pintor muy cursi y homosexual de reconocido prestigio” (68), malinchista irredimible, viviendo bajo el peso de un

intenso sentimiento de inferioridad que justifica su pobreza creativa con el argumento de pertenecer a una cultura de escasas conquistas. Y no son los únicos ejemplares de la galería de bocetos creada por García Ponce en “Reunión de familia”. A ellos, prototipos de la intelectualidad mexicana de los sesenta, debe unirse la jovencita Alicia, indecisa entre “ser actriz o escritora” (66), inclinada a rendir homenaje a quienes, desde su perspectiva, representan el culmen de la inteligencia y la imaginación, asumiendo, mientras les entrega su cuerpo alcoholizado, que intelecto y fantasía también se adquieren por contagio; la exitosa poetisa Beatriz Alba y su desprecio por los mediocres, cuyos reiterados estados alcohólicos y acentuada vanidad acompañan siempre una actitud condescendiente de gran artista hacia los míseros mortales, que existen sólo para probar cómo ella es un ser tocado por la gracia de los dioses; Eugenia, la “arrolladora actriz joven”, ególatra, exhibicionista, ninfómana, verborreica, cuyo único alimento es la adoración ilimitada de los admiradores; y desde luego, Armando, el anfitrión narcisista y voyerista, “escritor por vocación ineludible” (65), “con sus pantalones negros estrechísimos”, su “chaqueta de terciopelo gris” (68) y sus “suaves, delicados, temerosos quiebros de cintura” (73), viviendo bajo la protectora sombra de la madre, con quien comparte un departamento en la colonia Cuauhtémoc, moderno museo donde “los muebles coloniales, los innumerables Cristos y santos sangrantes, los renegridos óleos de damas y caballeros del siglo XVIII, y los cuatro o cinco retratos de Armando de frente, de perfil, de cuerpo entero” (68), además de la compulsión por rodearse de amigos, amigos de

los amigos, invitados ocasionales e incluso algunos oportunistas sin liga alguna con nadie, hablan del enorme terror a la soledad, al vacío, de este homosexual no declarado cuyos arañazos evita, además, al inmiscuirse en la vida íntima de cuantos le rodean o tienen la mala suerte de topar con él: “Gracias a esto su vida transcurría feliz, pletórica siempre de angustias propias y ajenas, de llamadas urgentes a mitad de la noche para salvarles la vida a presuntos suicidas, de jugosas citas en toda clase de cafés y de interminables consultas telefónicas” (65-66), comenta el narrador. Todos ellos son parte de la familia “bien avenida”, reunidos esa noche, como otras tantas, a fin de lucir sus máscaras más bellas, ocultar y ocultarse de la verdad, alcanzar un remedo de felicidad venido de la palabrería, el acto o el gesto prefabricados, el consumo desaforado de tabaco y alcohol; todos ellos son parte de la típica galería de intelectuales, artistas y universitarios sesenteros, trasladados a la narrativa por García Ponce casi sin mediación alguna, llevando así “Reunión de familia” al campo de las textualidades costumbristas, al estilo de Guillermo Prieto o José Tomás de Cuéllar.

El emeritense, sin embargo, no estaba satisfecho aún. Convocó más personajes y personalidades para mostrar los modos de ser de los años sesenta en la ciudad de México, urbana, ansiosa por vestirse con ropajes cosmopolitas y ser parte del mundo contemporáneo. Además de las viejas “menopáusicas” que “con ojos desmayados buscaban víctimas entre los jóvenes ligeramente masculinos”, los novelistas “sin lectores” que “insistían en la calidad de sus textos” (76), el joven aprendiz de actor, con “cejas depiladas y suéter de cuello de tortuga” (86) con quien, en algún momento

de la fiesta, “Rodrigo Rodriguito más en confianza bailaba apretadito” (92), la “pareja que hablaba de transferencias, desdoblamientos, inhibiciones y complejos”, amén de la sensibilidad y la originalidad artísticas y de la interpretación de los sueños, García Ponce trae a escena a Rafael, “un poeta cuyo segundo libro no había tenido el éxito que él esperaba, y que no tenía límite cuando se trataba de hablar de su poesía”, por cuya “verborrea inaguantable” (87) trompica, con sapiencia extraída de sus dos libros de cabecera, la poesía de santo Tomás y la novela de Joyce –así: la poesía y la novela–, duro juicio a los poetas modernos, doctoral monólogo sobre la irrefutable poética personal y halagüeña autoevaluación de sus últimas propuestas poéticas, todavía inéditas, desde luego, antes de alejarse, aterrado, del único asistente a sus íntimas confesiones de creador, el protagonista de “Reunión de familia”, Juan, ya bastante ebrio, quien, malicioso, le hace notar cuánto le encantan los poetas sensibles que hablan “de los atardeceres y los ojos de las muchachas” y “saben tantas rimas”, compañeras de esos parrafitos que tienen “el mismo número de sílabas” (88). Y poco después, el emeritense le da espacio a “un joven andrógino”, conversando con “una rubia llamativa”, convencido de las bondades del misticismo hindú como vía para alcanzar una existencia pura, totalmente lejana de las bondades del sexo, planteamientos que llevan a la interlocutora a espetarle un definitivo: “Estás enfermo”, juicio contraatacado de inmediato con fulminante argumento: “El sexo no importa, no importa nada. Es un mito, una invención” (92).

Y junto al poeta narcisista y al adorador de la asepsia sexual, García Ponce ubica –preciso trazo en este cuadro

costumbrista de los años sesenta— a dos adoloridas damas lésbicas, fracasadas suicidas, chantajistas, neurótico-depresivas, amantes del flagelo interior y, cómo no, poetisas de obra trunca a causa de las búsquedas, conquistas y pérdidas amorosas. Para ambas, la causa de la esterilidad creadora no es la carencia de intelecto, fantasía y cultura, ni la incapacidad de cristalizar el pensamiento en acto y después en obra; no: los culpables son los otros, a saber, la traidora conversa, alguna vez intento de pintora, “Llena de chiquillos, gorda, hecha una verdadera facha” (80), después de tornar a la heterosexualidad, y la irredimible ninfómana, Eugenia, yendo de unos labios a otros, sean femeninos o masculinos. Cada una, a su manera, prefiere señalar, con dedo flamígero, a la amada cruel, a fin de no asumir la verdad sobre sí misma: en una, la carencia de “espiritualidad” y “aspiraciones” está encubierta con los clásicos argumentos del escritor fracasado: “La amenaza terrible del papel en blanco, la impotencia ante las palabras... Es una lucha espantosa” (82); en otra, la renuncia a la escritura y a ser está precedida por una inexistente autoestima y por la transferencia de los propios deseos a quien sí posee cualidades para el arte, actoral en este caso, Eugenia, con quien crea fuertes lazos de codependencia, justificando este desplazamiento a través del abandono de lo propio para dedicarse a diseñar y concretar el destino glorioso de la creatura, un destino que deberá atribuírsele sólo a ella, a quien hizo, construyó o inventó a la artista adolescente, pues lo contrario, como le ocurre con Eugenia, traerá como consecuencia la caída, lenta, pero inexorable, del demiurgo y su creación, no exenta del castigo de uno sobre otra.

Con estas dos mujeres García Ponce concluía, aparentemente, el cuadro sobre los tipos y las costumbres de los sesenta en México. Faltaba, sin embargo, la pupila insomne encargada de someter a juicio y burla a los diversos antihéroes y antiheroínas de esa obra plástica fabricada con hábil suma de palabras. Y tal será el rol de Juan –con los ocultos apellidos: García Ponce–, el burlón, mentiroso y descarado protagonista de “Reunión de familia”. Es el único diciendo verdad sobre sí mismo, tanto respecto de su vida hasta ese momento como de su visión y misión durante la “Reunión de familia” que constituye el motivo central del cuento. Mientras invade la intimidad de las dos damas lésbicas, y ante sus ilimitadas quejas,³⁷ revela su *welstanchauung*:

Yo siempre había pensado que la vida y el amor eran algo muy sencillo, y que escribir era una labor placentera que se realizaba por gusto, sin darle mayor importancia que a cualquier otra actividad; en resumen, yo era bastante feliz y creía que todo el mundo podía serlo; pero aquellas mujeres estuvieron muy cerca de hacerme cambiar de opinión (79).

De este concepto de vida puede desprenderse su diferencia con el resto de los asistentes a la fiesta: mientras los otros son definitivos o futuros perdedores y asisten a la mascarada semanal –cuyas reglas todos conocen y aceptan– en casa de Armando, él es, amén de invitado de ocasión, alguien con un proyecto vital claro: el del trabajo creativo y la respon-

³⁷ Esta evaluación, hecha antes de escuchar las quejas de las damas, se produce mediante el mecanismo de las prolepsis, lo que indica que el cuento fue escrito después de la fiesta.

sabilidad del escritor, que se halla en el lugar equivocado persiguiendo un objetivo concreto, renunciable, desde luego, a saber, llevarse a la cama a una compañera de la universidad: “Lucila era tal vez demasiado huesuda y no sabía si quería ser actriz o escritora, pero desde que una tarde la sorprendí medio desnuda en el camerino del teatro de la Facultad, tenía unas ganas bárbaras de acostarme con ella” (67). Para lograr esta empresa, mentirá, beberá y llevará a escena los modos de ser requeridos por las circunstancias –después de todo, es autor de obras de teatro: seis obras seis, ninguna representada–, incluso después de aceptar que no concretará sus deseos pues Manuel Luján, el “arquitecto millonario, célebre crítico de arte y desde su divorcio coleccionista de amantes con una asiduidad que hacía dudar de que realmente le gustaran las mujeres” (67), ha logrado en escasas horas cuanto el protagonista buscó en varios meses: “Lucila con los pechos fuera del vestido y la mirada perdida; lo dejaba manipular libremente” (89). Fue a jugar y nada más. Ha perdido una caricia elegida por capricho y ya. Todo sigue igual en su verdad personal. Por ello, no se corta las venas, no solicita la ayuda del anfitrión, no golpea a la huesuda de “mirada perdida”; sólo sigue jugando, anclado en la ebriedad gozosa de esa noche: “Salí, descubrí a la rubia, sin el negro, en el sofá, y me dirigí hacia ella. Maravilloso, todo era maravilloso, qué guapa era. En el camino, inexplicablemente tropecé con una mesa y me fui al suelo, junto con ella, en medio de un estrépito de vasos y botellas. Era una reunión divertidísima” (99). ¡Y cómo no iba a serlo!, si ha desplegado durante horas el espíritu lúdico de todo creador destinado a conversar, tú a tú, con el arte. Este espíritu tran-

sitó por los caminos y las veredas de la burla –Armando “se decía maestro por dinero y escritor por vocación ineludible; pero sus verdaderas especialidades eran organizar fiestas y sobre todo sentir piedad. No creo que nadie fuera capaz de gozar con la intensidad que él lo hacía compartiendo las penas ajenas” (65)–; la mentira –“El día que le confesé retorciéndome de angustia que de los nueve a los once años había dormido con mi hermana y durante todo ese tiempo nos habíamos dedicado a los más exquisitos manoteos, se olvidó de mis obras de teatro” (67)–, la autocrítica –“Yo me revolví inquieto, consciente de que estaba quedando como un perfecto imbécil a los ojos de Lucila” (69)–; la ironía –“Armando intentaba bailar siguiendo el estilo de cualquier fichera en un cabaret de quinta categoría” (73)–; la falsa modestia, como cuando le preguntan si escribe y contesta: “No, no, qué va... –contesté, haciendo ver que era mentira” (72); y la burla de sí mismo al reconocer su ebriedad y el ridículo en el cual cae por culpa de ello.

Es en el jugar con los otros de donde se desprende una de las debilidades del Juan García Ponce de “Reunión de familia”. Cuando describe a las dos mujeres con capacidades genéricas diferentes, las amantes de Martina y Eugenia, respectivamente, el narrador cae en comparaciones inmediatistas y poco agraciadas que ni siquiera el estar “medio borracho” (76) justifican, especialmente si se recuerda que el cuento ha sido escrito tiempo después de la experiencia en el carnaval particular de Armando:

Una de ellas parecía un galgo flaco y apaleado, con todas las facciones proyectadas hacia adelante y el cuerpo delgado y

arqueado como el lomo de cualquiera de esos animales; la otra era un perfecto pequinés, no sólo por su figura chata y aplastada, sino también porque todo en ella sugería el carácter imprevisible, histérico, de animal insatisfecho y mal educado, lleno de rencor para todos los que lo miman (79).

El juego –y la crítica sobre las costumbres de la intelectualidad y los universitarios de los sesenta en México– quebró las fronteras entre el narrador Juan y el creador Juan García Ponce; entre vida y literatura, hecho que, por fortuna para los lectores sólo ocurrió en este cuento, muy malicioso en cuanto a la crítica de los otros y de sí mismo y levemente salpimentado con humor.

Juan García Ponce, el gran Juan García Ponce, no cayó antes ni después de “Reunión de familia” en el fácil tratamiento de pasar a la literatura, casi sin mediación estética, los hechos vividos; no tomó circunstancias cotidianas sin incidir en el lado oculto de la luna; no escuchó más la voz de los días grises, sin aristas, de la existencia, al menos no sin percibir que detrás de la aparente mediocridad existe siempre un misterio, un secreto, un sentido oculto. Por eso, por todo eso, fue uno de los elegidos de las letras de cualquier país y de cualquier tiempo.

Bibliografía

- CALDERÓN, Carolina, "Una entrevista con Juan García Ponce (septiembre 7, 1977)", en *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, José Luis Rivas Vélez y otros, Xalapa: UV, 1998, pp. 17-35.
- CASTELLANOS, Rosario, "La noche" en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 120-123.
- GARCÍA PONCE, Juan, *Imagen primera*, Xalapa: UV, 1963a.
- , *La noche*, México: Era, 1963b.
- , *Figura de paja*, México: Joaquín Mortiz, 1964.
- , *La casa en la playa*, México: Joaquín Mortiz, 1966.
- , *La presencia lejana*, Montevideo: Arca, 1968.
- , *La cabaña*, México: Joaquín Mortiz, 1969.
- , *El libro*, México: Siglo XXI, 1970.
- , *El nombre olvidado*, México: Era, 1970.
- , *La vida perdurable*, México: Joaquín Mortiz, 1970.
- , *Encuentros*, México: FCE, 1972.
- , *La invitación*, México: Joaquín Mortiz, 1972.
- , *El gato*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- , *Unión*, México: Joaquín Mortiz, 1974.
- , *Cuentos completos*, Christopher Domínguez Michael (pról.), México: Seix Barral, 1997.
- , *Obras reunidas 1. Cuentos*, edición del autor, México: FCE, 2003.
- HERRERA, María Luisa, "Nota bibliográfica", en Juan García Ponce, *Obras reunidas 1. Cuentos*, edición del autor, México: FCE, 2003, pp. 369-371.

RAMA, Ángel, "El arte intimista de Juan García Ponce", en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 54-63.

SOLANA, Rafael y otros, *Los narradores ante el público*, México: Joaquín Mortiz, 1966.

Imágenes ardientes, intolerantes... En torno a “Imagen primera”

Iván Ruiz³⁸

La imagen intocada por todo conocimiento posterior, de la que no importa si fue confirmada o contradicha por lo que viene después, imagen sin verdad ni mentira que no permanece ni dura, pero a la que nada puede tocar y por eso permanece y dura, como diría Quevedo, pues sólo lo fugaz...

JUAN GARCÍA PONCE

REVISITAR A JUAN García Ponce después de cincuenta años de la aparición de un libro emblemático en el conjunto de su obra –*Imagen primera* (1963, 2003)– me permite prolongar y afinar una reflexión en torno al vínculo prístino entre literatura y pintura el cual se halla diseminado en la mayor parte de su producción literaria (García Ponce, 1987, 1992, 1998, 2000 y 2002). En este trabajo alternaré, por lo tanto, dos exploraciones sobre esta sugerente convivencia entre ambos lenguajes –convocando en algún momento también al escultórico– con el propósito de demostrar cómo el interés de este autor por la pintura, desde el inicio de

³⁸ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

su producción, se encuentra desplazado hacia una zona más lábil y especulativa, la de la *imagen*, que precisamente modela la trama del cuento de título homónimo del volumen antes citado, el cual leeremos a la luz de otra de sus obras más representativas y de otros relatos.

De pintura

En su novela monumental *Crónica de la intervención*, llama la atención el proceso de incorporación de cinco pinturas, no reproducidas físicamente (con excepción de la imagen de portada de la edición en *Lecturas Mexicanas*),³⁹ y sólo tratadas por medio de diferentes procedimientos descriptivos. Se trata de un repertorio pictórico de arte clásico y moderno (Hans Memling, Giovanni di Paolo, Lucas Cranach, Roger von Gunten y Balthus) sometido a un proceso de *resignificación* en la medida en que dichas imágenes se encuentran inscritas en un sistema de mediación: “el texto nos invita a buscar el objeto referido para ‘leerlo’ junto con su descripción” (Pimentel, 2001: 113). Tal acto de lectura construye un ejercicio de interpretación al momento de demostrar cómo el referente pictórico deja de ser un objeto *anterior* a la representación, para revelarse como el resultado de una representación del mundo ficcional. De acuerdo con Pimentel, es entonces cuando se establece un juego de alteridad entre el texto y su “otro” (*ibidem*). En la

³⁹ La imagen de portada es *Retrato de Michèle*, de Roger von Gunten (García Ponce, 1992). La primera edición de la novela, en la editorial Bruguera (1982), careció de imagen de portada.

narración de esta novela, dicho juego se transforma en un engranaje simbólico al momento de generar una serie de refracciones entre la identidad de los personajes femeninos (Mariana y María Inés) y la de los pictóricos. Veamos uno solo de los casos:

Cuando Mariana se despojó del abrigo y apareció ante mí en todo su esplendor, con su vestido negro, sin saber que yo la miraba, era todavía como ese pasaje: no pertenecía a mi historia, no era más que una pura apariencia deslumbrante y sin recuerdos cuya misma belleza hacía imposible todo intento de situarla [...]. Mi única meta era penetrar a ese espacio neutro, formar parte de su tiempo sin medida o sin tiempo, igual que sin saberlo, al contemplarlo uno quiere entrar a un cuadro, ser parte de él, aunque el mismo cuadro lo expulse, porque su representación está desprovista de toda psicología y allí se sería un intruso. ¿Te ha pasado? A mí con particular intensidad ante un mismo cuadro siempre, un Memling, *Las bodas de Santa Catalina* que está en el Metropolitan Museum de Nueva York. Ese momento de suprema belleza en que ella recibe el anillo que la une para siempre al espíritu. Quizá lo intolerable de la realidad es que es mucho más torpe que la pintura. Se tienen que realizar acciones prácticas, dirigidas hacia un fin concreto y uno abomina lo práctico y lo concreto. Hay que estar como muerto en la vida, tal como ocurre en la pintura (1992: 83, 84).

Este fragmento de una carta es la respuesta que Anselmo ofrece a su amigo Esteban sobre una interrogante de este último: ¿quién es Mariana?, ese personaje a quien el narrador cede la voz para arrancar el relato a través de una implacable

demanda: “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche” (1992: 11). ¿Qué tiene que ver la identidad de una mujer que ejerce poderosamente su sexualidad, con la de otra ubicada en el polo opuesto? En principio, la analogía entre la contemplación de Mariana y la observación del cuadro de Hans Memling –pintor flamenco del siglo xv– nos remite al ejercicio de ékphrasis (*ekphrasis*) el cual, continuando la reflexión de Pimentel, consiste en una práctica discursiva a través de la cual “el objeto plástico-verbal entra en complejas relaciones de identidad y otredad con el objeto plástico del que se quiere representación y con el texto/contexto en el que la ékphrasis ha sido inscrita” (2003: 207). Tratemos de ver, entonces, cómo el cuadro que Anselmo cita en su descripción interfiere en la significación del relato literario.

Este cuadro es conocido con otro nombre: *Los desposorios místicos de Santa Catalina*⁴⁰ y, como su título indica, hace referencia a la leyenda de Catalina de Alejandría, específicamente, a su unión espiritual con Cristo; podemos decir, entonces, que el tema del cuadro es de *naturaleza mística*. La leyenda de Santa Catalina se remonta al siglo iv a. C. y tiene lugar en Alejandría, Egipto, por lo cual, su origen es estrictamente oriental. La leyenda de esta santa fue popularizada en Occidente por Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada* y corregida y ampliada, en diferentes aspectos, en la *Iconografía del arte cristiano* de Louis Réau.⁴¹

⁴⁰ El lector interesado puede consultarlo en la red mediante la liga: <http://www.inetmuseum.org/collection/thecollection-online/search/437054>.

⁴¹ Catalina fue hija del rey Costo y desde niña se educó en el seno de las artes liberales. Su conocimiento la condujo al desprecio de los ídolos paganos y, por oposición, a un ferviente amor a la doctrina cristiana. Desafiada por el empera-

Debido a que el tema de los desposorios místicos fue cultivado por algunos artistas de principios del siglo xv para complacer a las monjas místicas (Réau, 1997: 280), entendemos que Memling trató el tema en más de tres ocasiones y una de estas versiones es la que forma parte de la colección permanente del Metropolitan Museum de Nueva York, referida, a su vez, en la epístola citada de Anselmo. Pero estos *Desposorios* de Memling tienen otra particularidad. Una breve descripción iconográfica del cuadro nos permite reconocer que se trató de un encargo ya que localizamos, detrás de Santa Catalina y junto a uno de los ángeles músicos, al *donante* arrodillado.⁴² Además, del lado opuesto a Santa Catalina se encuentra otra santa que, siguiendo nuevamente a Réau, forma parte de un grupo de vírgenes mártires; se trata de Santa Bárbara,⁴³ quien junto con Santa

dor Maximiano para debatir con cincuenta filósofos de Alejandría acerca de la inutilidad del cristianismo y habiendo derrotado a cada uno de ellos, Catalina fue objeto de múltiples tormentos, entre ellos destaca el de la rueda dentada que no se consumió gracias a la intervención divina de un ángel. Dispuesta a seguir practicando la doctrina cristiana y rechazando la propuesta de convertirse en esposa del emperador, Catalina fue finalmente decapitada. De acuerdo con De la Vorágine (1990: 772), momentos previos a la decapitación, la joven Catalina oyó la palabra de Dios como respuesta a sus plegarias: “Ven amada mía, esposa mía, ven. Ven que ya están abiertas las puertas del paraíso para que entres en él”. Por su parte, Réau (1997: 274) complementa esta leyenda afirmando que un ermitaño le mostró a la joven Catalina la imagen de Jesús como único novio digno de su cuna, belleza y precoz sabiduría.

⁴² “Persona responsable del encargo de una pintura –típicamente un retablo a fines de la Edad Media– que es retratado en la pintura y a menudo acompañado de su patrón” (Lucie-Smith, 1997: 73).

⁴³ Santa Bárbara nació en Nicomedia, es decir, en los países del Este de la parte occidental de Europa y, como Santa Catalina, comparte atributos como la belleza, la entrega al estudio de las artes liberales y la desconfianza de las prácticas paganas. Esta joven audaz, mandada a encerrar por su padre en una torre iluminada únicamente por dos ventanas, mandó a construir una tercera, ya que con esta vista tripartita podría expresar simbólicamente su fe en la Santísima Trinidad. Su

Catalina, Santa Dorotea y Santa Margarita forman el *Cuarteto de Virgenes Decapitadas*, nombrado así por la liturgia católica (1997: 170).

En la pintura de Memling estas dos santas-mártires están colocadas en el mismo nivel: ambas se encuentran en los extremos de la Virgen y el niño, enfatizando así que ambas murieron por Cristo y, además, que ambas dedicaron su virginidad a él. Esta reunión de santas-mártires-decapitadas enfatiza entonces en este cuadro tanto el tema de la virginidad como el de la fe cristiana; sólo que tal reunión es bastante ambigua y desconcertante. En el cuadro vemos cómo el novio divino está figurativizado con los rasgos del Niño Jesús en los brazos de su madre, la Virgen, y cómo éste desposa simbólicamente a Santa Catalina introduciendo un anillo nupcial en uno de los dedos de la joven mártir. Es precisamente este acto, simbólico y enigmático, al que Anselmo, personaje de *Crónica de la intervención*, califica de “suprema belleza”.

Ahora bien, hasta aquí es pertinente cuestionar qué quiere decir Anselmo al comparar la identidad de Mariana con los *Desposorios* de este pintor flamenco. Por principio, el personaje efectúa un ejercicio de transposición: al describir a Mariana y al intentar penetrar en ella (aquí la acepción es doble: penetrarla sexualmente y entrar a su mundo), Anselmo descubre que la imagen femenina lo rechaza, tal y como ocurre cuando contempla la imagen pictórica de los *Desposorios* de Memling. Esto implica dos cuestiones que se

padre, consternado por las inclinaciones católicas de su hija, la mandó a castigar con el emperador y ante su constante negativa por rechazar el culto católico, fue decapitada por su propio padre.

ubican en niveles distintos: por una parte, Anselmo refiere esta resistencia como un desafío de la observación estética, pero además, al compararla tanto en Mariana como en el cuadro de Memling, hace evidente una correspondencia entre la imagen femenina de Mariana y la imagen pictórica de Santa Catalina. De entrada, difícilmente se puede relacionar la vida de una santa que dedicó su virginidad a Cristo, con la de otra mujer que se complace entregándose al deseo de diversos hombres; sin embargo, la relación por contraste es bastante significativa y es ahí donde la *écfrasis* crea complejas relaciones de identidad entre el texto pictórico y el literario.

Si bien la vida de Mariana no puede compararse en absoluto con la de Santa Catalina, existe una pequeña clave que indica una esporádica unión. En su estudio iconográfico de la santa, Réau menciona que Catalina proviene del griego *katharos* que significa *puro*, por lo cual podríamos decir que Catalina implica pureza, tal y como la leyenda lo atestigua. Sin embargo, este mismo autor nos señala que en la lengua francesa, el diminutivo de Catherine adquirió en la forma peyorativa *catin*, el sentido diametralmente opuesto de pura: es decir, *buscona* y *puta* (1997: 273). Esto quiere decir que el mismo nombre da lugar a una ambigüedad semántica la cual, vale la pena resaltar, ha sido aprovechada por García Ponce en otra de sus novelas más celebradas: *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. Inmaculada significa *sin mancha*, *sin mácula*; sin embargo, la forma de vida que adopta el personaje de Inmaculada se dedica a contrariar la pureza de su nombre, tal y como también lo hacen Mariana y María Inés en *Crónica de la intervención*. De acuerdo con esto, Mariana comparte algo con Santa Catalina (la ambi-

güedad en el campo semántico de la pureza) pero también con Santa Bárbara y la clave la encontramos en el momento de la comunión entre Santa Catalina y el Niño Jesús.

Cuando su padre exige a Santa Bárbara una explicación por la tercera ventana que mandó a construir, ésta le responde con una explicación teológica con respecto al misterio de la trinidad: “tres personas distintas, ciertamente, pero no tres dioses, porque las tres tienen una sola y misma esencia y constituyen y son un solo y único Dios verdadero (Vorágine, 1990: 900).

Esto es, a final de cuentas, aquello que para Anselmo representa el momento de *suprema belleza* que, en tanto lo rechaza, también lo atrae: es el instante de fusión de dos seres en uno solo (Santa Catalina y el Niño Jesús) y es también aquello que Anselmo quiere transmitir a Esteban con respecto a Mariana. Es también el gran tema de *Crónica de la intervención*: dos personas distintas –Mariana y María Inés– que son una sola y una misma esencia y constituyen un solo y único Dios. Es el problema de la imagen, de la teología y es también el problema del arte: el de cómo una imagen, al repetirse, no pone en escena un acto mecánico de repetición, sino una búsqueda radical de sentido (Ruiz, 2007: 34-44).

De imagen

Es interesante destacar que la coyuntura entre literatura y pintura generada en el espacio narrativo a través de diferentes procedimientos descriptivos, produce una transformación

en el estatuto ontológico de la pintura misma. En tal medida, los *Desposorios* de Memling activan una clase de reflexión en los personajes que se aproxima a un proceso de *desmaterialización* pictórica.⁴⁴ La pintura deja de ser una superficie con un valor de factura matérica y cromática para transformarse en una especie de “película” desprendida del objeto-pintura. Desde una óptica de análisis contemporáneo en torno a la imagen, Susan Buck-Morss define a este proceso en los siguientes términos: “La imagen visual como una película extraída de los objetos es reconocida como algo que tiene su propio estatus, así como su propia presencia material” (2009: 29). Es entonces esta película, emancipada ya del soporte pictórico, la que transita en el espacio narrativo produciendo fascinación pero también perplejidad en tanto se torna, en sí misma, inaprehensible, desafiante a la propia percepción. En este sentido, las palabras del narrador de *Crónica de la intervención* son elocuentes respecto a la mutación visual que padece el cuadro de Memling: “tal vez lo que se trata de hacernos sentir y se quiere llegar a comprender es el valor y el sentido de esa imagen como un signo original anterior a todo modelo y que no depende de él sino que utiliza a todas las figuras posibles para hacerse visible a sí mismo en la unidad de su cambiante e inapresable multiplicidad” (1992: 549).

“Imagen primera”, el relato que da título al libro de Juan García Ponce publicado en 1963, constituye un antece-

⁴⁴ El término “desmaterialización”, propuesto por Lucy Lippard y John Chandler (1999) en un artículo de 1968 publicado en *Art International* designó, por un lado, el énfasis en el proceso de pensamiento o ideación de la obra y, por el otro, como una consecuencia lógica del punto anterior, la pérdida de interés en la dimensión material de la obra de arte.

dente valioso de este procedimiento de emergencia de una imagen que transita bajo un singular ímpetu discursivo. El cuento comienza con la referencia a un hecho ordinario: “La casa, tal como Enrique la conoció, ya no existe” (2003: 136). Esta desaparición física define una primera salida de la imagen: la de constituirse, a su vez, como recuerdo de un espacio-habitación y como fantasma de un acontecimiento intolerable: el incesto sugerido entre dos hermanos protagonistas del relato, Inés y Fernando. Como en “Tajimara”, otro de los cuentos que aborda esta temática y que analizaremos a continuación, el deseo sexual se manifiesta a través de un despliegue entre arte y vida cotidiana⁴⁵ o, para ser más específicos, entre objetos con un valor artístico *a priori* (pinturas, esculturas, fotografías...) y “películas” que se desprenden de esos mismos objetos y que subyugan la percepción de los personajes. Con el fin de demostrar este planteamiento, me detendré en una comparación entre los relatos antes citados.

Después de una separación provocada por la madre de Inés y Fernando, los hermanos se reencuentran en su vieja casa cuando ya son adolescentes. El narrador relata que: “las primeras semanas, Fernando insistía en llevarla a todos lados y le recordaba continuamente escenas de su infancia, que ella creía haber olvidado...” (2003: 140). Durante este proceso de reencuentro y rememoración entre los hermanos, el narrador también comenta que Fernando: “había convertido ya su antiguo cuarto de juego en estudio y llegaba conti-

⁴⁵ Para García Ponce, tal despliegue es constitutivo de la vocación de uno de sus autores de formación, Pierre Klossowski: “arte y vida, vida para el arte, arte para la vida, y que finalmente se muestra como un tejido de relaciones que no se apoya en ningún lado sino que encuentra la verdad en su propio despliegue” (2001: 16).

nuamente con raíces y objetos extraños, sucios y retorcidos, para convertirlos luego en esculturas” (*ibidem*). El claro señalamiento a una disciplina artística –escultura– además de confirmar el conocimiento que García Ponce tenía de las vanguardias artísticas (en este caso en particular, de la escultura con hondas raíces matéricas), introduce, a través de la triple adjetivación, un aspecto difícil de soslayar: la imbricación del deseo sexual que Fernando tiene hacia su hermana con el trabajo escultórico-manual caracterizado, además, por una determinada perversión en la medida en que las manos de Inés también intervienen en el proceso de conclusión de las esculturas, cubriendo de yeso las extrañas formas producidas por la naturaleza y estimulando, por medio del tacto, la vida de uno de los componentes escultóricos: “Después, cuando Fernando llegaba, [Inés] lo ayudaba a transformar los objetos en esculturas cubriéndolas con yeso, y aceptó la obligación de mantener siempre húmedo el barro que él guardaba en una enorme caja de madera, bajo la ventana” (*ibid*). Una vez que el narrador evoca la escena singular del incesto, estas esculturas reaparecen sólo para confirmar un quiebre erótico y afectivo, producido por un desplazamiento de la función que le había sido asignada por su hermano y que simbólicamente se encarnaba en la humedad del barro:

Al día siguiente, mientras Fernando dormía, regresó al estudio de su hermano por primera vez desde que Enrique había empezado a ir a la casa. Había esperado siempre que el barro estuviera seco y más que ninguna otra cosa, le dolió comprobar que Fernando se había ocupado de él. Miró un instante

las nuevas figuras que no conocía, palpándolas suavemente con la punta de los dedos con una mezcla de alegría y nostalgia, guardó bajo la cama los libros esparcidos por todos lados, tratando de sacudirles el polvo, y de pronto se echó sobre la cama y rompió a llorar, cubriéndose la cara con las manos sucias, furiosa consigo misma (2003: 149).

A pesar del nuevo reconocimiento táctil que Inés opera sobre las esculturas, entendemos que el estado anímico final se produce por lo inaprensible del objeto, debido a que lo tocado es algo radicalmente distinto de lo vivido y recordado, y en tal medida es incapaz de estar contenido en un objeto escultórico. No obstante, la imagen que se desprende de este último continúa su tránsito incandescente hasta el final del relato:

[Inés y Fernando] Bailaron 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 (2003: 152).

Así como en “Imagen primera” los espacios interiores de la casa, finalmente derrumbada, se encuentran cargados de un sentido afectivo a través de la presencia de objetos artísticos, también en “Tajimara” esta clase de objetos se hilvanan en dos historias que corren de modo paralelo: por un lado, una pareja de amantes –Cecilia y Roberto– quienes a pesar

de consumir sexualmente su pasión, no dejan de reconocer su incompetencia para formar una relación estable; y por otro lado, Julia y Carlos, dos hermanos pintores quienes poseen un taller de trabajo en una vieja casa en el pueblo de Tajimara. De los diferentes objetos artísticos descritos por el narrador y los propios personajes me detendré en uno solo de ellos. En una reunión de parejas, Julia invita a sus compañeros para que observen el cuadro que está produciendo y que el narrador describe como sigue: “Era una gran tela negra con una mancha roja en el centro en la que el empaste producía una obsesionante sensación de movimiento. A través de la puerta se veía a Carlos en el cuarto siguiente, abortó, manchando otra gran tela de verde” (1997: 52). Por la descripción del narrador, entendemos que el tipo de pintura ahí ejecutado corresponde a un estilo de vanguardia dentro del arte moderno: la abstracción.

En otro lugar he destacado la relación entre el valor cromático y los afectos que se despliegan a través de la interferencia de la pintura abstracta en “Tajimara”, en particular a través de una cita implícita a la obra de dos pintores (Lilia Carrillo y Manuel Felguérez), por medio de la cual se produce un contraste tonal que permite paradójicamente la fugaz unión de los contrarios (Ruiz, 2007: 53). Pero ahora me interesa volver a esos dos lienzos abstractos descritos por el narrador en su calidad, precisamente, de objetos materiales. En la medida en que progresa la narración, se observa cómo las pinturas van encarnando los estados de ánimo de los personajes hasta el punto de proyectar en ellas el fracaso de la relación incestuosa de Julia y Carlos, y a su vez, el declive de la relación entre Cecilia y Roberto.

Como en “Imagen primera” ocurrió con las esculturas de Fernando, una vez que el incesto velado se torna imposible de proseguir, el quiebre se simboliza precisamente en esas pinturas. En su carácter de narrador de un complejo mosaico temporal, Roberto rememora lo siguiente: “Tal vez ahora pueda volver definitivamente a Julia y a Carlos. Al atravesar corriendo el jardín con Cecilia vi que la lluvia había borrado casi por completo el mural que Julia y Carlos pintaron juntos en la pared del fondo. En el corredor se amontonaban también varias telas semidestruidas” (1997: 55). La borradura de un mural pintado en colaboración entre hermanos, la transformación de las pinturas en vestigios de un “amor antiguo”, la descarga emocional sobre los objetos. Este proceso de destrucción artístico-material no desaparece a la imagen, por el contrario, la potencializa, la hace-ser en su intensidad, en su ardor e intolerancia.

Epílogo

A cincuenta años de su publicación, “Imagen primera” conserva el germen de un proyecto ambicioso en torno a la confluencia entre las artes, el cual García Ponce desarrolló y afinó en sus escritos posteriores, tanto de ficción literaria como de crítica de arte y memoria biográfica. Releer este cuento en un momento de colapso producido por los regímenes heterogéneos de visualidad, abre una posibilidad para repensar el lugar de la imagen no sólo en el espacio literario, sino además en un campo expandido de diálogos entre palabra e imagen.

Bibliografía

- BUCK-MORSS, Susan, "Estudios visuales e imaginación global", en *Antípoda*, Revista de Antropología y Arqueología, núm. 9, Bogotá D. C.: Universidad de los Andes, 2009, pp. 19-46.
- GARCÍA PONCE, Juan, *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*, México: Ediciones del Equilibrista, 1987.
- , *Crónica de la intervención*, 2 tomos, México: Conaculta (Lecturas Mexicanas, Tercera serie, 58), 1992.
- , *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, México: FCE (Tezontle), 1992.
- , *Cuentos completos*, Christopher Domínguez Michael (pról.), México: Seix Barral, 1997.
- , *De viejos y nuevos amores. Arte*, México: Joaquín Mortiz, 1998.
- , *Las huellas de la voz. Imágenes plásticas*, México: Joaquín Mortiz, 2000.
- , *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, México: Era, 2001.
- , *La aparición de lo invisible*, México: Aldus, 2002.
- , "Imagen primera", en *Imagen primera. Obras reunidas 1. Cuentos*, edición del autor, México: FCE, 2003, pp. 136-152.
- LIPPARD, Lucy y John Chandler, "The dematerialization of art", en *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Alexander Alberro, Blake Stimson (eds.), Massachusetts: The MIT Press, 1999, pp. 46-50.

- LUCIE-SMITH, Edward, *Diccionario de términos artísticos*, Eslovenia: Ediciones Destino, 1997.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, México: UNAM/Siglo XXI, 2001.
- , “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías*. Revista de Literatura Comparada, núm. 4, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, pp. 281-295.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 3, Barcelona: Ediciones de Serbal, 1997.
- RUIZ, Iván, *Literatura velada. Juan García Ponce en Crónica de la intervención*, México: Conarte/BUAP, 2007.
- VORÁGINE, Santiago de la, “Santa Catalina” (cap. CLXXII), *La leyenda dorada*, vol. 2, Madrid: Alianza, 1990, pp. 765-774.

La búsqueda de la individualidad dentro del paraje de la mirada del otro. Del amor al caos: el caso del cuento “Amelia” de Juan García Ponce

Cecilia Eudave⁴⁶

ESTABLECER UN DIÁLOGO crítico o analítico con la obra de Juan García Ponce más que un reto es un deleite. La prosa depurada, justa en el adjetivo y llena de divagaciones visuales nos lleva de paseo por los territorios de lo humano, además de que nos adentra en el imaginario de uno de los escritores más importantes de su generación. Leer sus textos es tomar conciencia de una poética fiel a sus convicciones creativas desde sus primeros libros, donde la mirada y el erotismo se fincan como engranaje principal para representar los problemas sociales, morales y culturales de su época. Ya sea desde el ensayo, la novela o el cuento, Juan García Ponce impone un estilo muy personal que deja un sello entre sus lectores siempre reconocible, vivible.

Si bien entre la producción literaria del autor se destacan algunas obras más que otras como es el caso de “El gato” –cuento que después diera origen a la novela del

⁴⁶ Universidad de Guadalajara.

mismo nombre, por mencionar lo más representativo–, su trabajo cuentístico tiene otros relatos de igual calidad y profundidad. Prueba de ello es “Amelia”,⁴⁷ motivo de este acercamiento analítico. Este relato abre el libro *La noche* (1963), libro donde, como ya acertadamente señaló Magda Díaz y Morales, “se aspira a aprehender la realidad por medio de la palabra, los personajes de los relatos están convencidos de que en el fondo de todo existe una lógica” (2006: 38). En el caso de “Amelia” –continúa Díaz y Morales–, “penetramos en la vida en común de una pareja que no advierte el encanto de la cotidianidad, es el transcurso del tiempo el que consigue que el descubrirse mutuamente deje de ser una novedad” (2006: 38).

La anécdota del texto, como la mayoría de las anécdotas del escritor, nace de la cotidianidad más anodina. Sin sobresaltos escandalosos vamos descubriendo cómo los personajes se degradan en sus sistemas de confort, en su resistencia a aceptar la realidad que los contiene y oprime. García Ponce nos conduce en “Amelia” por las divagaciones mentales y visuales de Jorge, protagonista del cuento, quien bajo la voz de la primera persona recrudence el sentido unilateral de lectura sobre su esposa, objeto de muchas sensaciones y perturbaciones en la vida de este personaje. Jorge nos muestra, mientras evoca su vida al lado de su esposa, cómo la pareja que en un principio parecía funcionar, se va desquebrajando poco a poco, alejándose uno del otro hasta no poder tolerarse más. El final es trágico: ella se suicida.

⁴⁷ Todas las citas al cuento pertenecen a la edición Juan García Ponce, *Obras reunidas 1. Cuentos*, edición del autor, México: FCE, 2003.

La mirada será el principal instrumento de conocimiento o rechazo del protagonista sobre el mundo que habita. Esto evidencia, desde los primeros textos narrativos del autor, como es el caso de “Amelia”, la importancia significativa de la vista sobre otros sentidos para la representación de la realidad. Ya lo apuntaba Octavio Paz:

En el caso de García Ponce hay que unir a la experiencia religiosa otros dos elementos: la mirada y el espectáculo. En sus novelas la vista es el sentido rey, como lo fue entre los filósofos de la Antigüedad. [...] el texto se vuelve una suerte de foro y el lector, convertido en espectador, contempla o, más exactamente, *mira* la acción. En algún caso [...] se tiene la impresión no de asistir a un teatro sino de espiar por la cerradura: los “cuadros vivos” de la pornografía transformados en un ritual de signos que se asocian y separan para formar, literalmente, figuras de un lenguaje irreductible a la palabra. Los cuerpos se enlazan como signos, forman frases y *dicen* (1997: 273).

Así, bajo la visión particular de Juan García Ponce, este breve acercamiento o lectura analítica del cuento busca evidenciar algunas problemáticas sociales que muestran las conductas morales de la sociedad mexicana en el contexto donde se desplazó el escritor. Todos los personajes del relato, de alguna forma u otra, ejercen poder y control sobre el otro desde su trinchera, ya sea genérico, social o económico, desatando conflictos que fracturan al individuo y, por consiguiente, impactan y fisuran a la pareja, una pareja que lejos de fortalecerse se debilita quizá porque, como señala Julia Kristeva (1987: 7), “el amor siempre contiene un amor

de poder”, y en esta lucha por establecer dominios, territorios propios y exigencia en la convivencia amorosa, los antes aliados en el matrimonio se vuelven el enemigo a vencer.

En esta aproximación me centraré sólo en dos aspectos: la degradación sistemática de la relación entre Jorge y Amelia, y las consecuencias de esa degradación que los llevan a torturarse mutuamente. A partir de ello intentaré evidenciar cómo la presión social de ciertas convenciones sociales y morales de la época de García Ponce determinan las relaciones humanas, orillándolos a renunciar a la individualidad en vías de integración a lo colectivo familiar.

De la rutina a la costumbre. El juego de degradaciones

El comienzo del cuento “Amelia” es altamente significativo. La historia da inicio con la evocación al pasado en un momento específico de la relación: “Muchas veces recuerdo nuestros primeros meses de casados” (19). No es antes ni después sino justo cuando la pareja está inmersa en una rutina novedosa y atractiva:

Aunque no podía advertirlo todo era hermoso y sencillo en aquel tiempo. Por la mañana, ella se levantaba primero –aun recuerdo cómo me gustaba volverme hacia el lugar en el que había estado acostada, para sentir el calor de su cuerpo–, preparaba el desayuno y me llamaba a gritos. Me levantaba somnoliento, y desayunábamos entre medias palabras y sonrisas sin motivos (19).

Llama la atención, también, que la rutina de la pareja en algunos momentos se convierte en rito, en ceremonia. En un principio entre ellos todo adquiere una suerte de gradación de sus actos afectivos y de su quehacer cotidiano:

Entraba al trabajo muy temprano y tenía que invertir casi media hora en llegar a los laboratorios, así que cuando salía con la revista bajo el brazo y el primer cigarro en los labios, después de haber besado larga y silenciosamente a Amelia que nunca me permitía dejarla sin esta pequeña ceremonia de despedida, la calle estaba silenciosa y brillante (19).

Los ejemplos anteriores muestran cómo poco a poco se va recrudesciendo la vida intrafamiliar de la pareja pasando del entusiasmo amoroso al hastío e indiferencia total. La historia va a ir lentamente develando la fractura de la relación; Jorge irá desmenuzando con efectividad cada momento importante en la configuración de su matrimonio como el fin violento del mismo, desde cómo se conocieron: él y sus amigos en una fiesta: “la conocimos los tres, Lorenzo fue el primero en reparar en ella” (23); el enamoramiento que fue más un impulso sexual y de deseo: “Yo la deseaba cada vez más y empecé a salir con ella los sábados y los domingos también” (24). “Yo pensaba en ella todo el tiempo y no dejaba de desearla nunca” (25); el noviazgo y los preparativos matrimoniales: “Cuando me convencí de que tanto en mi casa como en la de Amelia nuestra boda se daba por hecha, me hice el propósito de aclarar las cosas” (26), “... nunca llegué a hacerlo real. La facilidad con que Amelia solucionaba todas las cosas y la alegría con que las realizaba,

suponiendo que yo la compartía, me obligaron siempre a callar en el último momento” (27); hasta llegar al matrimonio: “Recuerdo cómo había iniciado nuestro noviazgo y cómo habíamos llegado finalmente al matrimonio, y me sorprendí pensando con rencor que ella era la responsable de todo” (30).

He mencionado sólo algunas frases que evidencian la degradación de la pareja formada por Jorge y Amelia causada por la fatiga de la convivencia y la costumbre. Me parece oportuno acotar que hay una diferencia fundamental en la manera en la que se manifiesta una y otra en el texto. La convivencia en la primera etapa va acompañada de ritualidad y ceremonias, como el mismo narrador lo señala, mientras que la costumbre se apega en el texto a los discursos del rencor, reproche y tortura, como lo veremos más adelante.

Y si bien Jorge en un momento estuvo enamorado de Amelia fue como lo señala Kristeva en su libro *Historias de amor* (2006: 28-29):

Un enamorado narcisista que tiene un *objeto*. En el amor se produce un importante relevo del narcisismo, de manera que la relación establecida por Freud entre amor y narcisismo no debe hacernos olvidar su diferencia esencial. ¿No es cierto que el narcisista, como tal, es precisamente alguien incapaz de amar?

El enamorado narcisista concilia, de hecho, narcisismo e histeria. Para él, hay un otro idealizable, que remite su propia imagen (éste es el momento narcisista) ideal, pero que, sin embargo, es otro. Para el enamorado es esencial mantener la existencia de ese otro ideal, y poderse imaginar parecido a

él, fundiéndose con él, incluso indistinto de él. En la histeria amorosa, el Otro ideal es una realidad, y no una metáfora.

Desde esa perspectiva, Amelia no llega a ser esa idealización total que le regrese la misma imagen a ese yo ensimismado, egoísta, y si en un principio fue capturada como mujer ideal por el ritual amoroso, por el deseo y la mirada –a ella la desean otros y él se enorgullece de eso–, acaba por ser la culpable de todo:

Ahora Amelia tenía de nuevo la culpa de todo. Sin intervenir en nada, sentada allí, esperándome, era la que me había impedido encontrar a mis amigos y la que siempre me frustraba cualquier intento de volver a ser como era antes. Sentí ganas de reclamarle, de hacerla ver que me hacía infeliz y decirle que no la quería; pero no llegué a hacerlo, el momento no había llegado todavía y un mínimo sentido de la injusticia de estos pensamientos, a pesar de la fuerza con que se me presentaban, me impidió toda reclamación. Pero fue así, desplazando todas mis frustraciones hacia Amelia y culpándola de ellas como poco a poco destruí todos los lazos que nos unían y provoqué los acontecimientos posteriores, de los cuales, ahora lo veo, soy el único culpable (34).

Pero mientras Jorge pudiera ser un narciso que busca sólo el placer para sí y en sí, orgulloso de su ser: un individuo libre de responsabilidades y ataduras, Amelia, en contraparte, necesita sumarse a él, ser un binomio irreductible. Ella quiere y necesita, como su madre, ser una prolongación de lo masculino. Es esa sumisión, ese dejarse hacer ya una vez instaurada en el matrimonio –recordemos que antes ella lle-

vaba la batuta de todo aquello que debía hacerse para llegar hasta el altar— lo que él ya no soporta y rechaza. Le resulta difícil lidiar, controlar e incluso erradicar de su vida a una mujer que ha dejado de ser ella (activa, propositiva) para estar y ser en función de él:

Mientras tanto Amelia, al principio, pasaba por encima de todo, me recibía sonriente y tranquila, como si nada hubiera pasado entre nosotros y mi conducta fuera natural o, al menos, la que esperaba de mí. A veces percibía el esfuerzo que le costaba silenciar sus reproches e intentaba provocarlos, pero ella lograba sobreponerse y esperaba a que estuviéramos acostados juntos, como antes, fumando el último cigarro, para preguntarme, restándole importancia a la pregunta y aparentando una curiosidad natural, dónde había estado:

—Por allí —respondía yo—. Perdiendo el tiempo.

Ella sonreía.

—Y ¿te divierte mucho eso?, ¿de veras?

Y yo:

—Supongo que sí; por eso lo hago.

—¡Qué tonto eres! Te estaba esperando. Hoy podemos...

—terminaba ella ofreciéndoseme (36).

Es ese abandono a él, a su maltrato, esa dependencia que pareciera necesitar Amelia para sobrellevar la vida en pareja, lo que la hace más despreciable y a la vez intimidante a los ojos de Jorge, porque como bien lo señala Barthes (1982: 92) al referirse al sujeto amoroso: “Si asumo mi dependencia es porque para mí se trata de un medio a través del cual *declarar* mi demanda: en el campo amoroso la futilidad no es una ‘debilidad’ o un ‘ridículo’: es un signo

de fuerza: cuanto más fútil es, más declara y más se afirma como fuerza”.

De la mirada compartida a la tortura

La mirada, como reiterativamente se ha mencionado en numerosos análisis, es uno de los elementos fundamentales en la construcción de los textos de Juan García Ponce, quien nos convierte en voyeristas de sus historias. El lector, al igual que los personajes, va descubriendo el mundo exterior e interior por medio de la observación estética, morbosa o perversa de esta instancia narrativa, ya que “el elemento con el que se inicia la poética del *voyeur* es la celebración de la belleza” (Buendía, 2010: 49), una belleza que no siempre sigue el canon establecido o que puede trastocarlo. Aunque es cierto que en la obra general de este escritor podemos anotar que:

Hay una constante: la mujer es la depositaria y la portadora de la belleza, el hombre atestigua esa belleza como si de una presencia se tratara. La belleza adquiere calidad de peso y de movimiento, es –a pesar de su esencia intangible y confusa– un algo que toca la conciencia y los sentidos, un algo que en seguida se evapora (49).

En “Amelia”, el voyerista particularmente mira hacia todos los posibles ángulos, no sólo a su objeto de deseo u obsesión, sino a lo que le rodea y enmarca. García Ponce crea escenarios meticulosos, va engarzando las vidas de esta pareja,

estrechando sus lugares y hábitos personales hasta fundirlos en un espacio propio que los hace tomar conciencia del mundo ahora compartido. De esta manera se trastoca la convivencia con el otro amoroso que en un principio es aceptada: las cenas con la familia de Amelia, las charlas en el jardín, las conversaciones entre la madre e hija, el regreso a casa cuando sentía el cuerpo de su mujer apoyado sobre su hombro y “no pensaba más que en llegar a la casa y estrecharla contra mí. Sin decir nada, apresurábamos el paso y apenas cerraba la puerta, empezaba a besarla” (21).

La mayoría de los relatos del autor gira en torno de la mujer como un objeto de veneración a su belleza, a su misterio; sin embargo, en el cuento de “Amelia” una vuelta de tuerca da un giro a la historia. Aquí la observación, el escrutinio que el personaje hace de la protagonista va de la exaltación absoluta de sus atributos al rechazo total, como lo hemos mencionado. No todo es exterior (su belleza física), sino que interioriza la visión hasta llegar al desconcierto de una personalidad que no va con la suya. Este cambio de visión generará uno de los síntomas textuales más significativos, pasando de la mirada contemplativa, y a veces compartida, a la tortura sistemática por parte de los dos personajes. De esta forma, en la primera etapa, la convivencia, se crea una complicidad en la observación del mundo, los dos se relacionan a través de la mirada y el vagabundeo –recordemos que la única pasión común es el cine– del mundo que habitan:

A veces Amelia me citaba en el centro, en lugar de en casa de sus padres. Íbamos al cine o a tomar un café, cenábamos en

cualquier restaurante no muy caro y después caminábamos sin rumbo fijo, mirando distraídamente los aparadores y la gente, sintiéndonos unidos y seguros en medio de ella. Amelia juzgaba a las mujeres por como iban vestidas, llegando inevitablemente a la conclusión de que todas eran cursis y no sabían cómo gastar su dinero. Finalmente tomábamos el último camión de la noche. A esa hora la ciudad me recordaba el aspecto que tenía por la mañana cuando me iba al trabajo, sólo que todo el cansancio del día parecía pesar sobre ella, por lo que producía una sensación acogedora, casi amable (21-22).

El mirar une y reconforta, es un diálogo silencioso, comunica otro tipo de sensaciones y no entorpece la idealización de los implicados; deja correr la imaginación:

El acto de mirar implica abstraer: instante en que lo visto es separado de su entorno. Del mero devenir, la mirada paraliza lo que observa, lo sustrae de su obcecado transcurrir, reconoce su recinto, su frontera, visualiza su contenido. El que mira sufre también una suerte de parálisis (verbal, emocional y física): nada puede decirse cuando la belleza se deposita en un cuerpo, el pensamiento mismo se resguarda en eso que mira. No resulta difícil imaginar [...] que, en esos momentos, al *voyeur* y a su pareja una inmovilidad los azota. El cuerpo ya no se desplaza, se mira, es mirado (Buendía, 2010: 58-59).

Pero cuando la complicidad de mirar ya no se da en una misma dirección o bajo los mismos objetivos, la relación entre ellos se desquebraja y va en declive. Jorge acaba por aburrirse de la compañía de su esposa, de la rutina estable-

cida por los dos, y añora sus años de soltería, su vagabundeo personal, su mirada solitaria sobre el mundo, que tan fieramente defiende a pesar de darse cuenta de que “tenía que aceptar la responsabilidad que nuestra relación había creado, la vida no podía ser nada más ese continuo deambular por las calles solitarias, de un cabaret a otro, entre alcohólicos, pleitos, escándalos y conversaciones inútiles” (27). La toma de conciencia de la realidad social, de la presión que ejerce para el cambio de actitud ante la vida y el futuro en pareja, no es suficiente, él ya no quiere estar con su mujer. El embarazo no logrado de Amelia es el detonante que lo hace tomar conciencia del fracaso de la relación, de una individualidad crónica y la necesidad de terminar:

Rechazaba la idea de la paternidad en la misma forma en que pretendía hacer a un lado todo lo que pudiera significar arraigo y una responsabilidad mayor. Tener hijos significaba aceptar la vida y yo, aunque todavía no lo descubría, no estaba seguro de quererla. Empecé a pensar que, sin darse cuenta de que yo no lo deseaba, Amelia se había encargado de darle una nueva forma a mi vida, y que, creyendo satisfacer mis deseos, me alejaba cada vez más de lo que en realidad quería (29-30).

Llama la atención que en el discurso y con insistencia en el relato, Jorge utiliza siempre las palabras: desear, deseos, satisfacción, rechazando aquello que implique responsabilidad. Manifiesta una actitud siniestramente infantil y egoísta que refiere cualquier malestar a su pareja. Rechaza crecer y responsabilizarse. Sin embargo, no sólo él entra en este juego

perverso de torturar al otro consciente o inconscientemente al encontrar que sus aspiraciones de vida son contrarias; Amelia, la contraparte, también tortura a su manera a Jorge. Ella quiere la vida familiar que vivió en su casa, la que le enseñaron, necesita reproducirla porque en el fondo siente el fracaso social, sin darse cuenta de que esa imposición de los modelos sociales y aceptados será precisamente lo que ponga fin a su matrimonio y, a la postre, con su vida:

Recordé cómo se había iniciado nuestro noviazgo y cómo habíamos llegado finalmente al matrimonio y me sorprendí pensando con rencor que ella era la responsable de todo, y la que obtenía las satisfacciones, mientras que yo no era más que el objeto capaz de proporcionárselas y sin recibir nada a cambio, me alejaba cada vez más de lo que siempre había pensado que era la vida (30).

Los dos proyectos de vida son diametralmente opuestos, y cuando Amelia se percató de ello no hay diálogo que valga ni conversación posible. Jorge, lleno de rencor –porque es una palabra que cuantitativamente se presenta en el relato–, la mortificará al grado de hacerla perder la batalla social: tener una vida de pareja convencional con hijos, jugar a la casita como moralmente está establecido. A cambio le dará aquello que ella nunca pensó recibir: él se va a dormir a otra habitación, sale de noche, la engaña, la ignora y deja de interesarse en sus necesidades. Convencido de que su actitud es la correcta, busca la aprobación entre sus amigos para conseguir sólo otro reproche:

—Tu error fue que aceptaste casarte, pero sin intentar asumir la responsabilidad que esto implica —empezaba muy serio—. Casarse no significa solamente acompañar a la novia a la iglesia. Tenías que haber pensado en tener hijos, en construir algo sobre la base que es el matrimonio. Es lo que realmente significa casarse; formar una familia y luchar por ella.

—¿Es lo que tú piensas hacer? —preguntaba Lorenzo.

—Claro —contestaba él.

Y Lorenzo:

—Es muy edificante —y terminaba dirigiéndose a mí muy serio—. Él tiene razón. Yo te lo he dicho. Tú no aceptaste nada de eso. No entiendo por qué te casaste.

—Por darle gusto a Amelia —me defendía yo.

—¿Qué gusto le das ahora? —me respondía él; y con esto me tapaba todas las salidas (35).

Sin el apoyo de los amigos, sin un posible diálogo con su mujer —porque lo rehúye—, y sin aceptar que ha contraído ciertas obligaciones, la lucha entre el deber y el ser se debate en él como una constante que le tortura interiormente porque en el fondo aún siente cariño por ella, pero no por lo que el matrimonio ha hecho de los dos. El caso de Amelia es todavía más doloroso pues ella está a la periferia de cualquier posibilidad de cambio o de propuesta de vida: sus padres la rechazan, la regresan a casa al darse cuenta de que ella intenta dejar a su marido asumiendo la imposibilidad de formar una familia con él. Ante el rechazo paterno ella queda en la orfandad absoluta, pues en una sociedad machista, como la mexicana de ese contexto, las mujeres están ligadas indisolublemente al marido:

Amelia regresó con su padre. Tenía los ojos hinchados y rojos, y el pañuelo en la mano. Yo me levanté turbado, obligándome a vencer la irritación que el giro que habían tomado los acontecimientos me provocaba, y sonreí sin saber qué decir ni qué postura adoptar.

—¿De dónde vienen? —pregunté finalmente.

El padre de Amelia sonrió también.

—De casa. Te traigo a esta tonta. Ha estado llorando toda la tarde.

Sus palabras eran una invitación y no tuve más remedio que acercarme a Amelia y tomarla del brazo. Ella, instintivamente, intentó rechazarme, pero se dominó y aceptó mi mano. Su padre sonrió más ampliamente.

—Parecen chiquillos. Tienen que pensar que ya no están jugando —agregó con un tono vago, mitad cariñoso, mitad enojado (40).

Queda claro que ninguno de los dos puede hacer nada, ni ella huir ni él quedarse, son calificados como unos “chiquillos” y esta denominación los lanza fuera de lo que se les ha encomendado socialmente. No han madurado, sus modos y costumbres no son los adecuados. Los dos se sienten solos frente a una otredad social y colectiva (padres, amigos, instituciones), que los avasalla individualmente imponiendo sus formas, sus convenciones y contratos morales. Ya no están jugando, no pueden jugar más. Al seguir bajo esas premisas su relación sólo dejará una suerte de ausencia latente que a la postre los castra y frustra, como bien lo señala Barthes en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso* (1982: 48):

La frustración tendría por figura la Presencia (veo todos los días al otro y sin embargo no me siento colmado; el objeto está ahí, realmente, pero continúa faltándome, imaginariamente). La castración tendría por figura la Intermitencia (acepto dejar un poco al otro “sin llorar”, asumo el duelo de la relación, sé olvidar). La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad. El deseo se estrella contra la necesidad: está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso.

Concluyendo

Pese a lo que se pudiera suponer, el relato no es plano y no se trata de una simple metáfora de una pareja mal avenida cuyos destinos se fueron desligando con el paso del tiempo, por el cansancio emocional, las costumbres familiares y la rutina social, al establecernos una fuerte crítica a las convenciones morales de la época contextual de Juan García Ponce. En el cuento “Amelia” el juego de mirar, de ser mirado, va más allá de la contemplación; porque el que contempla se deleita, no necesita modificar; el que observa puede vigilar, castigar y corregir, si quiere hacerlo. La mirada es correctiva y coercitiva. Jorge y Amelia están en la mirilla de los que les rodean para alentarlos a cumplir un estilo de vida que se impone como estándar; su individualidad (lo heterogéneo) debe ceder para formar parte de una colectividad generadora de orden y estabilidad social: la pareja, la familia (lo homogéneo). Así, esa mirada vigilante y muda, acaso eventualmente un diálogo que exhorta a volver al redil –recuérdese la actitud pasiva-agresiva del padre

de Amelia— impone las reglas. Por ello el conocimiento del Otro es aprehendido por medio de la mirada, Juan García Ponce pareciera exhortarnos a ello:

Es que mirar es tanto como conocer. Y el conocimiento no es para todos los ojos, ni puede aprenderse todo de una vez. El mirar es una iniciación. Interdictos y transgresiones nos moldean, nos afinan en el mirar. Mirada y crecimiento van de la mano: “no debes mirar”; “ya puedes mirar”. Aquí, lo erótico, permitido; allá lo pornográfico, prohibido. Aquí la insinuación de las formas, permisivo; allá el realismo de los órganos, agresivo. Sobre la mirada se legisla; las morales y los credos los convierte en su comodín: si miras te condenas; si no miras te salvarás (Vásquez, 2004: 85).

A pesar de ello, en “Amelia” se asoma ya un pequeño intersticio de inconformidad ante estas posturas caducas, y que atañe directamente a un intento de autonomía individual; cuestiona el estatus y papel de la mujer en la sociedad mexicana, y en lo más profundo de ella las instituciones por excelencia: la familia, la pareja. Los dos personajes son perdedores en el cuento; no es una simple oposición entre lo femenino y masculino representando los roles tradicionales, sino una metáfora de la catástrofe real de la imposición de normas y deberes, de la cancelación del ser por el deber. Lo masculino con más libertades, en el contexto en el que se desenvuelve, puede proseguir su vida y mantenerla; lo femenino sucumbe al fracaso de su posible liberación al no cumplir con el rol de esposa y futura madre. Para ella no hay vuelta al hogar, único espacio que si no autónomo, sí

más propio. Expulsada de la familia, de la pareja y matrimonio, a Amelia no le queda más que el suicidio.

La sociedad mexicana de la época les niega a los dos otras posibilidades de vida, así:

La negación de la libertad es el refugio del cobarde y del cómplice, que niega la propia libertad por pereza, por miedo, por cobardía. El opresor –más estrictamente, la *mirada* del opresor– no debe dar el sentido a nuestros actos, a nuestras vidas; no puede decidir por nosotros nuestras propias vidas. Es éste el aspecto más fecundo y más sugerente de los admirados y discutidos análisis de Sartre sobre la mirada: la mirada es la mirada petrificante de los poderosos sobre los oprimidos (Lambruschini, 2005: 196-197).

Y no debiera pero es; la mirada petrificada cae como losa sobre las vidas de estos personajes, donde no hay uno más culpable que el otro. El equilibrio en el texto de Juan García Ponce es efectivo: Amelia muere y así se libera cobardemente; Jorge vive para cargar con esa muerte y con el peso de la responsabilidad de sus actos egoístas, perezosos:

Nunca hablamos de Amelia; pero cuando estoy solo la recuerdo y a veces descubro que todavía por las noches, extraño el calor de su cuerpo, su sonrisa, su mirada después de hacer el amor. Entonces, pienso que es extraño que jamás descubramos el sentido de nuestros actos y sin embargo, en una forma u otra, siempre seamos responsables de ellos (41).

Pareciera que al final el amor y el deseo no son suficientes en el marco de una sociedad impositiva, religiosa y cas-

trante como la mexicana, que se erige en sus instituciones y desde ahí intenta homogeneizarlo todo en vías de orden y equilibrio. *El resto no es más que imaginación, fantasmas, fábulas que despliegan callejones sin salida –las delicias– del amor* (Kristeva, 2006: 168).

Bibliografía

- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México: Siglo XXI, 1982.
- BUENDÍA, Maritza M., *Juan García Ponce e Inés Arredondo: modelos para una hermenéutica erótica*, México: UAM-Iztapalapa, 2010.
- DÍAZ Y MORALES, Magda, *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio*, Xalapa: UV, 2006.
- GARCÍA PONCE, Juan, *Obras reunidas I. Cuentos*, edición del autor, México: FCE, 2003.
- KRISTEVA, Julia, *Historias de amor*, México: Siglo XXI, 2006.
- LAMBRUSCHINI, Gustavo, "La libertad en la cultura de la izquierda", en *Jean-Paul Sartre. Actualidad de un pensamiento*, Horacio González (comp.), Argentina: Colihue, 2005, pp. 189-204.
- PAZ, Octavio, "Encuentros de Juan García Ponce", en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Armando Pereira (sel. y pról.), México: Era/UNAM, 1997, pp. 126-129.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Fernando, *La cultura como texto: Lectura, semiótica y educación*, Bogotá: Facultad de Educación-Pontificia Universidad Javeriana, 2004.

“Tajimara”

Magda Díaz y Morales⁴⁸

DESDE EL INICIO de mis estudios universitarios, siempre lo digo, Juan García Ponce (1932-2003) ha formado parte esencial de mi vida académica y personal. Hablar de él no es fácil, de inmediato acude esa nostalgia colmada de hermosos e inolvidables recuerdos. Su primera novela que leí, los escritores que me enseñó a leer, su infinita generosidad, su valentía ante la vida, su amor y excepcional fidelidad a la escritura, y tantas cosas más... En este sentido, es difícil ser objetiva. Todo surge de la necesidad interior de rendirle homenaje al escritor de la mirada, del erotismo, de la inteligencia, del artista y pensador que a lo largo de su vida creó con su obra todo un mundo, para quien la escritura fue un fin en sí misma. Con este propósito nos hemos reunido ahora académicos y escritores, juntos celebramos los cincuenta años de la publicación de sus primeros volúmenes de cuentos, *La noche* e *Imagen primera*. Libros en los que la memoria, la presencia del pasado, la nostalgia, el poder de la evocación, la búsqueda del tiempo perdido, son aromas poéticos en armonía.

⁴⁸ Universidad Veracruzana.

Cabe tener presente que poco antes de la publicación de *Imagen primera*, García Ponce envía a Sergio Galindo, escritor, fundador y director de la Editorial de la Universidad Veracruzana de 1957 a 1964, la siguiente carta:⁴⁹

México, D.F., 17 de abril de 1963

Querido Sergio:

Te mando al fin el cuento que querías para completar mejor el libro, junto con un nuevo juego de copias de los cuentos anteriores. He tratado de revisarlas con todo cuidado, pues realmente estaban mal. Espero que ahora mis correcciones resulten claras; “Reunión de familia” en especial es un verdadero lío, pues por lo visto la secretaria de la universidad confundió todos los puntos y aparte.

Al revisar los cuentos y al escribir este nuevo (se llama “Imagen primera”) he pensado que me gustaría cambiar un poco el orden en que serían incluidos en el libro y también que me gustaría cambiarle el título a éste por “Imagen primera”. Si te parece bien, el orden deberá ser entonces el siguiente:

“Feria al anochecer”, “El café”, “Después de la cita”, “Cariátides”, “Reunión de familia” e “Imagen primera”. Tal vez sea sólo una manía pero me parece que de ese modo el libro quedaría un poco más atractivo.

El nuevo cuento, cuya realización se debe por completo a ti, me ha traído estos meses por los caminos de la amargura; pero estoy bastante satisfecho de él.

Hace unos días la *Revista Mexicana de Literatura* te debe haber enviado un telegrama pidiéndote que por favor nos envíes lo más rápidamente posible el fragmento de tu nueva novela para publicarlo en el número de mayo-Junio. Si no lo

⁴⁹ Publicada originalmente en *Corre, Lee y Dile. El mensajero del lector* (2003).

has enviado, hazlo por favor, pues nos urge mucho.
Creo que por ahora es todo.
Muchas gracias otra vez por tu interés en mi libro y ojalá
pueda tener pronto noticias tuyas.
Un abrazo de
Juan García Ponce

Y justo en el orden que solicita García Ponce a Sergio Galindo, se publican los cuentos. En ellos ya se percibe lo que será parte esencial del escritor: “atrapar otra vez el vértigo de lo que hemos vivido, mirar hacia el pasado invisible para hacerlo transparente”, como apunta Broch sobre Musil. La mirada, la contemplación, el cuerpo, las apariencias, la ausencia y presencia, lo visible y lo invisible, la inocencia mediante la perversión, conforman una semiosis dinámica que se inicia con *La noche e Imagen primera* y recorrerá toda su narrativa. Es en *La noche* donde encontramos “Tajimara”, uno de los cuentos más logrados de esta época del autor. El relato⁵⁰ parte del punto de vista del Narrador-personaje (N-P) que quiere contarnos la historia de los hermanos incestuosos y artistas en la pintura Julia y Carlos, quienes han dejado la ciudad de México para trasladarse a su casa de campo en Tajimara, lugar utópico –en el sentido semiótico de este término–,⁵¹ lugar de la performance transformadora. Sin embargo, su deseo

⁵⁰ Parte de este texto ha sido publicado originalmente en Magda Díaz y Morales (2006).

⁵¹ Tratando de analizar las disposiciones de los sujetos y de los objetos en el espacio, Greimas-Courtés (1982: 299) nos ofrecen el término *espacialización* como elemento que incluye los procedimientos de programación espacial, gracias a los cuales se realiza una disposición lineal de los espacios parciales (obtenidos por las locaciones) conforme a la programación temporal de los programas narrativos.

de contarnos esta historia se interrumpe constantemente porque en su memoria aparece el recuerdo de Cecilia, su objeto erótico-amoroso. Nos cuenta, pues, dos historias que se hallan en pugna constante y que como imágenes invertidas en un espejo son la misma historia: el triunfo de la soledad, el vacío que provoca la ausencia, la muerte del amor, la transgresión de las reglas y la nostalgia del tiempo irrecuperable de la inocencia. Desde un presente, el *ahora y aquí* de la enunciación, un “yo” relata los eventos vividos, rememora sus experiencias en una sucesión de imágenes donde cada instante se precipita en el siguiente para revelarle cada vivencia con la sensibilidad que las contempla. Esto nos entrega una doble focalización: primero *interna* (el “mundo interior” del protagonista, su actitud reflexiva y anímica) y desde ahí nos ofrece las acciones de Cecilia, Guillermo, Julia y Carlos: focalización *externa*. Gracias a este mecanismo, el narrador, desde este *topos* narrativo, nos ofrece las dos instancias existenciales que recorren el relato, que se tocan y se separan magistralmente: reflexión y vivencia. Veamos cómo se despliegan estos dos espacios en el texto.

El protagonista nos ofrece su saber interpretativo de acuerdo con su propio sistema de valores y adquirido por el hacer persuasivo del destinante que en nuestro relato es la imposibilidad de la unión amorosa basada en la identidad entre la pareja, que lograría la existencia de un diálogo entre pensamientos, cuerpos y espíritus (el “yo a ti, tú a mí”), en una sociedad que con su lógica moral e imposiciones culturales no permite aprovechar la oportunidad del amor quedando sólo la nostalgia de un mundo perdido:

Recuerdo la destartalada y antigua casa en Tajimara, el estallar de los manzanos e higueras, la voluntaria confusión de los cuadros de Julia y Carlos, y el vacío de las tardes sin Cecilia. ¿Para qué hablar de todo eso? [...] Caminé sin rumbo y sentí dentro de mí el vacío de la tarde que empezaba sin Cecilia (García Ponce, 1963: 91).

El protagonista se coloca ahí, en sus representaciones, y se instaure como conciencia solitaria pero no llevando a cabo un simple registro de acontecimientos psíquicos sino que, apoyándose en sí mismo, se entrega a la reflexión trascendental a través del recuerdo de *lo vivido* para tratar de dar un sentido al contenido de su espíritu que se interroga sobre el problema del ser y de las cosas:

Lo que descubro y reconozco por el *Cogito* no es la inmanencia psicológica, la inherencia de todos los fenómenos en unos “estados de conciencia privados”, el contacto ciego de la sensación consigo misma, sino el movimiento profundo de trascendencia que es mi ser mismo, el contacto simultáneo con mi ser y con el ser del mundo (Merleau-Ponty, 1957: 413).

Aunque el análisis narrativo de que nos ocupamos se sitúa en el plano del significado, antes de continuar nos detendremos (recordando que anteriormente a todo análisis del contenido podemos manifestar la estructura narrativa) en la descripción de las acciones para descubrir esta estructura del universo representado y comprender con más claridad la intencionalidad narrativa: el protagonista está enamorado desde su adolescencia de Cecilia, ésta ama a Guillermo sin ser correspondida como deseaba y con quien

más tarde se casa para divorciarse al poco tiempo. Después de su divorcio entabla una conflictiva relación amorosa con el narrador-personaje. Por medio de Cecilia conoce a Julia y Carlos, hermanos que sostienen una relación incestuosa; Julia se casa después con otro y Carlos piensa viajar a Europa. El protagonista se queda con la nostalgia de ese mundo perdido donde su amor por Cecilia queda fijo en su memoria, en su soledad y en la historia que escribe quizá porque:

Entrar a la escritura es abandonar la vida, equivale de hecho a vivir como muerto, más radicalmente aún, a elegir la muerte, pero con la salvedad de que ésta es una elección simulada que se hace desde la vida para sumergirse en el campo de la inmovilidad y dentro del recoger a través de la memoria involuntaria, la memoria que no le pertenece ni siquiera al individuo al que no le está permitido realizar ningún esfuerzo mnemotécnico para encontrarla y hallar sus recuerdos, sino que debe permitir que ésta llegue hasta él como si no le perteneciera, del mismo modo que la vida no nos pertenece sino que la vamos constituyendo con nuestras acciones y una vez realizadas pretendemos que formen o configuren *nuestra* vida (García Ponce, 1991: 90).

Desde este *ahora* narrativo –presente enunciativo– el protagonista hace emerger su historia, revisa su vida pasada frente a ese presente que lo instala en la realización de una verdad de donde partirá para aprender de nuevo a ver y sentir el mundo y su contingencia. Su historia está tematizada de amor y erotismo, presentes como una atmósfera de múltiples sentidos donde el tiempo se entreabre y la sexua-

lidad transforma las ideas a través de la coexistencia de los cuerpos:

Las tardes interminables en que yo trataba de hacerla gozar y el olor revuelto de nuestros cuerpos después de hablar horas enteras en la cama con las piernas entrelazadas [...] luego, con el sudor revuelto, me rodeaba la cintura con las piernas y yo la buscaba por dentro y después de revolverse y quejarse y suspirar se aflojaba al fin y murmuraba “gracias, gracias por esperarme” (García Ponce, 1963: 70).

Para él, Cecilia era “una niña frágil, absurda, tímida y descarada, exasperante, imposible, exigente y débil, sorprendente siempre y desesperadamente independiente, inasible, tan difícil de penetrar y tan desequilibrada, y a veces, también tan tonta, empeñada en vivir en una edad irrecuperable y tratando siempre de cambiar el sentido de sus actos, hablando todo el tiempo sin decir nada y con una mirada que de pronto parecía abarcarlo todo” además, lo “había guiado hacia donde ella quería toda la vida”. La configuración femenina de Cecilia nos entrega su universo emocional con sus reacciones sadomasoquistas, sus crisis nerviosas, su asomada frigidez y su angustia en el acto amatorio, todo un mundo que figurativiza su condición femenina a la que la sensualidad masculina del protagonista no puede penetrar ni comprender pero cuyo amor desea detener la destrucción que Cecilia va sufriendo a través del tiempo:

Apenas entrábamos ella se desnudaba, se ponía la bata de Mario y me enfurecía con frases como “nos estamos destruyendo” o “no podemos seguir juntos”. Representaba cada

tarde un personaje distinto. A veces fingía que mi indiferencia la exasperaba y tiraba las cosas al suelo. “Me estoy dando a ti por completo, a ti, no te hagas a un lado, no lo permito”. Un día rompió varias figuras de la colección de Mario y él [...] se peleó conmigo” (García Ponce, 1963: 69).

“A veces no siento nada. Es inútil. Siempre me ha pasado lo mismo. Estoy mal” (70).

Desde su divorcio iba a un psicoanalista y propuso que desde el principio nos contáramos todo lo malo que pensáramos uno del otro [...]. Tuve que decirle que al principio sólo quería acostarme con ella y me contó detalladamente con quiénes y cómo se había acostado. El resultado fue que ninguno de los dos nos lo perdonamos nunca (77).

Cecilia ama a Guillermo y nuestro protagonista se encuentra frente a un horizonte de expectativas que lo lleva fuera de sí mismo, escapando al dominio de la objetividad y entregándolo al de la indignidad:

Empecé a esperar todas las noches frente a su casa. El sabor amargo en la boca, la rabia y el desprecio por mí mismo [...]. La vergüenza de tener que esconderme detrás de cualquier cosa cuando ella llegaba con Guillermo y el odio el día que los encontré caminando del brazo (87).

Se vislumbra la separación de la pareja. Sumido en el sentimiento de que ha aceptado lo existente en sí, le queda el desencanto, la soledad, la nostalgia y la necesidad de sustituir el aislamiento de su ser. El narrador se convierte tan

sólo en su narrador y entra al tiempo sin tiempo de la escritura para decirnos que:

Componemos todo con la imaginación y somos incapaces de vivir la realidad simplemente [...]. El sentido de la historia es lo de menos; mientras la escribía sólo tenía presente la imagen de Cecilia. Jamás podemos olvidarnos de nosotros mismos y nuestros problemas envuelven a los demás y los deforman (91).

Las exigencias de la ética tradicional obstaculiza, entre otras cosas, la realización de la pareja en un nuevo espacio: el de la *identidad* donde vida y cuerpo son sinónimos, romperlas es casi imposible en una sociedad donde existe una red de convenciones siempre iguales que sirven para enrevesar, complicar y reprimir el cambio; “apenas pensamos en la naturaleza del hombre, en esa vida que descansa en el cuerpo, la legitimidad de la cultura puede ponerse en duda” (García Ponce, 1991: 109). Mujer, hombre y mundo constituyen un enlace recíproco donde la importancia de estar unidos debe fundamentarse en la necesidad de “redescubrir no lo más lejano sino lo más íntimo y diario: el misterio que es cada uno de nosotros” (Paz, 1993: 172).

“Pero ésta no es la historia que quiero contar. La otra, la de Julia y Carlos, significa realmente algo”, manifiesta el narrador. En un mundo de numerosas posibilidades, la unión erótico-sexual consanguínea, o de parentesco, es una prohibición establecida, considerada además contra natura y manifestación de animalidad perversa en el hombre. Sin embargo, “la prohibición no cambia la violencia de la activi-

dad sexual, pero le abre al hombre disciplinado una puerta a la que la animalidad no podría acceder: la de la trasgresión de la regla [...] donde el erotismo adquiere el valor de una subversión” (Bataille, 1971: 269). Julia y Carlos transgreden esta regla, esta prohibición, revelándose como víctimas de una pasión que los sumerge en la atracción y el horror, la afirmación y la negación. Dos hermanos artistas que para poder vivir su relación incestuosa se refugian en un espacio separado del mundo, una casa de campo a las orillas de Tajimara, recibiendo burlas de la gente del pueblo pero ellos, sin mirar a nadie:

En el pueblo todos se reían de Julia y Carlos. Ellos nos recibían manchados de pintura de la cabeza a los pies, y se reían más que nadie, pero se vigilaban mutuamente, y sólo se quedaban tranquilos cuando los dejábamos solos otra vez. Carlos tenía que soportar el asedio de Clara y a Julia la perseguían todos; pero ellos no miraban a nadie (García Ponce, 1963: 81).

Sus sentidos se volcaban en ese deseo que comprendía ciegamente y ligaba sus cuerpos: “Julia [...] llamó a Carlos [...]. Él se acercó y se paró a su lado. —¿Qué tal —preguntó ella. —Muy hermosa —dijo él, mirando a Julia. Y de pronto le pasó el brazo por los hombros y la besó en el cuello (García Ponce, 1963: 82). Para los hermanos-amantes se abre el sentido (o el sinsentido) de su coexistencia en medio de una sociedad que castiga el salirse de los límites que ha establecido, su orden, su lógica que impone. Su relación con el mundo está caracterizada por la prohibición, la culpabilidad, la imposibilidad, la vergüenza y el ocultamiento, donde

se puede inferir la conclusión que se desencadena mientras las calles de Tajimara recibían el frío de la lluvia y en la casa de Julia y Carlos se celebraba una fiesta de despedida donde Carlos, al lado de su hermana, con un discurso revelador y desgarrador expresa: “Como dos gotas de agua, como una sola fuerza, y la lluvia se desprendió de la nube porque la unión era imposible y no podía ignorar al sol [...]. Pero no se debe revelar la verdadera esencia de los hechos” (García Ponce, 1963: 90).

El sin remedio nos envuelve al terminar de leer este relato en el cual se percibe el eco de la prosa de Robert Musil. Las dos historias se hacen y deshacen y, al final, la derrota del amor y el triunfo del orden establecido acrecientan la sensación de vacío donde la ausencia del ser amado en la memoria y en el espíritu de los amantes es una presencia fija. Juan García Ponce, pilar de la que se ha llamado Generación de la Casa del Lago (Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Julieta Campos, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, José de la Colina, Tomás Segovia, entre otros), ha marcado profundamente a la literatura mexicana con su obra (cuento, novela, teatro, ensayo, crítica) ocupando un lugar privilegiado en el vasto panorama de la literatura.

Bibliografía

- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona: Ed. Mateu, 1971.
- Corre, Lee y Dile. *El mensajero del lector*, México: Boletín de la Dirección General Editorial de la Universidad Veracruzana, no. 9, otoño de 2003.
- DÍAZ Y MORALES, Magda, *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio*, Xalapa: UV, 2006.
- GREIMAS, A. J. y J. Courtés, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1982.
- GARCÍA PONCE, Juan, *Imagen primera*, Barcelona: Bruguera, 1978.
- , *La noche*, México: Era, 1963.
- , *Imágenes y visiones*, México: Vuelta, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, México: FCE, 1957.
- PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, México: Seix Barral, 1993.

Los placeres de la ambigüedad: “La noche”, de Juan García Ponce

Juan Antonio Rosado Zacarías⁵²

*¿Te complaces con nosotros, noche oscura?
¿Qué guardas bajo tu manto que con
fuerza invisible llega a mi alma?*

NOVALIS

*Todo en la noche vive una duda secreta:
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
nada podemos contra la secreta ansiedad.*

VILLAURRUTIA

DE LA OBRA dramática *El canto de los grillos* (1958) a la novela *Pasado presente* (1995) puede percibirse un sinnúmero de transformaciones en la obra de Juan García Ponce (1932-2003), pero hay una imagen que acaso sintetice sus principales obsesiones: el movimiento del deseo que interviene en una realidad ajena. En *El canto de los grillos*, este movimiento se cifra en Georgina, quien representa la apertura en un ambiente provinciano y convencional. Algo similar puede afirmarse de la puesta en extremo de esta misma imagen: Inmaculada, en la novela *Inmaculada*

⁵² Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

o los placeres de la inocencia (1989). Llámese Claudia (*La cabaña*, 1969), Beatrice (*La invitación*, 1972) o Alma (*El gato*, 1974), el deseo abierto y disponible a llenar la carencia que lo moviliza es también el movimiento del arte y de la vida. Con mucha menos frecuencia, la realidad interviene de forma negativa en el deseo.

En las grandes obras narrativas de García Ponce prevalece una afirmación de la vida sobre la negatividad que implica la anulación del *otro*, la destrucción, el sadismo o la preeminencia de la realidad sobre la intimidad, incluso en *Crónica de la intervención* (1982), pues aun cuando en un capítulo el ejército intervenga de modo negativo en los individuos, el desenlace de esta obra es afirmativo. En pocos casos la realidad llega a anular la intimidad y la consecución del deseo. El caso más evidente de esto último es *La invitación*, obra pesimista en que finalmente triunfa una realidad hostil, anulando la imaginación y el deseo. No obstante, en la inmensa mayoría de las obras del autor yucateco prevalece una postura vitalista: la acumulación de la vida que produce más vida, del placer que quiere más placer: es el rostro saludable, *nietzscheano*, de Eros.

La reflexión anterior viene al caso porque en el libro de cuentos *La noche* (1963), a diferencia de lo que ocurrirá en sus obras posteriores (si exceptuamos *La invitación*), prevalece una visión fundamentalmente negativa. En un artículo sobre esta obra, el mismo García Ponce advierte un cambio radical de su visión del mundo. Los relatos de *La noche* —sostiene— “están animados por una visión del mundo que puede y debe considerarse negativa” (García Ponce, 1989: 44). Ni el final de los relatos es “feliz” ni hay solución a los

conflictos. Los temas principales son la muerte (“Amelia”), la separación de los amantes (“Tajimara”) y la locura (“La noche”). Según el autor, a partir de sus siguientes obras, *sin abandonar sus preocupaciones*, se ofrece “otra visión del mundo”, y poco a poco llegará a la convicción de que el oficio de escritor “debe aplicarse a mostrar la bondad de formas de vida condenadas por la sociedad, por la moral [...]”. Mis obras recientes se apartan de *La noche* en este sentido” (García Ponce, 1989: 44).

La intención de estas reflexiones es acercarme al cuento “La noche” y detectar, por una parte, los elementos, obsesiones o preocupaciones que persistirán en las obras posteriores de García Ponce, y por otra, los ingredientes que contrastan de forma radical con éstas. En principio, si tomamos la obra de Juan García Ponce en su conjunto, sus narraciones son herederas de un *arte erótico* que no incluye o implica la ciega aceptación de juicios morales o normas de conducta. Habría que colocar esas normas en el ámbito cultural del lector (o de ciertos lectores) y en el de los personajes que las acatan, como el hermano de Inmaculada, representante de la cultura patriarcal y machista; Carola, en el cuento “Ninfeta”, que asesina a su amante Santiago por considerarlo un pederasta seductor de su hija, una “Lolita” (*nymphet*, como la llama Nabokov) de doce años, o el narrador de “La noche” quien, al igual que su esposa, se escandaliza con la idea de divorcio. Empezaré por analizar la voz narrativa de este último relato.

El señor Guzmán, narrador de “La noche”,⁵³ se ubica en el seno de una moral convencional: mira desde el lado

⁵³ Sólo una vez en el relato aparece el apellido del narrador.

apolíneo, instalado en un sistema luminoso de saber que no admite incertidumbres ni desorden. Sin embargo, a la vez siente una irresistible atracción por el lado oscuro, dionisiaco, irracional, y genera preguntas que acompaña con la sensación de horror y de miedo. Se trata del miedo al *otro*, a la *otredad*, a lo que se escapa de la racionalidad normativa, de la tradición, de las convenciones sociales o morales, a las que este hombre (Guzmán) se ha vinculado desde su infancia en la provincia mexicana.

Desde el inicio, el narrador –testigo y a la vez protagonista– considera que la historia de cualquier personaje desemboca en el horror. Postura acaso trágica, pesimista o quizá tanática, lo cierto es que el horror sugiere una imagen y no –en primera instancia– un estado interior, como podría serlo el terror o el miedo. En el término “horror” hay sugestión visual pues lo que horroriza es siempre una imagen visual y no conceptual. Pero el horror es también subjetivo y depende no sólo de la posición moral desde donde veamos la imagen, sino también de la interpretación que generemos a partir de dicha visión. Lo anterior ocurre en el cuento “La noche” que, desde el inicio, produce intriga: por un lado, no sabemos a qué se refiere el protagonista con “horror”, y por otro, alude a un suceso del que fue testigo debido a un “desafortunado accidente”. Ese hecho, junto con los “recuerdos oscuros”, lo amenaza, o por lo menos eso llega a sentir: la amenaza contra el reino del orden. El miedo del narrador protagonista se hace evidente y contagia al lector.

El departamento donde vive Guzmán con su esposa Cristina y su hija Luisa es modesto en comparación con el departamento de la vecina Beatriz. Durante el día, los

sonidos producen un rumor continuo y molesto que al personaje le recuerda la vulgaridad de la vida, pero también “el peligro de la alegría y la pasión a los que ninguna forma limita dentro de los cauces adecuados”. Es de notarse la adjetivación valorativa, lo cual ya nos proporciona una clara idea de lo convencional del personaje, instalado en un orden moral y social que reiterará. Esta postura contrasta con la de la mayoría de los futuros personajes del autor yucateco. El señor Guzmán establece una diferencia tajante entre el día, lleno de barullos, y la noche silenciosa. Intrigar es generar una serie de interrogantes en el lector y eso es lo que hace el narrador al no expresarse con claridad sobre los hechos. Él mismo oscurece y torna ambiguo su lenguaje, aunque siempre inclinado a la negatividad. Incluso al final de la lectura permanecemos con interrogantes en torno a la posible, probable o real triangulación del deseo, como veremos más adelante.

En la primera parte del relato, la ventana abierta funciona como el acceso a un mundo heterológico, desconcertante, alejado de los parámetros, normas y convenciones sociales o morales. Como ya lo he dicho, a diferencia de lo que ocurrirá en narraciones posteriores de García Ponce, el narrador de “La noche” escribe desde esas convenciones, establecido en ellas, en la comodidad del sofá y debajo de la ventana abierta. No obstante, se convierte en *voyeur*. Protegido por la cortina entreabierta, escuchará los diálogos de los vecinos; impulsado por la curiosidad, verá sus movimientos. Esta irrupción (o intervención) de la *otredad* constituye uno de los temas fundamentales en la obra de García Ponce. Al ponerse en contacto con el “extraño

sonido del silencio”, cuando en su sueño la gente ignoraba el “peso de la realidad”, el narrador piensa en la soledad inherente del ser humano y en los fugaces, frágiles encuentros. Es curioso que esa fragilidad se dé en el seno del peso de la realidad. El reino de la noche vuelve todo más frágil y confuso. De hecho, la concepción que el protagonista tiene de la noche es como de un tiempo en que persiste el horror, pero ese horror a la vez lo atrae, y cuando se siente atraído se pone *de rodillas* sobre el sofá y se asoma por la ventana, protegido por la cortina entreabierta. El comportamiento de Beatriz, la vecina, es extraño. Todo anuncia la existencia de un secreto que, sin embargo, no se revela nunca del todo. Al narrador le interesa penetrar en él, sumergirse en el “horror de la noche” y hacerlo “más allá de cualquier consideración moral”.

En *La littérature et le mal* (1957) Georges Bataille afirma: “Le Mal semble saisissable, mais c’est dans la mesure où le Bien en est la clé. Si l’intensité lumineuse du Bien ne donnait sa noirceur à la nuit du Mal, le Mal n’aurait plus son attrait”.⁵⁴ Es la mirada del señor Guzmán la que convierte en mal lo que observa, y se culpabiliza. Las carcajadas de Beatriz y su criada Marta, por ejemplo, impactan al protagonista: “Había algo obsceno en la falta de distancia entre una y otra; oyendo sus risas podía pensarse que se trataba de dos criadas entre las que no había ninguna diferencia”. La situación se torna inexplicable porque, a juicio de este hombre, Beatriz es una persona llena de cualidades, con la que su

⁵⁴ Traduzco: “El Mal parece aprehensible, pero es en la medida en que el Bien posee su clave. Si la intensidad luminosa del Bien no proporcionara su negrura a la noche del Mal, el Mal no tendría más su atractivo”.

familia mantuvo una relación cordial. El uso de la palabra *obsceno* no es gratuito. Obsceno proviene de *ob scena*, que significa “fuera de la escena”, y se usaba para designar lo que debe estar puesto fuera de escena, es decir, lo que no debe ni puede verse. Pero aquí el narrador-espectador, *voyeur* por voluntad propia –impulsado por lo que se escapa de su racionalidad, de su mundo higiénico y organizado en jerarquías– es quien desea observar e interpretar. Es, en efecto, el señor Guzmán quien de alguna manera hace aparecer el mal. Cuando afirma que el escote del vestido negro de Beatriz acaso “deja ver mucho más de lo conveniente”, ya hay, de nuevo, un juicio moral. ¿Qué es lo conveniente? Lo que dicta la norma social y moral de la época. ¿Quiénes lo determinan y con qué objeto? Los que sustentan el poder, a fin de controlar, manipular mejor a la sociedad.

Desde la óptica de Bataille, la obediencia y la sumisión se hallan en el territorio del bien; el desorden, el caos, la transgresión pertenecen al terreno del mal. Lo que, a partir de su moral, contempla el señor Guzmán, le revela “un desorden inexplicable y perturbador, del que debí apartarme desde el principio”. En las escenas observadas desde la ventana se van acumulando elementos: un albañil u obrero (después sabremos que se trata del primo de Marta), cuyos movimientos obedecen a una especie de “mecanismo preciso o señal diabólica y terrible”. La criada aparece envuelta a medias en una colcha que acentuaba su desnudez. La hija del matrimonio Beatriz-Enrique sale también. Guzmán siente entonces que ha sido testigo de una “profanación espantosa”, pero él comulgó con esa profanación, participó en esa suerte de rito siniestro al contemplarlo, y eso lo

“cambiaba para siempre”. Se sintió indigno de su casa, de su mujer, de su hija. Su presencia las ensuciaba porque “mirar es aceptar”. Él miró, por lo tanto aceptó.

Originario de Zacatecas, Guzmán llega de provincia a un mundo ajeno: la gran ciudad. Él cree en la pureza y en la culpabilidad. En “La noche” ocurre lo contrario de lo que planteó Agustín Yáñez en su novela *Al filo del agua*, donde un pueblo convencional, dominado por el cura y la moral católica, se siente “amenazado” por la irrupción de la fuerza “diabólica” y corruptora proveniente de afuera: de la ciudad o del norte. El exterior entonces cobra las dimensiones del mal, del desorden. En “La noche”, tal y como sucede en *El canto de los grillos*, se revela una mentalidad provinciana –anquilosada en los valores tradicionales, que no cuestiona ni piensa ni critica– contra su contraparte, es decir, contra una actitud más libre y desprejuiciada. Aparecen dos sistemas de valores en pugna. El tradicionalismo del narrador de “La noche” se acentúa incluso cuando emite un juicio sobre la decoración del departamento de los vecinos: “los tres o cuatro cuadros que adornaban las paredes de la sala y el comedor *a pesar de ser de tipo moderno* resultaban agradables”.⁵⁵ Un juicio semejante formulará cuando, en lugar de la música clásica que escuchaban los vecinos, percibe ya una música popular yailable, que implica un elemento de desorden.

La vergüenza y el miedo se mezclan en el señor Guzmán cuando piensa en la “pobre niña” de los vecinos: “miedo por la fragilidad de la inocencia y por el desamparo en que

⁵⁵ Las cursivas son mías.

nos encontramos todos frente a la fuerza insospechada del mal". Tal vez la inocencia de esa niña ha sido destruida de forma "perversa y criminal"; por ello, para el protagonista hubiera sido mejor la muerte de la niña antes de esa destrucción. Si agregamos el hecho de que el niño asmático de los vecinos es desatendido, así como la inclusión de otro elemento desconcertante: una mujer divorciada llamada Olga, que acompañaba a la pareja Beatriz-Enrique, entonces el desorden y la inmoralidad –desde la óptica del señor Guzmán– son un hecho incuestionable y perturbador.

Gracias a una serie de retrospecciones sabemos que Beatriz se fue transformando, que se fue alejando de sus hijos e incluso Cristina interpreta que Beatriz, sin darse cuenta, *imita* a Olga. A esto hay que agregar que la sirvienta Marta trató desde el principio de hacerse dueña del patio y, con su carácter violento, no sólo ejercía poder sobre Beatriz, sino que fue relegando a las demás criadas. También gracias a una retrospección nos enteramos del encuentro Olga-Guzmán e inferimos una ruptura del triángulo Olga-Beatriz-Enrique, es decir, del mundo de los otros.

En una ocasión en que Beatriz entra al departamento del señor Guzmán para preguntar por Inés, llevaba un vestido sin mangas, con amplio escote. El narrador no puede resistirse a verle los pechos cuando la mujer se inclina para recibir un beso de la niña Luisa. La "oscura atracción de su presencia" cegaba al pudoroso protagonista, quien llega a interpretar que existe complicidad entre él y Beatriz.

Cuando Guzmán evoca la semana en que se ausentó para ir a su tierra natal, reflexiona:

Regresar a la ciudad de mi infancia, donde durante tanto tiempo la monótona felicidad de los días había sido el más claro símbolo de un orden cuya legitimidad nunca he puesto en duda, siempre me ha emocionado y me ha hecho confirmar el acierto que representa no haber perdido jamás la fe en las enseñanzas de la época luminosa.

Pero se equivoca al pensar que nada podrá destruir sus valores: “Al volver a la ciudad todo se derrumbó otra vez”. Cristina le cuenta lo ocurrido en su ausencia: Beatriz ya vivía sola con los dos niños y la criada. No se dice, pero el lector infiere que Enrique se marchó con Olga.

Tal y como ocurrirá en el primer libro de cuentos de Inés Arredondo (*La señal*, 1965), se presenta lo que el narrador de “La noche” toma como un hecho inalterable: la “imposibilidad de la inocencia una vez que nuestro mundo ha sido manchado por una culpa cuya misma subjetividad hace imborrable”. En algún lugar de su obra, Friedrich Nietzsche sostiene que la inocencia consiste en no saber lo que es inocencia. El inocente no conoce, pues, lo que significa ser inocente porque este estado implica la ausencia de bien y de mal. El ser se ubica *más allá* de esas categorías morales. En este sentido, por ejemplo, nadie puede culpar a un tigre por haberle desgarrado el rostro a una niña, ya que el animal no conoce las aludidas categorías, que indiscutiblemente son culturales y, por tanto, relativas y ambiguas, pues a menudo hacer el mal implica asimismo un bien (para el que lo hace e incluso para otros), y a veces hacer un bien puede traer males como consecuencia. No se trata de categorías inamovibles, unívocas, de edificaciones sólidas,

sino de conceptos que obedecen a una época, a un lugar, a un contexto y, por último, a un individuo educado en un sistema determinado de valores. Por ello, el señor Guzmán capta el mal donde hay un desorden que no comprende, al que no puede acceder con la razón.

García Ponce se valió de la imagen de la noche no sólo porque simboliza el lado nocturno o irracional del ser; no sólo por sus connotaciones desde una óptica romántica, sino también porque en la noche todos somos iguales: todo se confunde, desaparecen los contornos de los objetos, no hay distinción ni diferenciación. Al reinar la confusión, reina el caos, el desorden. Por esta causa, las tinieblas han tenido connotaciones negativas en prácticamente todas las religiones. Afirma el señor Guzmán: “la esencia misma de la oscuridad no hace más que aumentar el carácter monstruoso de los actos que propicia, revelando su verdadera procedencia, tan negra y maligna como ella”. Pero justo en la noche Guzmán siente el *deseo*, no ya por su mujer, a quien deja dormida sola, sino por lo desconocido. Casi veinte años después de la publicación de “La noche”, en su obra maestra, *Crónica de la intervención*, Juan García Ponce formulará el origen del *deseo*, que el narrador asociará a la noche: “en el origen del deseo se halla un instinto, indiferenciado y poderoso, que no puede negar su pura animalidad”, una “fuerza sin rumbo y sin meta” que “ha iluminado con su oscuridad la noche de los tiempos asegurando la continuación de las especies”. ¿Cómo puede iluminar la oscuridad? ¿Cómo puede iluminar la noche la oscuridad? No se trata de un simple oxímoron. La iluminación posee connotaciones más amplias, como lo sabemos por muchos

ritos iniciáticos que se llevaban (o llevan) a cabo en la oscuridad o en la noche. En esos momentos hay iluminación, hay revelación de algo. El autor yucateco mantendrá estas obsesiones a lo largo de años.

Como afirmaba más arriba, en la oscuridad todo permanece oculto; no se distinguen las figuras. Lo anterior propicia misterio y a veces silencio; otras veces, se respira una amenaza, lo que podría interpretarse como un peligro latente que, por supuesto, produce miedo, extrañamiento o desconcierto. Se desequilibra la *psiqué* armonizada antes por el reino de la luz. Porque no apreciamos los objetos en su dimensión real, porque nada o poco se nos revela en su ser, las tinieblas, la noche, lo nocturno han sido siempre el reino del mal. El romanticismo, no obstante, llena ese misterioso momento de encanto y atracción. Al sentir una gran atracción por ese lado, el señor Guzmán actúa con un espíritu romántico.

Pronto se nos revela el estrecho vínculo entre Beatriz y su criada, y con este conocimiento se forma un nuevo triángulo: Beatriz-Marta-primo de Marta. Pero lo más interesante es el manejo de la ambigüedad: nada hay explícito. Al final, la revelación más desconcertante emerge cuando el protagonista descubre su pasión por Beatriz, pero también su envidia, ya que esta mujer no se halla disponible para él. Con el tiempo, ella sería internada en un sanatorio. Tampoco se dice explícitamente que llega a la locura: sólo se infiere. El narrador comenta al respecto: "Hubiera querido compartir su alto destino". Desde una postura romántica, la locura fue el "alto destino" de muchos genios (más cercano a García Ponce y a su generación es el poeta Jorge Cuesta,

un “ilustre loco” sobre quien Inés Arredondo escribirá una interesante tesis).

El nombre Beatriz volverá a aparecer en la novela *La invitación*, pero con otra ortografía (Beatrice) y con una mayor carga de ambigüedad, pues el lector tendrá a su disposición todos los elementos que comprueban la existencia de esta mujer, y también todos los elementos que comprueban su inexistencia, su irrealidad, caso distinto al de la Beatriz de Juan Vicente Melo en *La obediencia nocturna* (1969), novela profundamente nihilista, en la que jamás percibimos a este centro rector de prestigiosas y dantescas resonancias.

La noche es el no-saber. Para Bataille, el movimiento anterior al éxtasis del no-saber es el éxtasis ante un objeto (en el caso de García Ponce, ese objeto es la mujer abierta al llamado del deseo, y el arte que se exhibe a todos por igual; para el señor Guzmán, dicho objeto es Beatriz). Pero al fusionarse y desaparecer el sujeto y el objeto, lo que permanece es el no-saber o “la noche”. Fusión o no fusión, el final del cuento pretende ubicarnos en el no-saber. La locura es en ese sentido un fenómeno nocturno. La luz, en cambio, hace aparecer lo que antes era invisible, aunque en exceso puede cegarnos. La luz revela las cosas y les confiere cuerpo. Hacer visible lo invisible –iluminar– es prurito del arte para García Ponce, pero la oscuridad puede también iluminar desde otro punto de vista, es decir, *revelar*, si bien nunca se nos entrega del todo y prefiere jugar con la ambigüedad. En esto se cumple lo que Xavier Villaurrutia sostiene en “Nocturno miedo”: “La noche vierte sobre nosotros su misterio”, así como la concepción de Novalis, para quien fuera

del tiempo y del espacio, se halla el imperio de la noche. Precisamente porque todo puede ocultarse y confundirse, la noche es por excelencia el reino de la ambigüedad, pero no un reino exento de placeres.

Bibliografía

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, París: Gallimard, 1957.

GARCÍA PONCE, Juan, "El autor y su obra: *La noche*", en *Textual*, vol. 1, núm. 4, México, agosto de 1989, p. 44.

———, *La noche*, México: Era, 1963.

NOVALIS, *Himnos a la noche*, edición bilingüe, México: Premiá, 1986.

VILLARRUTIA, Xavier, *Obras*, México: FCE, 1974.

Índice

Presentación	7
Magda Díaz y Morales	
Juan García Ponce en <i>La noche e Imagen primera</i> : una aproximación	9
Isaac Magaña G Cantón	
Los órdenes del mundo en “Feria al anochecer” . . .	41
Claudia Chibici-Revneanu y Gonzalo Soltero	
La actualidad del cuento “El café” cincuenta años después. Un punto de vista intermedial	61
Liviu Lutas	
Tiempo, historia y pasión en “Después de la cita” . .	87
Alfredo Tenoch Cid Jurado	
El arte en la vida cotidiana a partir de la revisión del cuento “Cariátides” de Juan García Ponce . . .	109
Asmara Gay	

Vida y literatura en “Reunión de familia” Alfredo Pavón	125
Imágenes ardientes, intolerantes... En torno a “Imagen primera” Iván Ruiz	145
La búsqueda de la individualidad dentro del paraje de la mirada del otro. Del amor al caos: el caso del cuento “Amelia” de Juan García Ponce Cecilia Eudave	161
“Tajimara” Magda Díaz y Morales	181
Los placeres de la ambigüedad: “La noche”, de Juan García Ponce Juan Antonio Rosado Zacarías	193

Homenaje a Juan García Ponce: Imagen primera y La noche cincuenta años después de Magda Díaz y Morales (coord.) se terminó de imprimir en febrero de 2015 con apoyo del Conaculta, en la Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, siendo gobernador del estado Javier Duarte de Ochoa; director del Instituto Veracruzano de la Cultura Rodolfo Mendoza Rosendo y directora general de la Editora de Gobierno Elvira Valentina Artega Vega. Corrección: Natividad Tepetla Vázquez. Portada: Cynthia Montes. Formación: Cristophe Barrera Ortega. Cuidado de la edición: Claudia Domínguez Mejía. El tiraje consta de 500 ejemplares.

Homenaje a Juan García Ponce

de Sergio Astorga



Trio en blanco



Cuerpos hablantes



Madama



Murmullos cercanos



Pájaro en cuerpo



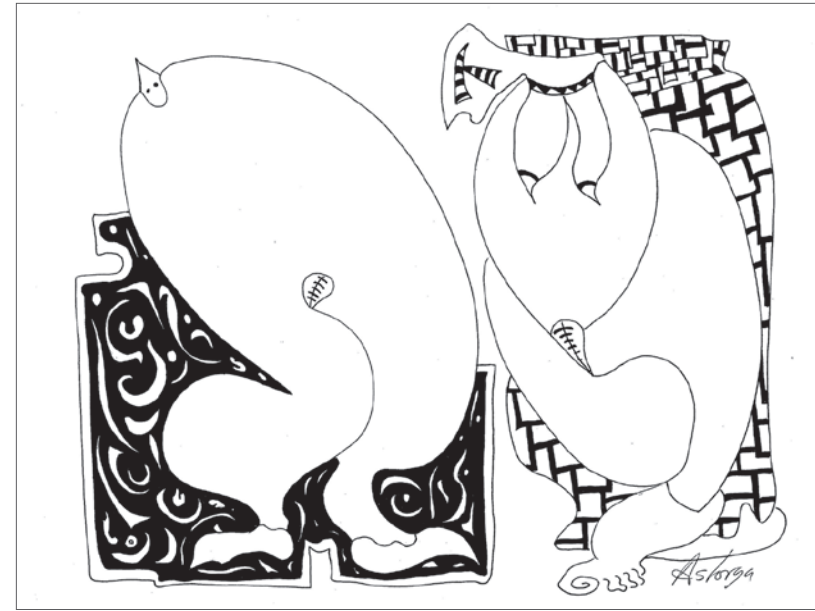
Deróticas



Entre serpientes



En portada, detalle de Melancolía



Homenaje a Juan García Ponce

de Sergio Astorga



CUANDO FUI CONVIDADO por Magda Díaz y Morales a participar en el libro *Homenaje a Juan García Ponce*. Imagen primera y La noche cincuenta años después, un festín de lejanas imágenes aparecieron. Mi lectura de García Ponce fue temprana, el erotismo y sus evocaciones, sanas y malsanas, anidaron. El ojo y la pluma en García Ponce son sustento, así que empalmar dibujos en su homenaje fue sensualmente natural.

Estos dibujos quisieran encarnar en las palabras de García Ponce: “El erotismo y sus polos inevitables, amor y odio, han contaminado desde siempre la pintura con su impureza vital y sus laberintos psicológicos”.

Sergio Astorga

