

Juan García Ponce y la irrupción de lo sagrado

JUAN ANTONIO ROSADO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

RESUMEN: Aunado al erotismo y al discurso de la transgresión de las normas morales y sociales, es posible hallar, en la narrativa de Juan García Ponce (Mérida, 1932), un elemento sin el cual sería imposible compenetrarse en su visión del erotismo y sus vínculos con el misticismo; se trata del ámbito de lo *sagrado*. ¿Qué es lo sagrado para este autor? ¿De dónde toma dicho concepto? ¿Cómo se manifiesta en sus creaciones? ¿Cuáles son las relaciones de lo sagrado con el erotismo? En este ensayo no sólo se pretende responder a estas preguntas, sino también —hasta donde sea posible— asociar la obra del escritor mexicano con algunas propuestas del pensamiento religioso universal.

ABSTRACT: In addition to eroticism and the discourse of transgression to moral and social rules, it is possible to find, in the narrative of Juan García Ponce (Mérida, 1932), an element whose absence would make impossible the entire comprehension of his eroticism's vision and its bonds with mysticism: the contour of the sacred. What is the sacred for this author? Where does he take this concept from? How does it manifest in his creations? Which are the relations between the sacred and eroticism? The author not only intends to answer these questions, but also to associate —to its possible extent— the Mexican writer's work to some proposals in universal religious thought.

Literatura Mexicana

XI.2 (2000.2), pp. 105-143

Juan García Ponce y la irrupción de lo sagrado

Su cuerpo era el ámbito de lo sagrado. Un círculo perfecto. Abriéndolo se cerraba. Y ella, ¿dónde estaba, dónde estaba, allí, cogida, entre Anselmo y yo? Sólo el olvido, entre gritos, suspiros, quejidos.

Juan García Ponce, *Crónica de la intervención*, I.

EN UN MUNDO ajeno a las religiones institucionalizadas o estructuradas, en un contexto donde “Dios ha muerto” hay también irrupción de lo *sagrado*, que nos abre hacia lo *otro*, pues todo ser humano es capaz de conferirle sacralidad a cualquier objeto mediante la energía de su conciencia. Para Roger Caillois lo sagrado subsiste cuando un valor se impone como *razón de vida*: “es sagrado el ser, la cosa o la noción por la cual el hombre interrumpe toda su conducta, lo que no consiente en discutir, ni permite que sea objeto de burlas ni bromas, lo que no renegaría ni traicionaría a ningún precio: para el apasionado es la mujer a quien ama; para el artista o el sabio, la obra que persiguen [...]” (1996 152). De tal modo, es válido hablar de lo sagrado fuera del terreno tradicionalmente asignado a la religión o a la teología. En un mundo sin Dios o dioses, el hombre religioso subsiste porque es capaz de sacralizar sus valores —él, ser disperso e insatisfecho con su discontinuidad— y así afirmar una continuidad con lo *otro*, con el objeto cultural, entendido como objeto de *culto*, como objeto al que cultiva. Explica Mircea Eliade: “Cualquiera que sea el grado de desacralización del Mundo al que haya llegado, el hombre que opta por una vida profa-

na no logra abolir del todo el comportamiento religioso [...] incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del Mundo” (1985 27). En “El arte y lo sagrado”, García Ponce coincide con estas ideas al afirmar que aunque la presencia de Dios esté perdida, la posibilidad de lo sagrado permanece porque es propio del hombre, quien descubre el mundo como el ámbito donde se encuentra lo sagrado (1968 88-91).

Tanto Georges Bataille como García Ponce parten de la afirmación nietzscheana “Dios ha muerto”. Para el escritor yucateco, de tal conclusión, es decir, de la desintegración del absoluto, parten también Joyce, Kafka y muchos otros autores (1982a 150). Esto es notable también en las otras artes: desde las llamadas “vanguardias” en pintura hasta la música atonal, dodecafónica y aleatoria. Pero tal conclusión no se detiene en el problema de Dios ni en la ausencia de centro en la escritura. Para el autor de *Crónica de la intervención* la muerte de Dios equivale también a la muerte del hombre, de la identidad personal, del yo, que ha perdido definitivamente su centro (1982b 218). En este sentido, coincide tanto con Bataille como con Gilles Deleuze. El primero había asegurado que Nietzsche, al representar la muerte de Dios, provocó más adelante “la vuelta a la ‘realidad móvil, fragmentaria, inaprehensible’”, y también que “creer en Dios es creer en uno mismo. Dios no es más que una garantía dada al yo” (Bataille 1974 43,58). El segundo, en un ensayo sobre Pierre Klossowski, enfatiza el hecho de que Dios es la única garantía de la identidad del yo, por lo tanto el yo no puede conservarse sin conservar a Dios: en el mundo de Klossowski “la identidad del yo está perdida, no en beneficio de la identidad de lo Uno o de la unidad del Todo, sino en provecho de la multiplicidad intensa y de un poder de metamorfosis”, y más adelante aclara: “La muerte de Dios significa esencialmente, entraña esencialmente, la disolución del yo: la tumba de

Dios es también la tumba del yo” (Deleuze 1994 282, 294). Con autores como Blanchot, Klossowski o Bataille hay también una ruptura del círculo hegeliano del Saber y así brincamos al “afuera”, al nosentido, donde no hay centro fijo.

No obstante, en más de una ocasión el ateo Juan García Ponce ha declarado ser un hombre profundamente religioso, lo cual no implica ninguna contradicción. En uno de sus últimos ensayos, al referirse a López Velarde, confiesa que ha perdido la religiosidad de ese poeta, pero que la reconoce, y tal reconocimiento “implica que la religiosidad no desaparece por completo nunca” (1998a 171), palabras que había ya expresado en una entrevista: “Se ha perdido la religión [...], pero no la religiosidad. Ésta no se puede perder, hay un espíritu religioso” (Anhalt 63).

Asimismo, en uno de sus ensayos sobre Musil, García Ponce afirma que al final de la inconclusa novela del autor austriaco, “la vía contemplativa se identifica con el nihilismo” y agrega que esa identificación es antigua: “Dios que es Todo, por eso mismo, puede ser Nada. Lo escribía ya el Pseudo Dionisio, que quizás pueda ser acusado de herético, pero también lo hace san Juan de la Cruz, que, después de todo, es Doctor de la iglesia, y cuyas afirmaciones no pueden ponerse en duda sin salir de inmediato del recto camino de la ortodoxia” (1982b 400). También lo hizo santa Ángela de Foligno (siglo XIII): “El alma —dice en su *Libro de las experiencias*— ve una nada y ve todas las cosas” y exclama: “oh, nada desconocida” (Bataille 1973 112, 113). Por su parte, Miguel de Molinos (siglo XVII) llega a aceptar, en su *Guía espiritual*, a la nada como a Dios mismo: “En esa oficina de la nada se fabrica la sencillez, se halla el interior e infuso recogimiento; se alcanza la quietud y se limpia el corazón de todo género de imperfección” (Trinidad 32). Para Molinos es esencial el silencio para lograr la contemplación y la paz interior, y por ello, como en la poesía

sanjuanista, se ubica más en la polisemia del misticismo que en la uniformidad dogmática¹.

Ahora bien, si una de las “vías” del misticismo (en este caso, la contemplativa) es asociada al nihilismo, esto puede implicar que Dios no es de ningún modo necesario, pero también que esta ausencia de centro no excluye forzosamente la religiosidad o el sentimiento religioso. En un momento dado, Agathe y Ulrich, en la gran novela de Robert Musil, recorrieron un camino que tenía que ver con los “poseídos por la divinidad pero lo recorrían sin tener nada de piadosos, sin creer en Dios ni en el alma, y ni tan siquiera en un Más Allá ni en un Otra Vez” (1973 124, 125). Este espíritu religioso, esta aceptación de lo sagrado es fundamental en la obra garciaponceana, a tal grado que su defensa producirá una breve polémica con el novelista Mario Vargas Llosa. Cuando en “La ignorancia del placer”, García Ponce afirma que Vargas Llosa no entiende la narrativa de Bataille —en particular la *Historia del ojo*—, empieza argumentando que el ensayo del escritor peruano “El placer glacial” —donde, entre otras cosas, se afirma que Bataille “hiela el fuego del sexo” y “deshumaniza [...] las pasiones o los sufrimientos del hombre” (Vargas Llosa 16)— es un “ensayo laico, orgulloso de su racional ateísmo y Bataille es un escritor religioso, profundamente irracional y que no puede dejar de sufrir la ausencia de Dios” (1982b 243) sufrimiento que se hace explícito, por ejemplo, cuando un personaje de Bataille habla de “la miseria del hombre al que abandona la esperanza —insignificante y desnudo— en un mundo que carece ya de ley, de Dios, y cuyos límites

¹ Para Molinos hay dos tipos de contemplación: la pasiva, sobrenatural o infusa, que es extraordinaria, y la activa o adquirida. De la primera no se puede hablar, pues Dios la otorga a unos cuantos: se trata de una unión perfecta porque suspende los sentidos. En la segunda se logra también la unión con Dios, pero por ser imperfecta, sólo obra sobre los sentidos. Cfr. Trinidad 98, 99.

son cada vez más inexistentes” (118). Pierre Klossowski también se ha percatado de que Bataille es “el primer herido por las imágenes que nacen en su íntimo silencio” (1980b 95)².

Posteriormente, en “La seriedad del juego”, el escritor yucateco retoma la breve polémica con Vargas Llosa y asegura que no es que el narrador peruano no entienda a Bataille por su falta de espíritu religioso, pues toda lectura es una interpretación y el peruano entiende a Bataille desde su punto de vista. La diferencia radica en que el peruano quiere que Bataille sea su cómplice, mientras que García Ponce es *cómplice* de Bataille, cuya obra considera como una metáfora (1988 57-60). Como ocurre en el ritual, al lector le basta creer para participar, aunque sólo asista y no comulgue en el sacrificio, de ahí la imperante necesidad de esa pasión, de ese *espíritu religioso* para ser cómplice de una obra que lo requiere, aun si son escritas por un “místico ateo” como Bataille. La contraposición de este irracionalismo la podemos encontrar en, por ejemplo, el doctor Monje, personaje de la novela *Pasado presente* que se caracteriza por ser un ateo ascético. Sin duda, la razón lo convierte en reprimido, a pesar de su ateísmo, porque su mismo ateísmo es racional.

² Bataille trata de recuperar lo sagrado en su totalidad (incluida la negatividad), y no sólo lo sagrado reducido a la imagen de un Dios bueno, como ocurre en el cristianismo. Ahora bien, en cuanto a la contraposición sagrado/maldad, el mismo Juan García Ponce advierte un cambio en su visión del mundo. Los relatos de *La noche* (1963) “están animados por una visión del mundo que puede y debe considerarse negativa”. 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” [ambas citas en] “El autor y su obra: *La noche*” 44. Es esta bondad el impulso de vida que sus personajes principales demostrarán haciendo visible el hecho de que ciertas conductas sexuales no son finalmente nocivas para nadie.

Cabe señalar, asimismo, que religiones ateas como el budismo en sus orígenes han demostrado que no se requiere de ninguna divinidad personal ni para constituir una religión ni para alcanzar un estado de iluminación, beatitud o éxtasis, que van más allá de la razón. De igual forma, mientras que la teología llamada “positiva” se funda en las escrituras, a las que considera como revelación, la “negativa” afirma que Dios no es nada y que de Dios sólo puede hablarse por negación. Estas religiones o teologías, sin embargo, pueden poseer indispensables elementos mágicos, sobrenaturales o metafísicos, mientras que, por el contrario, tanto Bataille como el autor yucateco y aun Henry Miller (Batis 70) se consideran religiosos, pero sin afiliarse a ninguna religión ni teología.

No sólo el budismo hinayánico partió del ateísmo. Más radicales, los exponentes de la filosofía Lokayata o Charvaka en la India antigua, pensaron desde el ateísmo más profundo e incluso se burlaron de los libros sagrados al asegurar que los *Vedas* fueron escritos por “un bufón, un bribón y un demonio noctámbulo” (Mora 101). Sostenían que sólo la materia existe. Cuando Bataille dice que al aceptar a Dios nace “la ilusión de una saciedad realizada más allá de nosotros, de la sed de conocimiento que existe en nosotros” (1973 116) se aproxima, hasta cierto punto, a esa visión atea del Oriente. Desde la experiencia ateológica de Bataille, el hombre completo es precisamente aquel en el que se ha abolido toda trascendencia y así nada está separado de él: es “un poco marioneta, un poco Dios, un poco loco... es la transparencia” (1989 22). Al hombre, ese “sinsentido” consciente en el mundo, no le queda más que ser lo que es. El único desenlace de todo posible sentido es, pues, el sinsentido.

García Ponce, por un lado, se reconoce como ateo, pero en una entrevista aclara que siente una “nostalgia espantosa de no serlo” (Driben/Legrand 11), y por otro, acepta que su religiosidad “es un sentimiento de lo divino que es producto de mi formación —o mi

deformación—, pero mi religión es el arte, la literatura, la belleza” (Ribal 27), es decir, los valores a los que ha consagrado su vida. Ramón Xirau ha notado también la “fe de García Ponce en el arte”, que para este filósofo conlleva una moral: el hecho de que la verdadera vida imita al arte puro (Pereira 223). Para el autor de *Crónica de la intervención*, la verdadera voz del arte es lo sagrado, voz a través de la cual hallamos lo sagrado en la vida y encontramos “el verdadero sentido de nuestra permanencia en el mundo, que es el que hace posible su revelación” (1968 100). Estas ideas son confirmadas en una de sus últimas obras, *Pasado presente*, donde se califica al arte como “única religión posible” (191). Por lo tanto, para este escritor intentar una obra maestra es rechazar el carácter fragmentario del mundo; “reconocer la posibilidad de un absoluto” (1982a 25), idea que reafirma una y otra vez: “Al negarse la validez de la concepción religiosa del mundo, como resultado natural de la evolución de la metafísica de Occidente, el arte se convirtió en el único absoluto posible” y “Detrás de su apariencia estética la creación es búsqueda de absoluto que se sirve de lo visible” (1968 5 29). La urgencia de totalidad, de absoluto es, para García Ponce, una parte de la condición humana “en lo que tiene de más sagrado, de religioso aún como acepción laica, en tanto que el hombre quiere y siente la necesidad de encontrarse como una creación con sentido capaz de ocupar efectivamente el centro del universo sintiéndose al mismo tiempo parte de él” (1979 182).

Esta tentativa por afirmarnos en el mundo, aunada a la conciencia de la muerte, es lo que finalmente nos hace producir no sólo religiones y dioses, sino toda la cultura, como una respuesta ante la contingencia, ante lo abierto, ante el sinsentido del universo. Hacer posible lo imposible o, lo que es igual, hacer aparecer lo invisible, es, en particular, el logro fundamental de la creación artística. ¿Pero qué es lo “invisible”? Para el autor yucateco, se trata de

“Una verdad no demostrable, tienes que creer en ella sin otra arma que la fe” (Driben/Legrand 11). Ya en su primera autobiografía se refirió a esa puerta llamada arte, que nos entrega “lo que sobrevive de energía pura en el mito después del inevitable proceso de racionalización implícito en el orden narrativo, y nos abre el terreno de lo sagrado” (García Ponce 1966 57). Las pasadas afirmaciones nos remiten al espacio imaginario donde la razón y la irracionalidad, el espíritu y lo sagrado se manifiestan a través del lenguaje, donde la contingencia, la movilidad de la vida es plasmada en la eternidad de la representación fija. He aquí lo que yo llamaría la fe, el *Credo* garciaponceano:

No creo en la realidad más que como una fuerza que al darnos la existencia también nos desintegra si hemos de obedecer a la ausencia de sentido que la determina en tanto fuerza; creo en el poder del arte como un conjuro que utiliza la misma fuerza de la realidad para convertirla en una forma desde la que, sin que pierda sus atributos esenciales y su tendencia a la dispersión, podemos encontrarla de una manera tal que en esa misma contemplación encontramos nuestra propia coherencia (1982b 10).

En *Pasado presente*, Lorenzo “sólo creía en la lectura y las posibilidades de la imaginación” (56) [Las cursivas son mías]. Por último, en un texto aún más reciente, insiste el autor en que el arte “es o puede ser una religión cuya característica es no tener Dios, ni siquiera puede serlo su creador teniendo en cuenta su desaparición dentro de él. Un Dios desaparecido deja de ser Dios, a pesar de todas las comprobaciones ontológicas de la existencia de Dios que puedan recordarse” (García Ponce 1998b 110). El escritor relaciona el arte con lo sagrado precisamente por la capacidad de trascendencia que la imagen artística suscita, de tal modo que lo sagrado es una parte del arte porque él lo promueve y lo expresa

como valor y fundamento. La literatura es considerada por García Ponce como una forma de autotranscendencia: se alimenta de la vida, pero a la vez, como “fenómeno espiritual” —dice Gilberto en *De Anima*— “traiciona a aquello que la alimenta para que aparezca el espíritu” (175), lo trascendente.

Todos los temas que García Ponce aborda en su narrativa y en sus ensayos —la representación artística, el erotismo, la contemplación, la transgresión de la moral judeocristiana, la inocencia y la pureza, la identidad del yo y la otredad, la totalidad, la impersonalidad y también la mujer y sus manifestaciones— pueden ser ubicados en el terreno de lo sagrado, de lo religioso y, lo que es más, han sido tocados por (o vinculados con) el *misticismo*.

El autor de *Inmaculada o Los placeres de la inocencia* suele utilizar una serie de palabras y conceptos pertenecientes al discurso teológico. Es cierto que para este escritor, como para Jorge Luis Borges —a quien cita— la metafísica y la teología son “una rama de la literatura fantástica” o sea una manera de poder usarlas y decir las aun cuando no se crea en ellas” (García Ponce 1982b 217), lo que constituye un discurso “perverso” porque se aleja de su objetivo original y se pone al servicio del arte; sin embargo, el uso de tal discurso se sustenta en una religiosidad atea y esto no es casual. Al referirse a Klossowski, afirma García Ponce: “El recinto sobre el que el lenguaje de la teología puede ejercerse a partir de la ausencia de Dios es el cuerpo. En ese cuerpo colocado en la vida las palabras que el discurso teológico provoca y permite encontrarán su meta” (1975 31).

Al no haber centro y al no poder ser el yo un centro sustituto en cuanto a que no se puede negar la existencia del *otro yo*, del objeto, se pierde el centro y con él la identidad. La impersonalidad es consecuencia de esa pérdida. Ya no hay un centro fijo de la personalidad como no hay un narrador fijo en *Crónica de la*

intervención. En el exceso de la experiencia erótica, llevada por el camino de la lascivia extrema, la sexualidad se manifiesta como una fuerza impersonal. Al acentuar la materialidad corpórea y mostrar lo que sería el reverso del espíritu, se disuelve el yo y así se pierde el contacto con la realidad, se da lo que el autor yucateco llama “relación invertida con la mística” (1979 102), es decir perversa: la transgresión no sólo es sexual, sino también psíquica. Cabe aclarar que en personajes que llegan al delirio, a la locura, como María Elvira y Francisca Pimentel (en *Crónica...*), no hay retorno de ese desvanecimiento; no hay, pues, un contacto con el mundo real ni con el orden simbólico que lo sustenta mediante el lenguaje. En cambio, en los otros personajes la acción se ritualiza y tras la inconsciencia se retorna a la conciencia, en un movimiento regido por el deseo y sin importar que su imaginario se mantenga.

El artista, buscador de absoluto, hace aparecer, por su *deseo*, lo imposible, lo sagrado: las palabras muestran a la divinidad. En la mente de la ex alumna de un colegio de monjas, Liliana, protagonista del cuento “Rito” —mujer que, como Pierre Klossowski mismo, descubrió que su vocación no era la religión—, aparecen aún sus viejos sentimientos religiosos, pero ahora en “escandalosa correspondencia” con su capacidad de abandono y entrega al invitado (1997a 318) para posibilitar las “Leyes de la hospitalidad” a las que se refiere Klossowski. Como vemos, el sentimiento religioso no desaparece: al contrario, se reafirma al desplazarse de lo metafísico a lo físico para allí, en la carne, encontrar el espíritu. Por todo lo dicho, es necesario, antes de seguir profundizando en este terreno, partir de la noción de lo *sagrado* que adopta García Ponce.

Existen, como afirma Mircea Eliade, dos modos de ser en el mundo: *Lo sagrado y lo profano* (21). Mientras que, en la antigüedad, en el terreno de lo sagrado se desplegaban fuerzas, energías,

en el de lo profano se manifestaban cosas, sustancias (Caillois 1996 29). Al mundo de lo sagrado, cuyos diversos aspectos se presentan bajo una serie de apariencias o “hierofanías”³, pertenece tanto lo “puro” como lo “impuro”, lo “santo” y lo “sacrílego”, la “ortodoxia” y la “herejía”, Dios y lo “demoniaco”, lo fasto y lo nefasto, ambas fuerzas amorales e irracionales (Bataille 1975 75). Toda fuerza o energía que encarna lo sagrado es *en sí misma* dialéctica: “su ambigüedad primera se resuelve en elementos antagónicos y complementarios con los cuales relacionamos respectivamente los sentimientos de respeto y de aversión, de deseo y de temor” (Caillois 1996 33), y aunque éstos tiendan a disociarse o escindir-se para ser identificados con mayor claridad, tanto lo santo como lo impuro representan “los dos polos de un dominio temible” (30). La concepción cristiana de Dios como Amor Absoluto es inexistente en la antigüedad, cuando los dioses eran todos ambiguos: temibles y amorosos, creadores y destructores; en cada uno —como sucede en la misma naturaleza— podían conciliarse los contrarios, como también ocurre en la representación garciaponceana de la mujer como plena disponibilidad. Lo profano, en cambio, “es el mundo de la comodidad y la seguridad” (Caillois 1996 59), la llamada vida “ordinaria” o “normal” en el sentido de que está regida por normas y en ella lo sagrado casi sólo se manifiesta por medio de prohibiciones: lo sagrado es lo “reservado”. García Ponce se apropia de estas ideas. En “El arte y lo sagrado” afirma que “la tranquilidad es contraria al arte y aun a lo sagrado” (1968 78). Durante el periodo sagrado se suelen suspender las reglas, o una parte de éstas.

En la actualidad, en una sociedad en que prevalece el individualismo y la división del trabajo, ni lo sagrado ni lo profano aparecen ligados a un orden del mundo ni, por lo tanto, puede afirmar-

³ “Manifestaciones de lo sagrado” (Eliade 1985 18).

se que el mundo de lo profano sea el de las cosas y el de lo sagrado el de las energías (Caillois 1996 155). Sin embargo, lo sagrado sigue siendo lo que provoca respeto e infunde fuerza, mientras que lo profano, a decir de Caillois, se define como

la constante búsqueda de un equilibrio, de un justo medio que permita vivir en el temor y la prudencia, sin exceder jamás los límites de lo lícito, contentándose con una dorada mediocridad [...] La salida de esa bonanza, de ese lugar de calma relativa, donde la estabilidad y la seguridad son mayores que en otro lugar cualquiera, equivale a la entrada en el mundo de lo sagrado (1996 158).

Ese “justo medio”, ese equilibrio era el que llegaron a proponer los médicos y filósofos griegos, mientras que el desenfreno, el derroche y la transgresión del tabú, de las normas, practicada ya por un grupo de “iniciados” o por una colectividad, se llevaban a cabo en el terreno de lo sagrado. Uno de los reproches de Bataille hacia Hegel es precisamente que este filósofo redujo el mundo al mundo profano al negar el mundo sagrado: “la construcción de Hegel es una filosofía del trabajo, del ‘proyecto’” (Bataille 1973 89)⁴. Si el valor del proyecto reside en los resultados, el sacrificio, en cambio, posee un valor en sí mismo, a pesar de que la salvación o el bien que se adquirirá con éste constituya un proyecto. En el mundo profano, la ley, el sistema, funda el orden de los individuos (o seres discontinuos, para adoptar el término de Bataille). Las transgresiones de la ley entonces están vinculadas con la continuidad del ser en el mundo sagrado, aunque tales transgresiones estén —como ocurre en la obra de García Ponce— limitadas o

⁴ Cfr. también *El culpable*, donde Bataille afirma que Hegel “ha suprimido la suerte y la risa” (118).

sujetas a reglas, como también ocurre en el juego. Hoy en día, prácticamente todas las hierofanías se han hecho *íntimas* en el sentido de que no son compartidas necesariamente por todos. En otras palabras, la transgresión de las normas sociales o morales de conducta se lleva a cabo en la *intimidad* del mundo sagrado, una intimidad que quiere ser “intimidad indistinta”, concepto al que alude Bataille cuando habla del hombre arcaico como ser inmanente al mundo, como ser ajeno a la individualidad. Por ello también este autor asocia la intimidad a la muerte: la intimidad de las cosas es la muerte y la desnudez es asumida como “la muerte” bella (1979 63). Por lo mismo, la esencia de la religión es la “búsqueda de la intimidad perdida” (1975 60).

En la antigüedad, el derroche, el exceso, era motivado por una promesa de ganancia, por un bien futuro, mientras que en la “ateología” de Bataille sólo subsiste el sinsentido y en García Ponce sólo adquiere sentido como *representación artística*. Pero independientemente de los propósitos primitivos de la fiesta o del carnaval —volver al caos para así regenerar la vida, despedirse de todos los despojos emanados del orden establecido y ceder el sitio a un mundo, a un tiempo, a un orden nuevos, que emergerán, como *in illo tempore*, del caos—, el *ritmo* de la fiesta y el de la vida “normal” no dejan de ser distintos, y a la primera se le considera frecuentemente como parte del reino de lo sagrado.

Si bien es cierto que hoy los servicios públicos no pueden interrumpirse y la división del trabajo se mantiene, es válido todavía el hecho de que “la *economía*, la *acumulación*, la *medida*, definen el ritmo de la vida profana; la *prodigalidad* y el exceso, el de la fiesta, el del intermedio periódico y exhaltante de la vida sagrada” (Caillouis 1996 138) [Cursivas del autor]. Tanto la fiesta como el sacrificio, aunque hoy no resulten ser sino un “eco agónico”, un simulacro de los antiguos despilfarros, pertenecen a ese tiempo

sagrado en que el hombre y la mujer se salen del ritmo cotidiano u ordinario de la vida del trabajo y del deber, en que se pasa a un estado donde sólo se consume y los participantes consumen su energía y su vitalidad. La misma relación sexual posee la naturaleza de la fiesta como comunicación.

Hoy en día lo sagrado se ha hecho más subjetivo y la fiesta, como advierte Bataille, no es un verdadero retorno a la inmanencia, sino la conciliación amistosa de diferencias, de individualidades. Esto se debe a que el hombre ha perdido e incluso rechazado lo que en su *Teoría de la religión* Bataille llama “intimidad indistinta” (59-60), la pertenencia *esencial* al mundo. Un ejemplo sería Don Juan Tenorio, “encarnación *personal* de la fiesta, de la orgía feliz, que niega y derriba divinamente los obstáculos” (Bataille 1973 86) [Las cursivas son mías]. Es esa “orgía feliz” en la que viven la mayoría de los personajes de García Ponce, sin restringir o limitar toda manifestación sexual, llámese o no “donjuanismo” o “promiscuidad”. No obstante es la *intimidad* el verdadero terreno de lo sagrado en la narrativa de Juan García Ponce, y dentro de esa intimidad emerge otra hierofanía: la expresión de la libre y espontánea sexualidad, sin pretensiones de reproducción. Leemos en el “Prefacio” a *Madame Edwarda*, de Bataille: “las prohibiciones más comunes recaen unas sobre la vida sexual y otras sobre la muerte, de tal manera que una y otra forman un *dominio sagrado* que emana de la religión” (20) [Las cursivas son mías].

Las protagonistas principales de la narrativa garciaponceana pueden vincularse con lo que Rilke denomina “lo abierto” como absoluta incertidumbre: ellas huyen de la “seguridad” y, en ese sentido, se separan del mundo establecido, cotidiano, “normal”, lleno de prohibiciones —el mundo “profano” de los seres discontinuos— a fin de abrirse y penetrar en el mundo de lo sagrado, en el vértigo dionisiaco que aparece en el exceso de sexualidad del ero-

tismo, en la misma orgía, que es, a decir de Bataille, el aspecto sagrado del erotismo, donde cada participante *niega* la individualidad de los otros. En *Crónica de la intervención*, María Inés se encontraba encasillada en el orden matrimonial: los mismos “desórdenes” consustanciales a la actividad sexual se hallaban *organizados* en la vida conyugal, pero la mujer, al abrirse, se lanza al desorden de la orgía.

Al convertirse en “lo abierto”, con toda la ambigüedad y conciliación de contrarios que esta experiencia conlleva, la mujer abandona lo profano para entrar en el terreno de lo sagrado, del espíritu e incluso de lo divino, lo cual es también —en García Ponce— el terreno de la representación artística: la “religión” garciaponceana es, para utilizar una expresión de sor Juana Inés de la Cruz analizada en distintos textos por García Ponce, el “engaño colorido” (Rosado 1-3), el espacio imaginario, el arte. El erotismo, así como cualquier otro tipo de *ritual*, no deja de serlo como *representación*. Es evidente que el erotismo en García Ponce se convierte en arte, en representación y, como tal, en elemento indispensable de su universo sagrado.

En una entrevista afirma el escritor que en *Crónica de la intervención*:

el erotismo tiene un doble papel. Por un lado, integra a Mariana-María Inés como parte, como expresión de lo sagrado; pero por otro lado, las desintegra también y las convierte en puro simulacro de lo sagrado, en representación de lo sagrado, en armazón mediante el cual se hace evidente lo sagrado, pero que no es lo sagrado, sino sólo su representación. Entonces yo aspiro a que sean las dos cosas: una forma de desintegración y una forma de *revelación de que nada de lo que es verdad es verdad*. Esto, después de todo, es la base de la novela (Marimón/Castro 15) [Las cursivas son mías].

La escritura se convierte así en una *revelación* progresiva del “engaño colorido”, que se da a través de la contemplación. Este “engaño colorido” no es, sin embargo, algo sobrenatural, sino una manifestación, un sentimiento o una toma de conciencia. Octavio Paz, en *El arco y la lira*, dice que, si bien el acto poético se halla en la zona de lo sagrado y que poesía y religión son *revelación* y brotan de la misma fuente,

la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace de sí mismo (1998 148).

En *Crónica de la intervención*, al revelarnos el “engaño colorido”, García Ponce se centra en una función metaliteraria que nos revela los mecanismos de la escritura, todo aquello que produce la verosimilitud. Pero —y aquí damos un paso adelante— lo que nos *revela* el “engaño colorido” en sí puede poseer implicaciones religiosas y místicas, de tal modo que el terreno de lo metaliterario se torna metafísico.

La palabra sánscrita *mâyâ*, que a menudo es traducida por “ilusión”, significa “los medios esenciales de la manifestación de un mundo de apariencias —cuantitativo, y en este sentido “material”— por las que podemos ser iluminados o extraviados según el grado de nuestra propia madurez” (Coomaraswamy 20). *Mâyâ* es la realidad contingente, ilusoria, que aparece en nuestro entorno; por lo tanto, la auténtica realidad está en *otro lado*, más allá del mundo físico o de la naturaleza.

Para el budismo hinayánico todas las realidades compuestas están vacías: carecen de persona y de sustancia. El budismo

mahayánico va más lejos al afirmar que las realidades no sólo están vacías de sí, sino también de elementos. Por lo tanto:

aquel que distingue la multiplicidad de los elementos y los considera como “reales”, se encuentra prisionero de la ilusión (*mâyâ*), ya que la verdadera realidad está más allá de toda dualidad y no puede ser aprehendida tal y como es sin haberse liberado de la multiplicidad de los conceptos, que manifiestan las apariencias ilusorias de las cosas (Poupard 1693).

Lo que en *El arco y la lira* Octavio Paz califica como la “otra orilla” (*Mahaprajna-paramita*) es en verdad un acto intuitivo de alta sabiduría por medio del cual puede aprehenderse la realidad tal y como es para acceder así a la doctrina de la vacuidad (*sunyata*). Para Paz, muy vinculado con el Mahayana, los ritos de iniciación o de tránsito están destinados a cambiarnos, a hacernos *otros*. El salto a la “otra orilla” como un escape del mundo objetivo, de la realidad contingente y azarosa es entonces una experiencia mística (Paz 1998 135). En la “otra orilla” se abandona el tiempo mecánico, lineal, para penetrar en la atemporalidad que implica la consecución (y, por lo tanto, la anulación) del deseo en la intimidad. Pasar a la “otra orilla” es el salto por el que se superan los propios límites. Esta idea de superación es constante en el *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche.

Ahora bien, desde los inicios de la filosofía hindú, “la *mâyâ* era la magia por excelencia, y los dioses, en la medida en que eran ‘creadores’, eran los *mâyîn*, los ‘magos’” (Eliade 1969 241), los creadores del tiempo y del espacio, de la “realidad”. En sus “Sentencias y vocablos oscuros” a *La Agonía del tránsito de la muerte*, afirma Alexo de Venegas, místico español del siglo XVI: “La figura deste mundo dice el apóstol que pasa; porque el estado de los hombres es más estado de representación que estado de veras,

y pasa con el tiempo que pasa [...]" (Ynduráin 74). Si para el místico hindú o cristiano la creación es engañosa *porque* la verdadera realidad se halla en la comunión con Dios o en la fusión sustancial con lo Absoluto, en la totalidad, en el vacío [...]; en fin, en *otro lado*, para el "religioso" García Ponce ese otro lado o la "otra orilla" es precisamente *mâyâ*, pero como magia que intemporaliza, como Arte, como "engaño colorido" o reino de lo imaginario, asistemático y abierto —como la mujer— a todas las posibilidades. La representación entra en el terreno de lo "reservado", de lo sagrado, pues se contrapone a lo común de la realidad contingente. El lector o espectador que contempla el arte experimenta la *continuidad del ser* porque sale de sí mismo y se hace *otro*, entra en *otro lado*, como —en el ritual— penetramos en un tiempo sagrado, o en el amor nos continuamos en el *otro*.

Para Bataille, el *deseo* mueve tanto al santo como al hombre del erotismo, pero también al artista, al creador, al productor de "engaños coloridos", de espacios imaginarios donde se derrocha la palabra y el pensamiento al ser convertidos, como quiere Paul Valéry, no en "palabra inmediata" o "útil", que es la palabra que muere —como la que decimos al pedir un objeto en una tienda—, sino en "palabra esencial", en la palabra creadora, literaria. Para García Ponce el arte es inútil, y en esto coincide con Blanchot, quien afirma:

en el mundo, las cosas son *transformadas* en objetos a fin de apoderarse de ellas, utilizarlas, hacerlas más seguras en la firmeza visible de sus límites y la afirmación de un espacio homogéneo y divisible, pero en el espacio imaginario, son transformadas en lo inasible, fuera de uso y de la usura, no nuestra posesión sino el movimiento de la desposesión que nos despoja de ellas y de nosotros, no seguras: unidas a la intimidad del riesgo, allí donde ni ellas ni nosotros estamos al abrigo, sino introducidos

sin reserva en un lugar donde nada nos retiene (131) [Las cursivas son del autor].

Esta experiencia interior, íntima, nos conduce a *otro lado*. En García Ponce es equivalente el mundo sagrado al “engaño colorido”, a la “otra orilla” y éstos a la intimidad.

Además de todo esto, las representaciones creadas por el autor que nos ocupa poseen *en sí mismas* un sentido deliberadamente *ritual*, ya que no sólo revelan lo sagrado del “engaño colorido” o la intimidad del mundo erótico, sino que el tiempo se detiene con la reiteración de las imágenes o situaciones. El autor de *Crónica...* sigue las huellas de Pavese, cuyas obras de plenitud —cita García Ponce— “tienden a abandonar la anécdota en favor de lo ritual” y se sostienen básicamente “por una serie de ritmos interiores y revelaciones” (1997b 310). Ya en *Figura de paja* (1964), donde es clara la lectura de Pavese, se afirma el sentido repetitivo, ritual de la vida, donde todo parece obedecer a un ritmo natural, donde las estaciones pasan “siempre iguales y siempre diferentes” (García Ponce 1996a 49). Lo que el autor dice de Thomas Mann puede también aplicarse a sus obras, en las que la vida “se traslada al terreno del mito y se convierte en sagrada repetición de un rito eterno” (1997b 335). El mismo Mann definía al mito como una verdad eterna y la contraponía a la verdad empírica, que puede cambiar día con día, mientras que el mito está más allá del tiempo (May 29). Los personajes en torno a la mítica mujer reencuentran la intimidad en el rito: una intimidad recuperada en la salida del mundo de las cosas útiles y separadas para adentrarse en lo sagrado. Para Pierre Klossowski “sólo la divinidad es feliz con su inutilidad”, y esta inutilidad está muy relacionada con la amoralidad que, para Klossowski, “está implícita en la función de los mitos” (1990 17, 77). Como el arte, los mitos participan de esa

inconciencia de las contradicciones que pueden entrar en juego en las representaciones. El mismo *acto* de escribir es para García Ponce, un acto *ritual* (1996b 164), de tal modo que en la intimidad escapa con la escritura de ese mundo de cosas útiles y discontinuas. Como vemos, García Ponce realmente vive su religión, al grado de afirmar: “probablemente el único rito que nos queda es el arte” (Driben/Legrand 11). El arte, el rito artístico es, para Bataille, deseo de anular el tiempo y, por tanto, deseo de anular el deseo, pero subsiste la repetición que eterniza: “En el arte, el hombre vuelve a la soberanía (a la instancia del deseo) y, si bien en primer lugar es deseo de anular el deseo, apenas ha alcanzado sus fines y ya es deseo de reavivar el deseo” (1973 65).

El arte, la literatura erótica del autor de *Crónica...* es entonces un rito que pretende apresar, *intemporalizar* el acto extático que se opera durante el *misterio* de la sexualidad humana, *demasiado humana* y por ello erótica, ritual. En este autor subsiste el prurito de reiterar, con la escritura, la inefabilidad luminosa que encierra la experiencia del erotismo. Pero para actualizar dicha inefabilidad, dicho misterio —por más humano o ajeno a lo sobrenatural que sea—, es necesario el *rito*. El erotismo se convierte en representación por medio de un acto ritual que debe repetirse, para que mantenga su carácter sagrado, separado y en contraposición con lo útil, con lo moral, con lo profano o común. Si la sexualidad humana está limitada por prohibiciones y normas, el terreno del erotismo ritualizado, ceremonial, es el de la transgresión de dichas normas y, por lo tanto, pertenece al reino de lo sagrado. La transgresión se manifiesta sobre todo en el erotismo en cuanto sexualidad *ajena* a los fines reproductivos y en cuanto a la negación de un orden matrimonial donde sólo cabe la pareja marido-mujer, que implica la posesión personalista de un objeto erótico. En la narrativa de García Ponce no hay rituales desacralizados, sino la sa-

cralización del íntimo erotismo como transgresión del orden del trabajo y del matrimonio por medio del rito en el seno de la representación artística o “engaño colorido”. Al convertir al sexo —expresión de la materialidad, de la mera corporeidad y del instinto animal— en un acto de la imaginación, en un acto *ritual*, obsesivo, repetitivo a lo largo de su obra, García Ponce lo espiritualiza, lo hace trascender, y lo sacraliza. En la sexualidad ritualizada, cíclica, se regulan las apariencias puras de los cuerpos, que adhieren al deseo y, por lo tanto, se hace a un lado la ética para evocar la superioridad de la estética. El nexa obediencia-inocencia de la mujer-hierofanía forma parte del ritual. Como en muchos poemas de Baudelaire, la saturación de sensualidad *espiritualiza*. Es claro que en los últimos versos de *Correspondances* los perfumes, que poseen la expansión de las cosas infinitas, *chantent les transports de l'esprit et des sens* (63). En efecto, “la saturación de la intensidad sensual traspasa el dominio de la sensualidad y llega a su opuesto” (Bersani 45), es decir, en la plenitud de los sentidos se perfila la vacuidad, el éxtasis.

El baudeleriano José Juan Tablada, en su poema “Misa negra” (1893), sacraliza la figura femenina al “ungir de diosa” su hermosura durante el ritual erótico, ajeno a la reproducción, y donde el ara es el pecho de la mujer y su alcoba la capilla. Debemos recordar que la misa negra no sólo es un ritual cuyos orígenes se hayan tanto en diversos rituales paganos excluidos y satanizados por el cristianismo oficial como —seguramente— en ciertos ritos del gnosticismo “libertino”, sino que también ha sido interpretada —ya excluidos esos rituales del seno de la religión oficial— como una parodia de la misa, y por ello a fines de la Edad Media se le calificó de “negra”: todo se hace al revés y, además, se le rinde culto a la sexualidad improductiva: se trata de una transgresión, de una parte del terreno de lo sagrado o de lo que Bataille designa como “sa-

grado impuro”, pero que el cristianismo arrojó al terreno de lo profano, lo que significa —en el plano del erotismo— que al rechazar el aspecto erótico de la religión, los hombres la convirtieron en una moral utilitaria (Bataille 1981a 85). El sentido de ritual erótico sagrado es evidente en las dos últimas estrofas del poema de Tablada:

Quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla...
Y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla.

Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor
¡lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor! (270).

El “quiero” del primer verso citado implica la voluntad de satisfacer un *deseo*, el cual se dirige —como en García Ponce— hacia una intemporalidad o, mejor, atemporalidad: “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche”, dice Mariana (1992-1 11). El movimiento del deseo es entonces hacia la eternidad que implica todo rito. En palabras de Borges: “El estilo del deseo es la eternidad” (37). Pero esta eternidad es la eternidad del placer, como dice Nietzsche: “todo placer quiere eternidad [...] Quiere profunda, profunda eternidad” y “el placer se quiere a sí mismo, quiere eternidad, quiere retorno, quiere todo-idéntico-a-sí-mismo-eternamente” (313, 427). Hay un momento en la novela *El libro* en que el placer envuelve tanto a la pareja Marcela-Eduardo, que les infunde vida dentro y fuera del mundo, logra apartarlos de la contingencia de este mundo y hace incluso que la ignoren “al perderse a sí mismos” (1996a 363). Para Herbert Marcuse, la sexualidad bajo condi-

ciones no-represivas se transforma en un Eros que tiende a *eternizarse* y así aumentar las gratificaciones en todo el campo de la vida, incluyendo el trabajo. La actitud *erótica* de Nietzsche es, para Marcuse, la posición central con la que la doctrina del Eterno Retorno obtiene todo su significado (Marcuse 133-134, 229-230). El “quiero”, el deseo de Mariana al inicio de *Crónica...* es por el Eterno Retorno del placer y, como tal, el aniquilamiento del tiempo, como ocurre en el arte. Por ello Marcela y Eduardo, en el momento antes aludido, son comparados por el narrador con “personajes de un libro” (1996a 363). Como Pierre Klossowski, García Ponce es monomaniaco; monomanía que consiste en la variación infinita de una misma situación o escena: se regresa al inicio.

El eterno retorno del placer, o mejor, de la dialéctica deseo-placer, es expresada a menudo en la novelística de García Ponce. En una carta, Anselmo afirma, utilizando un vocabulario religioso: “Hay una *plenitud* en ser parte de un rito y *gozar* por completo de ese conocimiento. Las conversaciones entonces sólo facilitan una indispensable *continuidad*. Lo importante ocurre en otro lado. Y Mariana es el centro, la oficiante y el *objeto del culto*” (1992-1 106) [Las cursivas son mías].

En el movimiento de la vida —y no sólo en la imagen artística— se anula el tiempo a través de la inmovilidad que se da por medio del ciclo, de la repetición ritualista: “*El rito es repetitivo en su ritmo*. La vida es pulsación y el rito, si bien es la urgencia activa de la vida, reproduce la ley biológica de los ciclos naturales, en tanto que ‘eterno retorno’” (Poupard 1527) [Las cursivas son del autor]. El Eterno Retorno —o, como dice Deleuze, el “círculo siempre descentrado para una circunferencia excéntrica” (300)— del rito erótico en la obra garciaponceana, que siempre se inaugura con la *contemplación*, constituye una dimensión de organización cíclica y excéntrica —o cuyo centro (la mujer) se desplaza— en que la

mímesis y los juegos infinitos de analogías y coincidencias son parte de un mundo íntimo donde los personajes buscan *liberarse del tiempo*. Esto es más que claro en el cuento “Rito”, donde García Ponce trata las “Leyes de la hospitalidad” (la donación de la mujer por el marido a los invitados) de una forma obsesiva, repetitiva, y donde incluso la presencia constante del tocadiscos, del disco girando y de las canciones que se repiten una y otra vez nos dan una idea de la ubicuidad del rito en la narrativa de este autor. En particular, el rito erótico mantiene su autenticidad y por ello también la angustia o el conflicto violento con la exterioridad —salvo en algunos pocos personajes— es inexistente. Incluso los “rituales iniciáticos” de mujeres como Paloma —que se inició sexualmente con su tío— o Inmaculada —que lo hizo en la casa de muñecas con Joaquina—, las llevaron hacia un deseo incontenible de prolongar el mismo deseo. En una ocasión Berta le dice a Inmaculada: “Sé que provocas repeticiones, aunque no las consideres repeticiones” (1995a 194). El *principio del placer* es imperante y la angustia, que Kierkegaard asocia con la nada, es sustituida por el vitalismo como derroche de energía sexual que se ofrece al Arte.

Sólo el ritual es capaz de un milagro: hacer visible lo invisible; sólo el ritual puede retrotraernos para actualizar y hacer presente el pasado mediante la reiteración de su apariencia. Al hacer presente el pasado, la idea del tiempo como linealidad es abolida y el autor yucateco asume la concepción cíclica del Eterno Retorno. Incluso para él el artista es también un eterno recreador de mitos, un depósito que resucita la tradición y retorna al origen, por ello en el Arte no hay linealidad ni progreso ni puntos muertos, sino un “continuo renacimiento” (1968 76). Para Alberto Ruy Sánchez, la obra garciaponceana constituye un “continuo retorno, la constante reencarnación del alma de lo mismo en el cuerpo de lo otro” (Pereira 197). La anulación de toda linealidad y, por ende, de todo

progreso, de todo futuro, es rito, y el artista está inmerso en el rito de la creación. En *Crónica...*, afirma el “espíritu de la narración”: “Los gestos en los que se manifiesta el rito deben hacer posible, siempre, una y otra vez, como desde el principio, el *milagro que evocan a través de la repetición*. Este es mi cuerpo y ésta es mi sangre” (1992-2 107) [Las cursivas son mías], como se afirma en la dramatización de la Última Cena que se representa en la misa.

El rito es la actuación, la puesta en escena, la *representación* del mito —sobre todo de la muerte de un dios—, entendiendo la palabra “mito” como la explicación simbólica de una verdad primordial o realidad cualquiera, pero también como “una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene” (May 17). El deseo es una verdadera entidad mítica en García Ponce. El deseo *explica* el surgimiento de la humanidad y le da un sentido: todo se origina gracias a él, incluso ese otro mito: la mujer. La misma creación artística es explicada —en *Crónica...*— como producto del *deseo* sexual del autor. El rito erótico nos lleva nuevamente al *deseo* —que nos arroja *fuera* de nosotros— y lo multiplica.

El tiempo no puede domeñar a las divinidades porque ellas pertenecen a un tiempo mítico y *son* en el tiempo mítico. Una religión, sin importar que sea deísta, politeísta o atea, no se reduce a un conjunto de creencias, pues siempre entraña prácticas *rituales* que nos ofrecen su verdadero carácter y nos conducen a la atemporalidad. Así, en la misa se retorna a los *comienzos* del cristianismo porque con el misterio de la *transustanciación de las especies* se anula el tiempo en la escena y se opera la repetición —lo más exacta posible— que nos muestra la imagen de la Última Cena. La presencia de los *comienzos* o el pasado hecho presente sólo puede lograrse mediante su realización ritual, lo cual nos lleva a un olvido del presente (profano) como sucesión, es decir, a un *olvido del tiempo*.

Por ello la importancia de las imágenes en García Ponce, que se manifiestan de muchas maneras —desde la misma escritura hasta ciertas instancias artísticas como la fotografía, el cine o la pintura—, va más allá de la simple representación plástica o escenificación: las imágenes nos otorgan la seguridad del rito frente a la constante y dolorosa irrupción del azar y de la contingencia; las imágenes ofrecidas al Arte o apresadas por éste intemporalizan las efímeras y fugaces acciones humanas, las petrifican y transportan en el tiempo y en el espacio para hacerlas también susceptibles de acceder a la universalidad de lo atemporal y de lo mítico. Y es precisamente la imagen de la mujer apresada, a quien todos pueden mirar, a quien todos pueden tocar, de quien todos —incluso otras mujeres— pueden participar, la que simboliza el escape irracional hacia lo *sagrado* desde lo concreto y lo palpable de la experiencia erótica. El mito es la mujer porque, como lo ha advertido Roger Caillois, se debe tomar en cuenta que a menudo el rito y el mito están unidos indisolublemente: el rito realiza al mito (1938 30), que siempre será de carácter sagrado. Como ya lo dije, cualquier objeto puede ser sagrado, pues ello no depende de sus cualidades intrínsecas, sino de la energía religiosa que le infunde la conciencia por medio del ritual. La *Roberte* de Klossowski vale, para García Ponce, de un modo semejante al *Eterno Retorno de lo Mismo*, de Nietzsche (García Ponce 1982b 480), afirmación también válida para la mujer disponible y abierta de las obras del autor yucateco. El mito muestra al *logos*, le otorga nuevamente un centro, que en Klossowski y en García Ponce es *Roberte* y la mujer respectivamente, la mujer como signo único, pero cambiante, ilimitado. La mujer en el arte de García Ponce se convierte en una especie de Absoluto o Ser en sí, un Alma Universal, un centro, una Totalidad no limitada e incognoscible, que se traduce también en divinidad donde los individuos (divididos, discontinuos) quieren reab-

sorberse para ser Uno al transformarse en Ella al mismo tiempo que todos se transforman en Arte por medio del ritual de la creación. “Dios ha muerto —dice García Ponce—. Es necesario crear nuevos dioses. En la obra de Klossowski ese dios es una diosa y lleva el nombre de Roberte. Pero para imponer a esa diosa es indispensable el arte, un arte [...] que tiene que borrar los límites entre ficción y realidad y hacerlos intercambiables para lo cual tiene también que destruir toda identidad personal” (García Ponce 1982b 465,466). En *Pasado presente*, se dice de la figura de Geneviève: “tan sensual en su inocencia, tan fuera del tiempo como la de una diosa” para enseguida dejar toda comparación y afirmar: “Esa diosa” [...] (155).

Uno de los elementos que más destaca García Ponce es la “inocencia” y “pureza” a la que llega finalmente la mujer como provocadora y continuadora del deseo, de la violenta voluptuosidad en su ambigüedad y contradicción como ser que es uno-con-la-vida. Al referirse a la infancia como la etapa en la que se es uno con el mundo, el escritor agrega que “esa inocencia radical, indestructible, es la que determina el carácter sagrado del mundo” (García Ponce 1969 182). Ahora bien, desde que interviene la razón, ni la creación artística ni el erotismo —que es también un acto creativo— pueden ser inocentes ni mucho menos puros. La perversión consiste en ejercer la razón, el conocimiento, para *alejarse* de la razón: trabajar para penetrar en el orden sagrado, pero en búsqueda del placer, que nos *devuelve* así la inocencia y la pureza de un “paraíso perdido”. Bataille llega a plantear que el deseo puede conducir a la muerte si no lo acomoda la razón (1997 88). En García Ponce la presencia de la razón impone límites implícitos en el ritual. Hay una sensualidad más próxima al *Kama Sutra* que al satanismo. El acto de la lectura, donde necesariamente intervienen la razón, la emoción, la sensibilidad, es un claro ejemplo de

esta visión. Así, el profesor protagonista de *El libro* aclara a sus alumnos que “Enseñar es pervertir. Ustedes vienen aquí a perder su virginidad literaria; pero sólo para recuperarla después. Lo difícil en verdad, no es perder la virginidad, sino ganarla, conquistarla. Hay que ir a los libros desde el conocimiento, para que ellos, si son realmente grandes, mediante su propio poder nos devuelvan la inocencia” (García Ponce 1996a 285). El ritual erótico (transgresor, perverso) nos devuelve finalmente la inocencia: nos transforma, no nos aniquila.

Por otra parte, para García Ponce la materia, el cuerpo posee un carácter espiritual, un alma (1996b 125), la cual está siempre *más allá* del valor moral de las acciones del cuerpo (1982b 503). El alma, además, es “impersonal, es una pura esencia sin sustancia y entonces sólo un cuerpo igualmente impersonal puede llegar a percibirla o mejor aún a representarla” (520).

Podemos asociar esta postura a la de Klossowski, en *El Baphomet*: “Se admitía que jamás el alma había estado unida a un cuerpo y que siendo inútil la palabra personal porque no había ningún interlocutor particular a quien designarle algo particular, se profesaba la existencia de una inteligencia única, recibida por cada uno pero que operaba de inmediato en todos, con la aparición del silencio” (90). Es así como ningún amor egoísta o personal puede prevalecer, ya que no hay límites que puedan establecer los cuerpos, que deben hacerse así impersonales.

No es otra la dirección de la impersonal Mujer (Mariana, Paloma o Inmaculada), que representa el *anima* como esencia espiritual a través del ritual erótico o artístico. La tarea del artista es entonces *develar lo sagrado*: hacer visible lo imposible, la invisibilidad del alma, enfatizar en la potencia del deseo materializado, independientemente de su objeto, y otorgarle todas sus dimensiones espirituales en la representación artística para que viva eternamente.

El espíritu hace posible la existencia del alma (individual), pero no tiene relación con el mundo de igual forma que el alma no tiene relación con el cuerpo, aunque *sólo* a través del cuerpo podamos sentir el alma (García Ponce 1982b 507). El alma es ilimitada por estar desprovista de materia, mientras que el cuerpo “crea y limita la relación de nosotros con nosotros mismos” (509), pero en un mundo sin Dios es precisamente la carne la que refleja el alma. Así, refiriéndose a Klossowski, dice García Ponce: “Al ausentarse Dios de la tierra, el brillo de la carne refleja el alma; sólo en ese reflejo puede encontrarse el espíritu” (1975 103). En su cuento “Rito” se nos muestra el ritual precisamente en el desprendimiento de la mujer que, al exponerse, manifiesta “la unión entre la carne y el espíritu mediante la que, tal vez, finalmente deberá mostrarse el espíritu a costa de la carne, sirviéndose de ella como su único posible vehículo” (1997a 305). En *De Anima* leemos algo similar: “la perversión de la carne hace aparecer el espíritu sin que tenga que manifestarse en ningún otro lado más que en el propio gozo de la carne” (1984 192), haciendo a un lado el fin reproductivo que, como hemos visto, es en nuestro contexto cultural lo antitético a la perversión. Además, si la esencia está en la existencia, la materia no puede dejar de ser su vehículo, como también ocurre en Klossowski. En García Ponce suele entonces superarse el antagonismo —creado por la represión— entre la parte física (el cuerpo) y la espiritual. Tal superación, según Marcuse, abre la “esfera espiritual al impulso”, de tal modo que el *espíritu* es el objeto de Eros (Marcuse 217). Una de las conclusiones de García Ponce sobre *El Baphomet* se asemeja a la teoría de la reencarnación, pero sin otorgarle prioridad al alma, ya que cualquier alma es capaz de entrar en cualquier cuerpo y cualquier cuerpo puede servirse de cualquier alma para repetir “el proceso de la vida” (García Ponce 1981 69-70). Tanto Klossowski como García Ponce proponen un

dios de la repetición a través del olvido y no un dios de la unidad a través de la memoria: repetición de lo Mismo, Eterno Retorno, y no unidad en lo otro (70). En la repetición —por ejemplo, la reiterada descripción del acto carnal— hallamos una de las claves de la obra garciaponceana: un emprender nuevamente el viaje a los orígenes, a las mismas obsesiones.

A pesar de la materialidad que se impone, para García Ponce el alma “no tiene prisión. El alma se supone que está en el cuerpo, pero sólo el cuerpo puede hacer al alma sentir, se convierte en un puro soplo; entonces no hay tal prisión, mientras esté en prisión puede existir” (Ribal 27). En todo caso, como afirma Bruce-Novoa, la prisión del alma no es el cuerpo, sino la identidad social y psicológica; si se destruye o suprime la identidad para acceder a la impersonalidad, “el cuerpo se abre a la posibilidad de contener múltiples ánimas” (4). Pero sea una o múltiples ánimas, lo importante no es que el cuerpo las contenga, sino que el cuerpo pasa a ser el alma al revelarla. Si para la atea Roberte, en *La revocación del edicto de Nantes*, de Klossowski, en la mujer no hay distinción entre lo físico y lo moral, y el cuerpo de la mujer es su alma (41-42), para el autor de *De Anima* sólo el cuerpo puede manifestar el alma. Precisamente en esta última novela, Gilberto se preocupa por el alma y termina preso del cuerpo de Paloma, que es la verdadera Alma. El alma sólo se deja ver a través del cuerpo. Por ello Paloma escribe que una mujer no es más que su cuerpo. Al referirse a Roberte, el autor yucateco afirma que ella se convierte en “suma sacerdotisa de la religión del cuerpo en el que debe manifestarse el espíritu” (1975 47). El alma entonces sólo existe gracias a aquél. Al respecto, aclara Octavio Paz, en *La llama doble*:

Al ver en el cuerpo los atributos del alma, los enamorados incurren en una herejía que reprueban por igual los cristianos y los pla-

tónicos [...] [y] el amor es una transgresión tanto de la tradición platónica como de la cristiana. Traslada al cuerpo los atributos del alma y éste deja de ser una prisión. El amante ama al cuerpo como si fuese alma y al alma como si fuese cuerpo (1996 292).

La disolución que conlleva el orgasmo es corporal y anímica. El alma, en el erotismo, tiene la capacidad de “endemoniarse”: “el endemoniamiento —dice García Ponce— debe estar marcado por el conocimiento, muy claro en medio de la ceguera que produce, de estar destinado a la brevedad; de otra manera, de acuerdo con la teología, no sería placentero sino una condena” (1996b 125), de ahí la necesidad de atrapar esa brevedad material en la escritura, en el Arte. Pero endemoniamiento o endiosamiento (entusiasmo) son dos extremos que se tocan y ambos pertenecen al terreno tradicionalmente asignado a lo sagrado. No es, pues, gratuito el título latino de la novela *De Anima, Sobre el alma*, ni tampoco el epígrafe de Meister Eckhart, místico del siglo XIV, excomulgado en 1329 porque proclamó la doctrina de la común divinidad de Dios y el hombre y se le consideró panteísta. He aquí el epígrafe de *De Anima*:

[...] Se debe aprender a actuar de modo que la interioridad se manifieste en la operación exterior, que se reintroduzca la operación exterior en la interioridad y que nos habituemos a obrar así *sin violencia* (1984 7) [Las cursivas son mías].

Esta reflexión coincide con el *ahimsa* de jainas e hinduistas no sólo en el sentido de no-violencia o ausencia de agresión, sino también en el de continuarnos con la exterioridad en la multiplicidad, posición contraria al separativismo que implica el *cara a cara* de la ortodoxia cristiana y judía. Un hinduista ve al otro como parte de Dios, no como *prójimo* en sentido semítico.

Al acceder a la disponibilidad y apertura, la mujer garciaponceana se hace Dios impersonal y en el orgasmo la pareja se vuelve Mujer, se endiosa (o endemonia, da lo mismo) en el *éxtasis*. La Mujer es como el arte: se le contempla y se llega a Ella porque, finalmente, los dioses son producto de la necesidad y del deseo.

Dios —léase Paloma— se hace presente, corporeizado en un trozo de carne —su cuerpo—, en una *hostia* durante el tiempo mítico del Arte. En la película, así como en las pinturas o fotografías —representaciones de la representación—, se opera la *transustanciación de la Mujer*. Hay que recordar que para García Ponce el artista sacrifica al mundo, es un sacerdote: “la realidad —dice en *La aparición de lo invisible*— muere para convertirse, en el caso de la pintura, en imagen. Sin embargo, esta muerte es una nueva vida” (96), lo que precisamente ocurre en el ritual de la hostia. Mujer, Vida, Arte y Mundo se unen. En el caso de la Mujer filmada o contemplada, quien o quienes participan de Ella —sean hombres o mujeres— se absorben en la luminosidad de su realidad tangible para acceder a lo intangible, a lo espiritual y, por ello, a lo inefable.

Para Klossowski, en Bataille se opera una *transustanciación inversa* porque la carne, intacta, es sentida como celeste, y es la *profanación* “lo que se convierte en fuerza espiritual” (1980b 98). Son las palabras las que operan la transustanciación; sigue siendo la representación. La carne se integra a un centro gracias al “engaño colorido”, donde finalmente *es*, y se aleja de la desintegración que todo lanzamiento a lo profano (o profanación) implicaría en su carencia de fuerza espiritual. Es hacia dónde se dirige el espíritu lo que cuenta: la profanación, la carnalidad, la transgresión de los límites implica la superación de los límites del espíritu, su indefinición, su desplazamiento. Si en el orgasmo es posible experimentar la supresión de los límites corporales, en el *orgasmo espiritual* el espíritu pierde sus límites, se *pierde* al abrirse.

En García Ponce, la Mujer es realidad-apariencia-reflejo y el erotismo se alía con lo religioso. Las pretensiones de Gilberto son perderse en la apariencia de Paloma: “desaparecer en esa realidad y ese reflejo que deben absorberme por completo hasta lograr que mi existencia *sólo sea la suya*” (1984 209) [Las cursivas son mías]. La Roberte de Klossowski es un juego del espíritu y de la carne: “continua transubstanciación en la que el ámbito oscuro de la carne aloja la luz del espíritu” (García Ponce 1982b 458), operación con la que un pensamiento “sin centro” encuentra su coherencia. En un mundo sin Dios ni centro, ni siquiera el lenguaje basta para crear ese centro, por ello el pensamiento “encuentra el signo único y lo coloca en el mundo y lo hace comunicable al imponérselo a Roberte para que represente a la otra Roberte, el puro espíritu” (459), todo lo cual es aplicable a la Mujer garciaponceana, en torno a la cual gira un problema religioso y psicológico, pero también estético: nunca dejará de ser el “engaño colorido”.

Las “Leyes de la hospitalidad”, como representación, poseen el mismo carácter que el “engaño colorido”: se trata de *poseer*, divulgar, *poner en el mundo* mediante el Arte o el rito un signo alrededor del cual giran los *voyeurs* y encuentran allí un sentido absoluto: Mariana, María Inés, Paloma, Inmaculada, Claudia (de *La cabaña*), Alma (de *El gato*), Geneviève (de *Pasado presente*), Marcela (de *El libro*), Nicole (de *Unión*), la ¿imaginaria? Beatrice de *La invitación...* o la Roberte de Klossowski.

Juan Antonio Rosado



- ANHALT, Nedda G. de. "Juan García Ponce: un sofista cautivador", *Vuelta* 132. nov. 1987: 59-65.
- BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Seguida de *Método de meditación* y de *Post-Scriptum 1953*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1973.
- *El culpable*, seguido de *El Aleluya* y fragmentos inéditos. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1974.
- *Teoría de la religión*. Texto establecido por Thadée Klossowski. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1975.
- *Lo imposible*. Trad. Margo Glantz. México: Premià, 1979.
- *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernández. Barcelona: Tusquets, 1981a.
- *Madame Edwarda. El muerto*. Trad. Antonio Escohodado para *Madame Edwarda* y Eusebio Fontalba para *El muerto*. Barcelona: Tusquets, 1981b.
- *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Trad. Fernando Savater. México: Taurus, 1989.
- *El abad C*. Trad. Pedro Vergés. México: Premià, 1990.
- *Mi madre*. Trad. Carlos Eduardo Turón. México: Ediciones Coyoacán, 1997.
- BATIS, Huberto. *Estética de lo obsceno*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Flammarion, 1991.
- BERSANI, Leo. *Baudelaire y Freud*. Trad. Cristina Múgica Rodríguez. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1986.
- BRUCE-NOVOA, Juan. "Juan García Ponce: hacia la nueva gnóstica", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. 16 ene. 1988: 4.
- CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1938.
- *El hombre y lo sagrado*. Trad. Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- COOMARASWAMY, Ananda K. *Hinduismo y budismo*. Trad. Agustín López Tobajas y María Tabuyo. Barcelona: Paidós Orientalia, 1997.

- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Prólogo de Miguel Morey. Trad. del texto de Miguel Morey. Trad. de los apéndices de Víctor Molina. Barcelona: Paidós, 1994.
- DRIBEN, Leila y Dominique LEGRAND. "Juan García Ponce: 'Soy la tautología viviente'". *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. 8 mayo 1982: 10-11.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Trad. Fabián García-Prieto. Madrid: Guadarrama, 1969.
- *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Labor/Punto Omega, 1985.
- GARCÍA PONCE, Juan. *Juan García Ponce*. Prólogo de Emmanuel Carballo. Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos. México: Empresas Editoriales, 1966.
- *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 1968.
 - *Cinco ensayos*. México: Universidad de Guanajuato, 1969.
 - *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México: Era, 1975.
 - *El reino milenario*. Valencia: Pre-Textos, 1979.
 - *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Barcelona: Anagrama, 1981.
 - *Entrada en materia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982a.
 - *Las huellas de la voz*. México: Ediciones Coma, 1982b.
 - *De Anima*. México: Montesinos, 1984.
 - *Imágenes y visiones*. México: Vuelta, 1988.
 - "El autor y su obra: *La noche*". *Textual* I.4 ago. 1989: 42-44.
 - *Crónica de la intervención*. Lecturas Mexicanas. 2 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
 - *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995a.
 - *Pasado presente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995b.
 - *Novelas breves*. México: Alfaguara, 1996a.
 - *Personas, lugares y anexas*. México: Joaquín Mortiz, 1996b.
 - *Cuentos completos*. México: Seix Barral, 1997a.
 - *Cruce de caminos*. México: Universidad Veracruzana, 1997b.
 - *De viejos y nuevos amores, I: arte*. México: Joaquín Mortiz, 1998a.
 - *De viejos y nuevos amores, II: literatura*. México: Joaquín Mortiz, 1998b.

- KLOSSOWSKI, Pierre. *La revocación del Edicto de Nantes*. Trad. Michèle Alban y Juan García Ponce. México: Era, 1975.
- *El Baphomet*. Trad. Juan García Ponce, revisada por Raúl Falcó. Valencia: Pre-Textos, 1980a.
- *Tan funesto deseo*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Taurus, 1980b.
- *El baño de Diana*. Trad. Dolores Díaz Vaillagou. Presentación de Fernando Castro Flórez. Madrid: Tecnos, 1990.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Trad. Juan García Ponce. México: Origen-Planeta, 1986.
- MARIMÓN, Antonio y Salvador CASTRO. "El escritor Juan García Ponce: 'Quise escribir una Crónica de la intervención del arte sobre la vida, y del tiempo sobre las vidas'". *Unomásuno*. 7 mayo 1983: 15.
- MAY, Rollo. *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Trad. Luis Botella García del Cid. Barcelona: Paidós, 1992.
- MELO, Juan Vicente. *La obediencia nocturna*. Lecturas Mexicanas. México: Era/Secretaría de Educación Pública, 1987.
- MORA, Juan Miguel de. *La filosofía en la literatura sánscrita*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- MUSIL, Robert. *El hombre sin atributos*. Vol. III. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Seix-Barral, 1973. 4 vols.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1983.
- PAZ, Octavio. *Obras completas*. 1: *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1998.
- *Obras completas*. 10: *Ideas y costumbres*. II: *Usos y símbolos*. México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PEREIRA, Armando, sel. y pról. *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*. México: Era/Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- POUPARD, Paul (dirección). *Diccionario de las religiones*. Trad. Diorki (José Ma. Moreno, Helena Gimeno, Montserrat Molina, Matilde Moreno, Mar Carillo, Gloria Mora y Alberto García). Barcelona: Herder, 1987.
- RIBAL, María Cristina. "Afirma el escritor Juan García Ponce: Todos mis personajes son perversos, porque me parecen más divertidos que los normales". *Unomásuno*. 5 mar. 1988: 27.

- ROSADO, Juan Antonio. "El engaño colorido. Juan García Ponce, Sor Juana Inés de la Cruz y José Vasconcelos". *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. 26 jun 1999: 1-3.
- TABLADA, José Juan. *Obras completas, I: Poesía*. Recopilación, edición, prólogo y notas de Héctor Valdés. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- TRINIDAD, Francisco. "Miguel de Molinos: la experiencia de la nada". En Molinos, Miguel de, *Defensa de la contemplación*. Madrid: Ed. Nacional, 1983.
- VARGAS LLOSA, Mario. "El placer glacial". *Vuelta*, 29 abr. 1979: 10-18.
- YNDURÁIN, Domingo. "Introducción". En San Juan de la Cruz. *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. México: Red Editorial Iberoamericana, 1988.