

## *Cinco Mujeres*

El último Libro de Cuentos de Juan García Ponce

Bruce-Novoa

En 1963, después de medio década de creación teatral, Juan García Ponce (1932-2003) comenzó su carrera de narrador con *Imagen primera* y *La noche*, dos colecciones de cuentos. En los próximos treinta años se convirtió en uno de los autores más prolíficos de la época, con diecinueve libros de ficción y veintiocho de ensayos para sólo hablar de sus dos géneros más destacados. Pero al final, volvió al cuento con *Cinco mujeres* (1995), su último libro de ficción. Aprovechando esta posición en su bibliografía, propongo interpretarlo como un tipo de despedida y testamento.

Lo primero que se nota es que *Cinco mujeres* constituye un catálogo temático e iconográfico del autor, evocando escenas de sus libros anteriores: por ejemplo, la imagen primera del amor entre apenas adolescentes, el jardín paradisiaco donde conviven la inocencia y el erotismo. La playa como escenario del amor prohibido trae ecos de *La casa en la playa*, pero con la presencia de la bella y erótica adolescente también alude a "La gaviota" y *Unión*. Aparece la pareja de amigos que por casualidad llegan a formar un *menage a trois* con una mujer provocativa que se presta al juego sexual sin resistencia o interés afectiva —como tantas mujeres del canon garciaponciano, la mujer busca sobre todo su propio placer. De nuevo encontramos la puta inocente, la Inmaculada que hemos llegado a conocer en tantos avatares del tipo, mujer que epitomiza el juego del espíritu y lo carnal que llegó a su máxima expresión en *De Ánima*. Tampoco podía faltar otra puesta en escena del rito erótico-voyeurístico a estilo de las leyes de la hospitalidad que García Ponce comparte con Klossowski —a propósito, se hace alarde de la intertextualidad, con referencias a muchos de los autores más caros al autor. Y en la escritura siempre hay una tensión entre la descripción objetiva y la inhabilidad de la palabra de captar la esencia de lo que trata de representar. De allí la importancia de la imagen como recinto donde se conserva la experiencia, sobre todo la del amor.

Todo lo enumerado, sin embargo, García Ponce lo trata con una actitud que podemos llamar metaliteraria —que constituye otra característica de su obra desde el principio, como mostré en otro ensayo ("La errancia intertextual"). El autor crea resonancias de otras obras dentro de la actual para establecer un diálogo intertextual que ensancha el campo de la lectura. Pueden leerse como autoparodias que sirven la función de resumir y afirmar ese catálogo de características mientras simultáneamente desmitificándolo a través de una visión irónica producida por esa perspectiva metaliteraria. Esta desmitificación no representa un rechazo de su obra o pensamiento anteriores, sino una reafirmación a través de un tipo de desacralización que les restituye su valor original de violaciones de la moralidad burguesa que tanto despreciaba el autor. O sea, García Ponce produce una autoparodia en *Cinco mujeres* en los dos sentidos estudiados por Linda Hutcheon en *A Theory of Parody*: "a parodic text [is] defined as a formal synthesis, an incorporation of a backgrounded text into itself. But the textual doubling of parody [...] is not limited to producing a ridiculous effect (**para** as 'counter' or 'against'), but [...] the equally strong suggestion of complicity and accord (**para** as 'beside')" (Hutcheon, 54).

El proceso comienza con el título mismo. Con *Cinco mujeres* García Ponce se ubica "al lado de" —o como él prefería decirlo, rindió homenaje a— unos de sus autores predilectos: Robert Musil. Mejor dicho, otro homenaje, porque la lista de sus obras que dialogan con el autor austriaco es larga e incluye algunas de las más destacadas como *Crónica de la intervención*, *La cabaña*, *Unión*, *El libro*, *La presencia lejana*. Pero *Cinco mujeres* no se refiere directamente a ninguna obra de Musil. Más bien traduce el título de *Five Women*, tomo en que se juntaron las traducciones al inglés de dos colecciones de cuentos de Musil, *Vereinigungen* [*Uniones*] y *Drei Frauen* [*Tres mujeres*] para la publicación estadounidense —la versión inglesa se tituló *Tonka y Other Stories*. García Ponce leyó por primera vez los cinco cuentos de esas dos colecciones en esa traducción y aun escribió los primeros ensayos sobre ellos a base de esa lectura en inglés. Al escoger *Five Women* crea a la vez una autoreferencia, porque ya le había servido para un homenaje anterior a Musil, apareciendo como el objeto central en la novela *El libro*. En una conversación me contó que al describir el aprecio que tiene el protagonista por *Five Women*, describía a sí mismo. El libro mismo, como objeto, le gustaba en especial. Era un libro

empastado, con una camisa negra en la que destacaba el gran título anaranjando con su estilizada imitación de la escritura gótica, el nombre del escritor, en letras blancas, encerrado en un cuadro lila con los ángulos curvados hacia adentro y, arriba, el anuncio, en letras blancas también, de que era el autor de *El hombre sin cualidades*. Sin dejar de leer, mientras las palabras de uno de los relatos del libro se quedaban fijas en su recuerdo –". . . it was merely as if the two of them, standing there separately, were no more than a delirious fantasy in a sick person [sic.] brain..." (*El libro*, p. 21).

La evocación de las obras de Musil es en sí el homenaje que busca la complicidad entre los dos autores. Al hacerlo a través de una traducción es la otra forma de parodia que busca, no tanto ir en contra, sino establecer una diferencia, un espacio dentro del cual puede aparecer un comentario que bien puede constituir un ajuste en la posición del original. Ese mismo juego de simultáneamente acercarse y distanciarse es un constante de *Cinco mujeres*. Para entender la complicidad que García Ponce buscaba establecer con Musil a través de la intertextualidad, nada mejor que sus propias palabras:

Como en [...] los dos largos relatos que componen *Uniones*, en *Tres mujeres* la acción gira principalmente alrededor de un motivo erótico. . . Para Musil, que más adelante haría del erotismo y los movimientos y transformaciones que provoca en la conciencia uno de los temas principales de su gran novela, la experiencia erótica se muestra como una imagen, invertida en algunas ocasiones pero siempre con un mismo fondo común, de la experiencia mística (*Entrada*, 269).

Podría ser una descripción de su propia obsesión dual alrededor de la cual gira su obra completa. Y en cuanto a la actitud frente a la realidad, la suya también se parece a la de Musil que, según afirmó García Ponce en varios ensayos, el autor austriaco había forjado en sus primeros libros:

A través de ellos, Musil ha buscado hacer posible un arte narrativo en el que el carácter casual de la realidad contingente, abierto siempre a la posibilidad contraria y que carece en sí mismo de sentido porque "en el momento en que se hacen aparecer los sentimientos latentes no parecen tener nada que decir", logre, sin embargo, encerrar, mediante su descripción fiel y acuciosa, los movimientos ocultos del espíritu al aprehender tanto la realidad del "espacio" como la de [sic] "alma", distinguiendo sus zonas distintas pero estrechamente relacionadas. Por esto, el arte de Musil oscila siempre entre una objetividad y una subjetividad extremas, que, sin embargo, el estilo ilumina con la misma luz (*El reino*, 54).

Y respecto a ese estilo luminoso, García Ponce explica que Musil encontró la nota característica también en sus obras tempranas:

El estilo que correspondía a su radical escepticismo, a su necesidad de poner en crisis toda posible respuesta absoluta anteponiéndole la realidad igualmente legítima o más bien igualmente ilegítima de su contrario, lo llevó quizás al encuentro de un recurso capital para su evolución posterior como artista: la ironía. Mediante ella, Musil consigue establecer la distancia crítica que le permitirá centrar la atención en la realidad contingente sin que la ausencia de una idea unificadora en ella corte su aliento como novelista (*El reino*, 55).

La distancia crítica que provee la ironía se convirtió en la nota dominante de García Ponce, e irónicamente es exactamente lo que utiliza en *Cinco mujeres* para establecer la parodia en su sentido de contra texto. Los cuatro primeros cuentos de la colección ironizan la típica temática garciaponciana, sobre todo en el mero centro de la influencia musileana: el erotismo como fuerza reveladora y mística. Los cinco cuentos se distancian de la referencia intertextual al neutralizar los efectos propuestos por Musil.

La táctica fundamental es la introducción de cambios en las escenografías reconocidas, aun iconográficas, del canon del autor. Algunos ejemplos mostrarán el proceso. El primer cuento, "Ninfeta" (*Cinco*, 9-29), marca la pauta. Aparece una escenografía casi mítica en la producción García Ponce: la playa del amor. Sin embargo, la playa de la inocencia juvenil del cuento "La gaviota" o "Unión", o del enamoramiento de una pareja de adultos durante las vacaciones en *La casa en la playa*, ahora sirve de cancha de juego de una pareja grotescamente desequilibrada. La yuxtaposición de una niña y un viejo se contextualiza con el título, "Ninfeta", término cuyo origen, como García Ponce afirmó, pertenece a Nabokov: "crea un nuevo símbolo sexual: la ninfeta, y a través de ese símbolo impone para siempre un tipo, una figura ideal" ("Vladimir", 109). Y si el título no fuera bastante, sería imposible ignorar la evocación de Nabokov al leer la primera oración: "Santiago no había leído a Nabokov, pero sabía qué era una 'Lolita'" (*Cinco*, 9). Cuando la referencia reaparece en la última oración del cuento, se le fija un marco irónico de humor negro al estilo del autor rusoestadounidense ("G.P., "Vladimir", 107). Como resultado se mina la posibilidad de creer ingenuamente en la playa/jardín de la inocencia. Al evocar *Lolita*, García Ponce altera la posición del lector, abriéndole una perspectiva conscientemente literaria y altamente analítica, suspicaz y satírica. Aquí nada se puede leer sin dudar de su objetividad; todo se filtra por un lente desmitificador creado por la evocación de Nabokov y su sentido de humor que continuamente socava la seriedad de los proyectos y las ilusiones de sus protagonistas. La intertextualidad humorística aplicada a la escenografía

anteriormente codificada como sería en la obra garciaponciana produce la autoparodia que revela el sentido de crítico del autor que jamás quería que una seriedad altisonante se aplicara a sus obras para controlar su fuerza asocial justificándolas dentro de una moralidad burguesa. Reconocía esa posibilidad, y aun caía de vez en cuando en la tentación de hablar de su obra en esos términos, pero por eso mismo enfatizaba la necesidad de recordar que violaban toda moralidad. En una conversación sobre la última escena de *La cabaña*, García Ponce dejó clara su posición.

Nosotros estamos dando ya un sentido positivo a la acción [de Claudia] con decir que le dio vida a su marido. ¡Ah qué bien Claudia! Pero es una cosa importantísima: Claudia no hizo nada más que acostarse con unos señores porque se le antojaba acostarse. Y porque puede hacer eso, sigue la vida. Pero no debemos pensar: fue, hizo el sacrificio. Ningún sacrificio. Era un gusto total para Claudia. O sea, Claudia está excitada totalmente. Está prisionera del hecho de dejarse ver, de todo eso. No debemos convertirlo de antemano en una pureza de las acciones de Claudia. Las acciones de Claudia son de las más malas. . . . Claudia quiere que se acuesten con ella en ese momento los dos leñadores. Lo que quiere es el deseo de ellos. Y de pronto se da cuenta de que ceder a ese deseo final le trae una revelación rarísima. Pero lo que hizo fue ceder al deseo. Todo el tiempo Claudia está pensando: ¡caray, que puta soy! Es muy importante ver eso [...] de ninguna manera *La cabaña* quiere disimular su carácter terrible. De ninguna manera quiere decir: fíjense, no son malas intenciones; oculta una buenísima intención, una intención heroica. Nada de eso. (Bruce-Novoa, *Los encuentros*, 447-449.)

Al referirse al mismo Nabokov, anotó sucintamente el peligro del moralismo crítico: "lo que sin duda alguna es peor, en vez de un autor pornográfico, Vladimir Nabokov empieza a ser reconocido como un escritor 'serio'" ("Vladimir", 108). O sea, la autoparodia ridiculiza la seriedad que pueden evocar sus propias obras mientras enfatiza lo que siempre quería el autor que fueran: imágenes de experiencias liminales ubicadas en un espacio fuera de la norma, experiencias que, si se trasladaran a un espacio sociomoral común y corriente, serían denunciadas como ejemplos de las obsesiones centrales del mismo Nabokov —"el crimen, la locura, la perversión" (G.P., "Nabokov", 31)— y castigadas con el oprobio social.

En "Imágenes de Vanya" (*Cinco*, 53-74) la mujer deseada, elegante, levemente extranjera y exótica de otros tantos textos de García Ponce, tan inolvidable tanto para el protagonista como para los lectores, resulta ser tonta, cursi y a fin de cuentas muy olvidable. Se repite la bien codificada escena del protagonista que asiste a una fiesta a la cual llega la mujer bella, desconocida, sola y disponible que lo fascina. En lo que podemos leer como un juego de

auto-referencias que compiten entre sí, García Ponce incluye también otra versión del primer encuentro de la pareja cuando en otra escena el protagonista se topa en la calle con un amigo que le presenta a una mujer que parece ser su amante y resulta ser la misma Vanya de la fiesta. Con toda su belleza y disponibilidad al conducto perverso que le impone el protagonista —otro *topoi* garcíaponciano bien conocido que incluye el exhibicionismo, las caricias sexuales en público, la ropa reveladora, et. cétera— Vanya resulta ser, sin embargo, y para nuestra sorpresa, irreparable e inaguantablemente burguesa. Muchos de los personajes femeninos de García Ponce, como le gustaba señalar, son mujeres que llevan una vida normal —maestras, estudiantes, o amas de casa— pero la experiencia erótica suele transformarlas, haciéndolas más sensibles y sensuales, más voraces respecto a su propio placer, y aun llevándolas a una desesperada búsqueda que las conduce a la pérdida del yo individual a través de la simultánea liberación del cuerpo y humillación de la conciencia sociomoral, un movimiento dual que puede leerse también como trascendencia espiritual de tipo místico como vio Musil. Mas Vanya pasa voluntariamente por ese proceso de seducción e iniciación a manos del protagonista sin lograr sobrepasar sus límites. Algo en ella previene la esperada transformación radical, un algo que se nos comunica según la costumbre del autor de revelar las actitudes de sus personajes a través del cuerpo: "El gesto de cubrirse los pechos con las manos debía ser el gesto instintivo de Vanya ante cualquier suceso inesperado cuando estaba desnuda" (*Cinco*, 68). La desnudez del pecho femenino o la ausencia del sostén debajo de la ropa, llegan a ser una pieza fundamental en su discurso erótico de García Ponce. Por ende, al crear una protagonista que, a pesar de entrar al juego de la desnudez, sigue tan cerrada, el autor se autoparodia de nuevo.

En el mismo cuento, el autor ironiza otros dos elementos fundamentales de su discurso: la imagen y la fotografía. Tanto en sus cuentos como en sus ensayos valorizó la imagen sobre el concepto o el signo informativo. Como en la estética de Paz, para García Ponce la imagen capta o comunica una impresión—aun una revelación—que el discurso expositivo no puede igualar. *La presencia lejana*, la novela que marca el paso entre la primera y a la segunda fase de su producción, culmina en una frase predilecta de García Ponce: "Eres la imagen de mi amor" (142). También construyó un código de referencias a la fotografía. Por un lado está el álbum de

fotos que ofrece imágenes del objeto deseado en un avatar anterior a la relación de la pareja, la imagen del pasado que el admirador no puede poseer, los de Cecilia en "Tajimara" (*La noche* (63-91) o de Nicole en *Unión*. Por otro, como en *La cabaña*, la fotografía funciona como instrumento de seducción. En "Imágenes de Vanya" las últimas imágenes de la amante son fotos de Vanya que ella regala al protagonista ya después de que su relación ha terminado. El cuento culmina con dos oraciones escritas con toda la precisión característica de García Ponce: "Sin ningún motivo preciso, Jorge guardó las fotografías en uno de los cajones de su cómoda. Conservaba pues unas últimas imágenes de Vanya" (*Cinco*, 74). Dos palabras funcionan para señalar la distancia irónica que el autor introduce dentro de su *opus*: "cómoda" y "pues". La primera, con los ecos de vida burguesa, calmada y cómoda, contradice la intensidad emocional de las relaciones creadas en la narrativa de García Ponce. Que las imágenes de Vanya llegaran a ocupar un lugar oscuro y seguro en un objeto doméstico dialoga con el código de relaciones asociales establecido en sus obras. El "pues" le presta un toque ligero al hecho, marcándolo de inconsecuente, como una intercalación coloquial y pedestre en una oración que en otras narraciones funcionaba de forma seria, buscando comunicar el valor trascendental de la imagen al estilo de Paz. Las imágenes de Vanya no captan nada en términos trascendentes. Esta desmitificación logra recordarnos, sin embargo, que el verdadero punto de la narración es el mero hecho de hacer aparecer las imágenes en el texto para nuestra diversión momentánea, liberándolas de la responsabilidad de producir un resultado elevado, iluminado y trascendente. Frente al final de *La presencia lejana*, en que la pareja se mete mar adentro como si esa imagen de amor se fundiera con la inmensidad luminosa y continua del mundo infinito, o *El libro* donde el hueco dejado por el libro desaparecido se llena de la presencia de la ausencia, el final de "Imágenes de Vanya" se encoge dentro de la oscuridad de un cerrado espacio sumamente limitado y pedestre, hecho que se narra, no con un tono neutral, sino conscientemente desmitificador.

El final de "Un día en la vida de Julia" crea un efecto similar. Julia comparte mucho con Marcela, de *El libro*, en cuanto a su clase social y actitud abierta frente a una multiplicidad de aventuras sexuales. A las dos les interesa seducir a su profesor; la de Marcela habla de Musil

mientras el de Julia de su equivalente en la pintura, Gustav Klimt. Ambas obras narran una serie de encuentros sexuales. Pero el tono es totalmente distinto. Después de una serie de aventuras sexuales perversas que violan la moralidad social común y corriente, Julia se sienta con su hermana a ver en la televisión una película cursi de Arturo Córdova. Las últimas palabras enunciadas en el cuento son: "¡Qué tedio!" Resuenan como un comentario sobre el valor de la experiencia de Julia, cuyo efecto final parece resumirse en la última oración: "Apenas apoyó la cabeza en la almohada, Julia se quedó dormida" (*Cinco*, 52). Deja en el lector la sensación de anticlimax, desprovisto de significado y muy lejos de la ausencia llena de presencia con que termina *El libro*.

"Descripciones" (*Cinco*, 75-116) cae bajo la misma intención desmitificadora. La relación entre Jaime, el profesor/escritor, y María tiene todos los elementos esenciales a los clásicos cuentos del amor perverso del autor. Una vez más, la pareja ejerce las leyes de hospitalidad con una variedad de amigos y conocidos. No obstante, al final, la pareja simplemente desaparece cuando María deja de venir a la casa:

La razón es simple y como todas las cosas simples, muy compleja: María tuvo una beca y se fue por unos meses a París con su hijo. Los meses se prolongaron indefinidamente: María conoció en París a un biólogo francés, se casó con él y ahora vivía ahí con su hijo y su marido. ¿Seguiría siendo igual su conducta? Nadie sabe, nadie supo, por lo menos no Jaime ni el autor (*Cinco*, 116).

El uso del presente de *saber* seguido inmediatamente por el pretérito herméticamente cierra el cuento en vez de dejarlo abierto a la especulación. El efecto se resalta al fijarse la acción del párrafo primero en el personaje y luego en el autor, como si se pasara de un punto interior, específico e individual, al ojo exterior que debiera poder verlo todo —pero ni uno ni el otro pueden responder a la pregunta sobre el personaje porque no saben nada. Situemos esta ignorancia en el contexto de los ensayos sobre Musil donde García Ponce enfatizó una y otra vez que la experiencia erótica representaba una vía al conocimiento: "La súbita transformación de nuestra relación habitual con el mundo que provoca el erotismo puede convertirse en una nueva forma de conocimiento" (*Entrada*, 269). La centralidad de este concepto en su obra se afirma en las oraciones con las cuales termina ese párrafo del ensayo:

Y paralelamente, esta experiencia y esta forma de conocimiento son también de una índole semejante a la que busca la literatura al presentarnos la realidad desde un ángulo que por su misma naturaleza permite mostrarla mediante el sistema de poner en acción su misterio entregándonoslo abierto en la radiante claridad de una imagen que se basta a sí misma y tiene valor propio. El erotismo, el conocimiento y la comunicación aparecen así inextricablemente relacionados en la obra de Musil y la obra tomará de esta relación su último sentido y su mágico valor poético (*Entrada*, 269-270).

La opaca oscuridad de la imagen y la inhabilidad de "saber", marcan una diferencia perturbadora. Autoparodia lo establecido, mostrando la belleza de los hechos repetidos como viejos y conocidos ritos, pero luego desmitifica el conjunto al conscientemente negar unos de los valores establecidos en su propia crítica.

Sería posible, entonces, acabar de leer los cuentos comentados arriba y llegar a la conclusión de que el conjunto deja una impresión del vacío múltiple: emocional, moral, social, y aun estético. La acusación de negatividad con respecto a las obras de García Ponce no es nueva. Desde el principio se decía que en ellas no pasaba nada y el autor respondía que lo que pasaba era exactamente eso, la nada, ese movimiento invisible de "una última y alada verdad que permanece oculta en la densidad de la materia y que determina la realidad dándole sentido al mundo de las apariencias, transformando el caos de lo representado en un orden" (*Aparición* 1). Para García Ponce esta nada era la vida ajena a los valores sociales, y aun ajena a la conciencia individual que presume vivirla. Para García Ponce el arte tiene como función principal manifestar esa fuerza vital. Pero como se vio arriba, tampoco quería que su obra se justificara como instrumento de la moralidad. Quería evadir el destino de Nabokov cuando los críticos lo convirtieron en un autor serio. Entonces, en su último libro de ficción, como se ha visto ya, sistemáticamente ironiza la seriedad, lo cual produce esa impresión del vacío.

No obstante, el vacío a su vez es susceptible al mismo juego metaliterario explicado por Hutcheon. Mientras por un lado parece indicar una carencia de valores, por otro lado puede aludir a otro código. Y de nuevo es a través de la intertextualidad que García Ponce revela lo que fácilmente pudiera quedarse invisible.

En "Un día en la vida de Julia" —cuento que podría resumirse con la descripción que el autor hizo un vez de *La cabaña*: una serie de acostones— la protagonista piensa escribir un

ensayo sobre Gustav Klimt. Es la única nota de seriedad atribuida a Julia, aunque también sufre la degradación que el autor aplica a casi todo en la colección.

En su mesa de noche, de una fina madera pálida sin pintar, barnizada con un brillo mínimo, estaba un libro de dibujos bastante eróticos de Gustav Klimt que ella había hojeado la noche anterior porque pensaba hacer un trabajo muy audaz sobre Klimt, especialmente dedicado al momento en que su profesor lo leyera, pero del que no se ocupó y que había olvidado al abrir los ojos (*Cinco*, 32).

La oración es reveladora. El sujeto es un libro de arte erótico que ha logrado fijar la atención de Julia y aun inspirarle a la acción intelectual. Por supuesto, este momento de "seriedad" no dura ni hasta el final de la misma oración en que aparece. Se mina primero con la revelación del propósito del ensayo, impresionar al profesor, para derrumbarse totalmente en el olvido de Julia. Desde otra perspectiva, sin embargo, podríamos decir que al desaparecer, Klimt y su obra se convierten en una imagen apenas vislumbrada de la última verdad que determina la realidad de Julia. Para ella, el mundo sirve para lograr su placer y lo que no se presta a ese fin deja de existir. Sin embargo, no desaparece del todo, porque queda como imagen revelada en la lectura. Tampoco debemos pasar por alto las frases introductorias con las que se ubica el libro en el cuarto de Julia. Parecen detalles superfluos: *mesa de noche, fina madera pálida sin pintar, barnizada con un brillo mínimo*. Sin embargo, sirven la función de la descripción realista que caracteriza al personaje a través de los objetos en su ambiente. Aun más, dentro de un espacio dominado por el nombre de Klimt, toman el aspecto de decorado lujoso dentro de un cuadro a su estilo, acaso un retrato como "Bildnis Margarethe Stonborough-Witgenstein" o "Bildnis Fritza Riedler". O sea, García Ponce contextualiza intertextualmente el cuento. Julia aparece como la encarnación de la figura femenina dentro de un código asociado a la cosmovisión de Klimt, cosmovisión que García Ponce resume en el título de su ensayo "Gustav Klimt: la estética del vacío" en que explica el valor de un arte que puede parecer desprovisto de significado "serio" en términos de trascendencia social, un arte vacío. "La auténtica estética del vacío consiste en convertir ese vacío en algo que se llena de sí mismo y no es el momento el que determina a Klimt sino esa facultad" ("Gustav", 56). Al referirse al "momento" incapaz de determinar al artista, García Ponce una vez más niega la sociedad y la moralidad como factores determinantes en el arte. El artista sigue su propio criterio al inventar el mundo en el espacio del arte. Aplicarle los

requisitos derivados de sistemas de valores burgueses o la moral social sería buscar lo que el artista no tiene que proveer. Por eso, como pasa con una exposición de cuadros de Klimt, García Ponce puede ofrecer una colección de imágenes sin sentido social. En "Un día en la vida de Julia" tenemos una muestra de imágenes de Julia que apenas se ligan con un armazón narrativo que efectivamente no cuenta nada. El autor se niega a justificarlo con "la cursilería de [un] argumento psicológico" al estilo de esas películas de Arturo de Córdoba (*Cinco*, 52), sinécdoque del cine mexicano de los 40, que a su vez puede representar la Escuela Mexicana del Arte con su código de valores sociopolíticos contra la cual luchó la generación de García Ponce. Esas imágenes de Julia llenan el vacío no con sentimientos altos o pensamientos profundos, sino de la misma vacuidad que representa la cultura que la ha creado y de la cual, con el poder de su posición social, ella se siente totalmente dueña.

Si quisiéramos, sin embargo, buscarle una justificación más seria a esta estética del vacío, García Ponce nos la ofrece en el mismo ensayo al hablar de los mismos retratos mencionados arriba:

Siempre se trata de retratos que parecen buscar la negación de la posibilidad del retrato y contienen su propia trascendencia. De nuevo, más que mostrarnos una realidad lo que el cuadro parece buscar es la manera de ocultarnos un vacío. Detrás de la gran apariencia del orden burgués, detrás de todo el aparato de una última gran sociedad con estilo, no se encuentra más que la realidad meramente decorativa de esa pintura que guarda las apariencias de la academia disimulando su insuficiencia o una realidad muy distinta, la realidad de la pura fuerza ciega e irracional de los instintos que Freud ha empezado a develar o la terrible lucha de sexos que Weininger coloca en el centro de la vida de *Sexo y carácter* ("Gustav", 62).

Pero la justificación no salva a la sociedad ni al personaje. Y Julia, como vimos arriba, se duerme tranquila en medio del tedio de su vida meramente decorativa y espléndidamente erótica. No por nada García Ponce cierra el cuento con la imagen de Julia dormida, su cabeza sobre una almohada, quizás como uno de los muchos dibujos de Klimt de mujeres dormidas ("Liegender Halbakt" de 1912/13) o aun mejor, el hermoso cuadro de "Danae", desnuda y abrazada a su almohada, toda inocencia y provocación erótica.

Esa estética del vacío se filtra por toda la colección, que en última instancia capta imágenes de cinco avatares de la mujer garciaponciana. No pasa nada más que la aparición de las imágenes, provocadas por el pretexto de la narración, para el mero placer de provocarnos.

Como el autor protagonista de "Descripciones", nos quedamos con el libro en frente, admirando el escenario abierto por el arte aun cuando ha vuelto a vaciarse de la imagen motriz. La experiencia no provee información —como el personaje y el autor, no sabemos nada que nos permita penetrar el misterio del mundo, a pesar de haber experimentado su revelación momentánea en el tiempo/espacio mismo de la lectura. De nuevo, puede dejar una impresión sumamente negativa, parecida a la que ofrece la última imagen del protagonista de "Descripciones": "Sentado en el sillón negro sobre la pequeña terraza de mosaicos rojos, se sentía viejo, muy viejo. ¿En eso consiste la vida al final, en estar solo, leer, contemplar y recordar?" (*Cinco*, 116).

Sin embargo, el último cuento ofrece un notable cambio de tono. "Retrato de un amor adolescente" impresiona primero por el juego parodístico con Joyce y su *Retrato de un artista adolescente*. García Ponce comparó el libro de Joyce a la primera novela de Musil, *Der Verwirrungen des Zöglings Törless*: "en ambas novelas la sexualidad como imagen y expresión de los instintos vitales es la que determina y precipita la crisis que tienen que enfrentar los protagonistas" (*El reino*, 36). Sin embargo, mientras Musil insiste en hacer aparecer lo irreal desde la forma razonada del lenguaje, Joyce, "armado espiritualmente y artísticamente por sus antecedentes católicos", busca convertir todo en lenguaje que luego se "desintegra en su propia representación de lo informe" (37). Prefiere la conclusión de Musil: "la sexualidad como vía hacia el conocimiento" (42), posición que determina su novelística y en gran parte de la de García Ponce. Pero ese conocimiento no se basa en la aplicación de modelos previos que siempre se repiten, como García Ponce observa en Joyce (37), sino en un "sistema de invertir los términos de la experiencia para buscar en las violencias morales una nueva apertura de la realidad" (40) que descubre Musil, llevándolo a una definición del conocimiento ajeno al que le escapa al personaje de "Descripciones". Para Törless la sexualidad "convertida en instrumento y depositada en objetos que la sacan del orden social, rompe la costra de las costumbres y puede conducirnos mediante una arriesgada operación a una nueva forma de conocimiento" (42). Busquemos en esta parodia del *Retrato* de Joyce, una epifanía del conocimiento perverso de Musil provocada por la sexualidad amoral.

La referencia a Joyce también recuerda que García Ponce admiró la parodia hecho por Nabokov en su ensayo "The Artist as a Mad Man" ("Nabokov", 23). Así García Ponce enmarca *Cinco mujeres* con referencias a Nabokov, pero en su último cuento la niña ya no toma la forma de ninfeta, sino de la estudiante bella del primer amor del joven supersensible que recuerda más al narrador de "Tajimara" que al protagonista de "Ninfeta". A propósito de "Tajimara", "Retrato de un amor adolescente" comparte el tono nostálgico que García Ponce juzgaba tan esencial que insistió en que se mantuviera a toda costa en la película (G.P. "Tajimara en cine" 139). Pero mientras que en "Tajimara" ese amor aparece como irremediablemente perdido, en "Retrato" se ve en su pureza de un acontecimiento que no pasa del momento de realización. La nostalgia surge del mundo de los lectores donde el amor existe en el tiempo y la sociedad como una realidad entre otras, todas determinadas por la contingencia ineludible. Pero como una última ironía, García Ponce crea en su último cuento una afirmación desprovista de ironía y por eso quizá ingenua, pero efectivamente no más ingenua que las de toda su literatura que afirmaba la posibilidad del amor en un mundo que lo niega.

Después estaban haciendo el amor. Pero el amor, ese mismo amor, existía desde que se veían con él caminando y ella detrás de la ventana. La muchacha sin nombre, con el pelo castaño, la nariz perfilada, los labios delgados, mirándolo fijamente; el muchacho que iba a la escuela, que regresaba de la escuela y los dos por la noche en su casa tan unidos en su separación como ahora en su unión (*Cinco*, 131).

Así termina el último cuento, con la afirmación de la presencia lejana descubierta por Musil en sus cuentos de *Five Women* y por García Ponce en Musil. La última palabra del cuento es su último homenaje intertextual, una referencia al libro de Musil, *Uniones (Vereinigungen)*, a través de una cita de su propia novela *Unión*. Y ya no hace nada para minar la afirmación, nada de humor, nada de ironía, nada de distancia —todo lo opuesto, afirma una vez más la fusión de todo en la continuidad de espacio literario.

En su último cuento, García Ponce vuelve al origen en *Imagen primera* de esa pareja de adolescentes que descubre el amor y mundo. Es de lo más sencillo: el joven se enamora de una niña que admira desde lejos hasta encontrarla en la calle. Hablan, caminan, y hacen el amor a la orilla del río. Como la crítica decía de sus primeras obras, no pasa nada. Sí, pero

también pasa todo lo esencial. Se logra la unión en la belleza de lo más común y corriente provocada por la violación de las costumbres. Y al despedirse en medio del esplendor de esa imagen, García Ponce reafirma la fe en el espacio literario donde el libro y su ficción desembocan en un conocimiento perverso en este mundo de la contingencia donde rige la distancia, la separación y la muerte. Su último cuento, su testamento literario y personal, desemboca en la imposibilidad vuelto palabra: "unión". Con esa palabra la ficción de García Ponce se entrega a la muerte, pero como había explicado treinta años antes al hablar del protagonista de "Grigia", un cuento de Drei Frauen, "parece entregarse a esa muerte como una última y definitiva unión con el mundo dentro de la que el desinterés por el yo individual borra incluso las fronteras entre vida y muerte convirtiéndolas en los dos aspectos contrarios de una realidad superior a la que ya ha tenido acceso" (*Entrada*, 287). *Unidos en su separación como ahora en su unión*— una presencia lejana en la imagen primera lograda en el pasado presente del libro mismo, una entrada en la materia del arte y lo sagrado de la escritura como vida perdurable: una errancia sin fin.

#### Libros Consultados

Bruce-Novoa, Juan. "La errancia intertextual en la obra de Juan García Ponce," *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 17 (oct.-dic. 2002), 40-52.

\_\_\_\_\_. *Los encuentros y desencuentros en la narrativa de Juan García Ponce*.

Disertación, Universidad de Colorado, 1974.

García Ponce, Juan. *Cinco mujeres*. México: Ediciones del Equilibrista, 1995.

\_\_\_\_\_. *De Ánima*. México: Montesinos, 1984.

\_\_\_\_\_. *El libro*. México: Siglo XXI Editores, 1970.

\_\_\_\_\_. *Encuentros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

\_\_\_\_\_. *Entrada en Materia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

\_\_\_\_\_. "Gustav Klimt: La estética del vacío" en *La aparición de lo invisible*.

*op.cit.*, 55-63.

- \_\_\_\_\_. *Imagen primera*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963.
- \_\_\_\_\_. *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI Editores, 1968.
- \_\_\_\_\_. *La cabaña*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- \_\_\_\_\_. *La casa en la playa*. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Crónica de la intervención*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- \_\_\_\_\_. "La gaviota", en *Revista de la Universidad de México*, v. XXIV, núms. 7-8 (marzo-abril, 1970), sección amarilla no enumerada.
- \_\_\_\_\_. *La noche*. México: ERA, 1963.
- \_\_\_\_\_. *La presencia lejana*. Montevideo: ARCA, 1968.
- \_\_\_\_\_. "Nabokov: un sueño y un ensayo" en *De viejos y nuevos amores*, v. 2. México: Joaquín Mortiz, 1998; 17-31.
- \_\_\_\_\_. *El reino milenario*. Montevideo: ARCA, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Tajimara en cine", en *Trazos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1974; 137-142.
- \_\_\_\_\_. *Unión*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- \_\_\_\_\_. "Valdimir Nabokov [1899-1977]", en *Apariciones. Antología de ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987; 106-112.
- Hutcheon, Linda. *The Theory of Parody: The Teaching of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Musil, Robert. *Tonka and Other Stories*. London: Martin Secker & Warburg, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Five Women*. New York: Dell Publishing, 1966.