

Juan Antonio Rosado
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Los dioses, los mitos, nuestra imagen del universo, son representaciones que nos extraen de la contingencia del entorno, pero también nos hacen volver a él. Mediante la palabra que vive en el reino de lo imaginario nos apropiamos de la exterioridad para interiorizarla y someterla a nuestra visión, a la vez que estamos sometidos por la visión del mundo enmarcada por los límites de nuestro lenguaje. La palabra hace presente lo ausente. En un antiguo himno hindú la Palabra dice: “Entro en muchas imágenes”, “Yo he creado la contradicción entre los hombres”, y también: “Yo soy quien creó al Padre en la cúspide de este mundo”, lo cual no sólo nos recuerda al Génesis, en el que el *fiat* es la palabra-orden de un Dios que habla para crear, sino también a San Juan Evangelista, quien aclara que en el principio estaba el Logos.

En *Entrada en materia*, Juan García Ponce afirma que “la realidad sólo se hace real en el Verbo”, y la literatura fija el Verbo. “Al encarnar, entrando a la vida –arguye García Ponce en *Teología y pornografía*–, el Verbo ha traicionado la quietud del espíritu, convirtiendo su silencio en voz, pero también la voz entrega el movimiento de la vida a la quietud del espíritu”, es decir, el arte se apropia de la vida para representarla y así manifiesta al intelecto. Si vamos más lejos, el postulado principal de la teología del colegio sacerdotal de Menfis, en Egipto, fue –como dice Franco Cimmino– que el demiurgo Ptah creó el mundo “pensándolo con el corazón y expresándolo con la palabra”. El escritor entonces es como el demiurgo Ptah, pero con una diferencia: lo que creó Ptah es la realidad –hecha de elementos discontinuos– como una fuerza que nos desintegra, en la que morimos día con día: una muerte sin fin. Es la realidad creada por el demiurgo malvado de los gnósticos. En cambio, el arte detiene el devenir de la contingencia convirtiéndola en forma. De ahí que la “religión” de García Ponce (el Arte) no sea logocéntrica. El logos absoluto y con él el signo nos remite al Verbo como Absoluto: se opera así la determinación y por lo tanto la significación trascendental del ser. García Ponce –al igual que Bataille y Klossowski– parte de la ausencia de centro, de la inexistencia de Dios o de la Razón, del sinsentido de la realidad –hecho que el autor yucateco no asume desde la metafísica, sino desde la estética–, y asimismo sustituye ese centro por la asistematicidad sin centro del Arte, donde necesariamente interviene el logos, no como verdad sino como engaño.

La palabra se apropia de una apariencia y la convierte en obra; atrapar un objeto al nombrarlo o encarna lo probable al invocarlo, pero en ambos casos su función es doble: “irrealidad de lo real y realidad de lo irreal”, como aclara el autor en *Desconsideraciones*. La representación nos comunica con el mundo, y si disfraza la realidad es sólo para que volvamos a ella. El arte nos aleja de la vida, pero también se nutre de sus contradicciones y así nos acerca a su impureza. No es la sociedad la que da realidad al arte, sino el arte el que “debe dar realidad y sentido a la vida de la sociedad y del hombre”.

En todo el arte, por más “realista” que sea, hay una abolición de la realidad: son los mecanismos de ilusión los que producen la representación, y de ésta, y no de la realidad, estos mecanismos extraen la materia prima. En la imaginación no importa el grado de verdad, sino de verosimilitud. Toda obra literaria es una utopía, un no-lugar donde asumimos como “verdad” lo que no

es en la realidad. “La literatura miente –dice Georges Bataille– y su alegría principal está hecha de la certeza de mentir”. Basta contemplar la perspectiva en un cuadro realista para darnos cuenta del engaño: los objetos decrecen a medida que se alejan y eso nos otorga la ilusión de realidad. También la posición del espectador es importante, ya que su percepción del cuadro depende de su desplazamiento en el espacio, aunque su contemplación sea sincrónica. Y si, en cambio, la literatura se percibe de modo diacrónico por ser un discurso o sucesión de signos verbales –a través del tiempo el lector percibe, reconstruye, interpreta las imágenes–, no por ello la literatura deja de ser ilusión.

La irrealidad de la realidad consiste en que la realidad que nos rodea es devorada por el tiempo, mientras que el arte, que es irreal, cobra auténtica realidad al permanecer fijo e intocable. Pero la irrealidad del realismo puede también entenderse en el sentido de que sabemos que es ficción, un engaño, y realismo de la irrealidad en el sentido de que lo que leemos es verosímil, asumimos ese engaño, esa transgresión del lenguaje por el lenguaje, nos la creemos al grado de involucrarnos. Además, hay veces en que la dicotomía realidad-ficción llega a confundirse.

Esto es evidente en la representación dentro de la representación. En *Catálogo razonado* –esa *mise en abîme*– el actor en que encarna la voz primera dice a la modelo: “Mírate y escúchate escribiendo tu diario en mi próxima novela donde te llamarás Paloma”. Esta novela será *De anima*. Luego, la modelo declara que ya no quiere representar ningún papel, que no es actriz. El actor en que encarna la voz segunda afirma que ella y el otro hombre han aceptado fingir que son actores “del mismo modo que los actores fingen que son los personajes que representan”, como el texto finge que la realidad representada es la realidad.

Muchos personajes de García Ponce son conscientes de que están representando un papel. En *Crónica de la intervención*, en una cena, Mariana llegó temprano a casa de Anselmo y ambos fingieron que eran los dos quienes recibían a los invitados. Dice Anselmo en una carta: “No hay mayor placer que representar. Mientras más se lo adjudicaban, más se adentraba Mariana en su papel”, y luego reflexiona:

Me sorprende la inclinación que sin advertirlo todos tenemos de ver realizados nuestros deseos en otros. Es como si [...] los otros nos afirmaran. Y a su vez, el que realiza el deseo, de un modo igualmente inconsciente, procede por imitación. O sea, juega a ser el otro. De esto podría inferirse que no somos nadie.

Para Lacan el estadio del espejo es la identificación que construye nuestra personalidad: “la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen”. Desde el estado de impotencia motriz el ser humano asume su imagen especular y ello manifiesta, según Lacan, la “matriz simbólica” en que el yo se precipita, “antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto”. De un yo especular se pasa a un yo ligado a situaciones socialmente elaboradas. Pero con el lenguaje, ya como sujetos que hablan de un modo peculiar, dueños de una conciencia individual, no concluye la mimesis. Al imitar se representa a otro, pero a la vez se trata de la representación de otra representación y así sucesivamente.

Los niños suelen imitar y representar lo que perciben. Cuenta García Ponce en *Personas, lugares y anexas* que en la infancia, después de ir al fútbol, “Mis hermanos, mis primos, mis amigos y yo, nos repartíamos los nombres de los jugadores para ‘representarlos’ en nuestros propios encuentros”. Representar es hacerse otro, pero ese “hacerse otro” es a la vez “hacerse yo”. La operación que constituye al yo en el otro, que en la imaginación transforma al objeto en *alter ego*, puede desembocar en una repetición, en una insistencia de caracterizaciones y situaciones narrativas que tiende a despersonalizar las acciones. No es otro el destino de *Inmaculada*, quien comienza imitando (repitiendo) a su amiguita en la casa de muñecas y esto ayuda a forjar su personalidad. Hay una parte en esta novela en que la protagonista va al cine con Carlos y Josefina. Aunque no se mencione el título de la película que van a ver, se trata de *Belle de jour*, de Buñuel, por la que Inmaculada llega a interesarse hasta el grado de desear trabajar en una casa de citas o rechazar tal idea al pensar que en la película entra a esa casa el amigo del marido de la protagonista. Su deseo de ser esa otra, sin embargo, se cumple cuando Arnulfo la utiliza como prostituta para los locos en la clínica del Dr. Ballester. Al aceptar el dinero, Inmaculada asume, representa el papel que desea, como asume ser la modelo del fotógrafo Raúl Pérez Garrido y del pintor Ernesto Mercado, a pesar de que su gesto inicial fue ambiguo, de aceptación y vergüenza. Cuando Ernesto Mercado les muestra a Inmaculada y a Rosenda la reproducción de “Reciprocité”, donde hay dos mujeres “como muñecas”, Rosenda expresa su deseo: “Yo quiero ser la que está acostada con la ropa hasta arriba y que Inmaculada sea la que está inclinada sobre mí. La que sería yo tiene zapatos como los míos”.

Pero además de la imitación del exterior, también existe la recreación de lo ya hecho, la imitación de uno mismo. El autor yucateco representa situaciones similares a lo largo de su narrativa, como él mismo afirma sobre la pintura de Balthus: “una representación da lugar a otras que son ya representaciones o recreaciones de lo que el arte ya ha creado, representado”. Recrear una representación es multiplicarla, pero, como ocurre con la recreación de la realidad, esta multiplicación no es exacta e incluso puede ofrecer grandes variantes. Roland Barthes sostiene que si la regla es el abuso, la excepción es el goce (por ejemplo, la excepción de los místicos), pero también la repetición puede engendrar goce: un ejemplo de esto es el rito. El poder de repetición de la palabra garciaponceana llega a someter el orden narrativo: lo idealiza y lo ritualiza. Idealización como movimiento asegurado en la constancia del deseo donde no hay dirección lineal, sino vaivén, oleaje, ritual. Esta palabra se desplaza hacia las dos direcciones que marca Barthes: es repetición obsesiva, pero también inesperada. Es, en resumen, “palabra erótica” y la musicalidad del estilo produce un goce porque se trata siempre de que su significancia llegue al exceso. Musil, Proust, Joyce, Borges... crearon prosas excesivas. En el exceso, la representación tendrá que desbordarse en el afuera para que el espectador se desborde en la obra como el místico en Dios o el amado en la amada o la amada en el amado: éxtasis.

La representación en García Ponce posee también el sentido de una búsqueda a través del arte, de la comunicación entre las artes. La representación dentro de otra representación –lo que los hindúes llamaban *gharbhana-taka*– se manifiesta con claridad gracias, sobre todo, a los personajes que la posibilitan con el artificio: pintores, fotógrafos, escritores,

pero gracias también al que vive fuera de la obra y la hace posible con su lectura y su voyerismo: el lector. Pintores, fotógrafos o escritores se apropian de las imágenes, transforman la infinita, contingente movilidad de la vida, el azar de la contradictoria realidad, en la eterna inmovilidad del arte.

En *La revocación del edicto de Nantes*, de Klossowski, el *voyeur* Octave dice que el fotógrafo está preocupado por provocar la “aparición de lo eterno a través de los tenues accidentes de la luz”. Pero esta inmovilidad del arte siempre evoca el pasado en que fue creado, aunque a la vez sigue siendo presente porque ya ha trascendido toda temporalidad. “Sólo buscando la suprema inmovilidad de las cosas –afirma Ramón del Valle-Inclán– puede leerse en ellas el enigma bello de su eternidad”. Para Rilke el espacio imaginario es la liberación del tiempo destructor. Maurice Blanchot asegura: “Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo”. Ni siquiera el cine, que es movimiento, escapa de dicha inmovilidad: contiene en sí sus propias limitaciones: posee principio y llega a un fin. Como en Proust, para quien el arte triunfa sobre el tiempo, en García Ponce se opera la transformación del pasado en un presente que, a su vez, está fuera del presente por ser el “tiempo” del espacio imaginario que, como espacio intemporal, se halla liberado de las cadenas que en la realidad nos atan al tiempo. En la inasible imagen artística subyace la idealización en tanto que subsiste la semejanza (descarnada) del objeto, pero a la vez aparece y permanece lo que en la realidad contingente ya desapareció o se transformó.

En una entrevista, el autor de *Crónica...* afirma que su obsesión por apresar el instante “volvía inacabables mis frases. Porque así es el instante: inacabable”, y también que sus dos obsesiones principales son la imagen y el tiempo. Ya en el título de *Crónica de la intervención* entran en juego el tiempo –Cronos que devora a sus hijos– y el espacio. La sucesión es la esencia del tiempo, pero sin espacio no habría permanencia. El arte facilita la representación de lo que el artista verdadero sabe considerar –a decir de Blanchot– como “esencias intemporales”. Esta representación constituye la intemporalidad del arte.

La representación dentro de la representación como reflexión sobre el arte es constante en la obra de García Ponce, donde nunca deja de ser el descubrimiento de la ilusión. Hay un poema de Sor Juana Inés de la Cruz del que Anselmo, en *Crónica...*, cita algunos versos y comenta, y donde es claro que la contemplación del arte es la contemplación de la aparición de lo invisible, para aludir al título de un libro de García Ponce, para quien la novela nace como “acción y efecto de ver” y esa mirada ve detrás de lo que hay y así nos relaciona con lo invisible. Dice Anselmo que ha fraguado una historia cuya veracidad cuelga de la de sus palabras, ya que los hechos son inapresables y por tanto carecen de importancia: son las palabras las que deben hacerlos verosímiles. Por cuestiones de espacio no cito el soneto completo de Sor Juana: “Este, que ves, engaño colorido”, pero remito al atento lector al tomo I de las *Obras completas* de la poeta.

Bien mirado, el cuadro es sombra, aunque sus intenciones sean vencer los rigores del tiempo: la vejez y el olvido. Como en *La vida es sueño*, de Calderón, o en la filosofía hindú del Vedanta, el mundo está hecho de tiempo y por tanto es cambiante. García Ponce, en su cuento “Retrato de un amor adolescente”, escribe que el mundo “es como un sueño del que sólo se despierta para encontrar que la vigilia es idéntica al sueño, siempre ha sido idéntica, pero suponemos lo contrario”, lo que puede compararse con Plotino

cuando éste dice que levantarse no es más que pasar de un sueño a otro, o con Chuang-Tzú, en su famoso poema que finaliza con el dilema de si era Tzú el que soñaba ser mariposa o era la mariposa que soñaba ser Tzú. El mundo es *mâyá*, compleja palabra sánscrita que suele traducirse como “ilusión”: “es Maya el velo de la ilusión que cubre los ojos de los mortales –cita Arthur Schopenhauer– y les hace ver un mundo del cual no se puede decir que sea ni que no sea, pues aseméjase al ensueño, al reflejo del sol en la arena que el viajero toma por un manantial o el trozo de cuerda que toma por una serpiente”. Schopenhauer coincide con el Vedanta en el sentido de que la materia no es independiente de la percepción. Por ello el sujeto es quien se representa al mundo. Pero no es mi fin profundizar en el Vedanta o en Schopenhauer, sino hacer coincidir ciertos elementos a una obra artística, que es la representación que un artista se hace a partir de su percepción del mundo, del arte, de los demás. Al referirse a la concepción idealista, determinada por Schopenhauer, desde la que Borges vive la realidad, el autor de *Crónica...* concluye que es natural que el escritor argentino sustituya el suburbio de las calles por una biblioteca ilimitada, y agrega esta conclusión definitiva en *Cruce de caminos*: “Es sólo en el arte donde la realidad adquiere su verdadero significado y nada puede parecer más lógico que partir de él para llegar a la vida”. En *De anima*, Gilberto llega a afirmar que “la realidad de la ficción que representa Paloma reemplaza a la ficción de la realidad”. El mundo físico pierde su realidad al convertirse en forma artística, pero el arte es también real. Paloma ha quedado plasmada en esa realidad exterior llamada arte. No es necesario insistir en la importancia de las manifestaciones artísticas para conocer la vida de culturas desaparecidas: el arte nos devuelve el tiempo perdido. Para García Ponce la vida –que carece de dirección, de propósito– toma la forma de una apariencia: representación y fingimiento son lo mismo. Leemos en *Crónica...*: “El conocimiento existe de todas maneras y la ignorancia se finge, pero fingirla corresponde hasta tal extremo al orden natural que el fingimiento es la forma que toma la vida. Entonces la vida es una ficción; pero la percepción de su apariencia la convierte en realidad y entonces esa ficción es la realidad”. En un ensayo sobre Henry Miller afirma García Ponce: “Todo es ficción porque todo es realidad, incluyendo la ficción”.

Cada uno de nosotros realiza y percibe diversos roles en este gran teatro del mundo: son las apariencias las que se captan: he ahí la realidad. Entonces, ¿por qué otorgarle más importancia a la verdad que a la apariencia? “Que la verdad sea más valiosa que la apariencia –dice Nietzsche–, eso no es más que un prejuicio moral”, ya que ni siquiera la vida existiría sin las apariencias. Si se eliminara el mundo aparente tampoco quedaría nada de lo que para algunos es la “verdad”. Para Nietzsche no hay antítesis entre verdadero y falso, sino grados de apariencia. La vida es apariencia, *mâyá*: “La vida –dice García Ponce en un ensayo sobre Thomas Mann– se convierte en una pura representación; pero una representación significativa, que no se pierde en la nada, sino que se recupera a través del arte”.

En *Crónica...* Anselmo comenta que en el soneto de Sor Juana la imaginación barroca “hace la crítica del engaño, del simulacro que el arte es capaz de crear en nombre de la verdad del cadáver, el polvo, la sombra, la nada. Pero si detrás del simulacro [...] no se encuentran más que el polvo, la sombra, la nada, la única realidad de la existencia, la sola y exclusiva a nuestro alcance es el engaño colorido”. La prueba de esto es el mismo soneto de Sor Juana, que,

a pesar de que termine con una “siniestra afirmación no estética sino religiosa” (como se afirma en *Personas, lugares y anexas*), constituye –como el arte en general– la expresión de otra forma de eternidad: “La persistencia del soneto y del retrato al que está dedicado probaría esto. La fugacidad puede encerrar una manifestación de la eternidad”. Éste es el sentido de *La invención de Morel*, de Bioy Casares, donde las imágenes han accedido a una suerte de intemporalidad. Éste es también el sentido del deseo de Ulrich en *El hombre sin cualidades*, de Musil: “abolir la realidad”, lo que para García Ponce significa liberar el espíritu, “que existiría sólo en sí mismo, sin ningún pasado, presente ni futuro”, es decir: intemporal. Tal respuesta plantea, según el autor yucateco, la lucha entre la contemplación y la acción, el goce puro del espíritu como absoluto y la vida. La obra de Musil, como la de García Ponce, es una búsqueda que se aleja de la contingencia de lo real para unirse al reino imaginario. De tal modo, en *El hombre sin cualidades* Ulrich encuentra su yo en el otro, en su propia hermana Agathe.

Para dejarnos con la verdad del engaño, la única y descarnada verdad, Anselmo y García Ponce desean crear, “tocar la negativa moral de Sor Juana”, hacer de las mentiras verdades. Por ello Anselmo también cita a José Vasconcelos, quien según este personaje (y contra el engaño del progreso) estaba en lo cierto al postular una Era Estética. Para Vasconcelos la ley del gusto como norma de las relaciones humanas señala tres estados: el material o guerrero, el intelectual o político y el espiritual o estético. Afirma el filósofo: “Los tres estados representan un proceso que gradualmente nos va liberando del imperio de la necesidad, y poco a poco sometiendo la vida entera a las normas superiores del sentimiento y de la fantasía”. En cuanto al “periodo estético” al que se refiere García Ponce, allí –explica Vasconcelos– “la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón, que explica pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence”. También aclara algo en lo que coincide el autor yucateco: “en estética lo bello es lo que trasmuta la realidad físico-biológica, voluntaria, en realidad de espíritu que ya no brega, sino que existe y ya no busca fines, los disfruta”. Para Anselmo, pues, “Habría que haber accedido a una Era Estética en la que las solas guías fuesen la imaginación y la fantasía”, es decir, la representación.

Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, propugna por la conservación del estado de juego, de placer, implícito en lo que él llama “estado estético” como ejercicio de la libertad –la fantasía es libre respecto a la realidad– en que por fin es derrotado el paso (destrutivo) del tiempo. Pero el campo de la estética, como advierte Herbert Marcuse, es esencialmente irrealista. Los valores estéticos no pueden funcionar en la realidad sino como adorno, afición o elevación cultural: “vivir con estos valores –dice Marcuse– es el privilegio del genio o la marca de los bohemios decadentes”. Por ello son utópicos los planteamientos de Schiller, de Vasconcelos y de Anselmo.

Es en *Crónica...* donde García Ponce ha llevado a sus últimas consecuencias las ideas sobre la realidad y la ficción, y donde de manera explícita propone el no lugar del arte, de la literatura como el lugar. ¿Qué es, finalmente, lo real?:

La Presencia Real no es más que un mínimo, redondo y delgado pedazo de pan sin levadura que se pega en el interior de la boca: No tenemos otro lugar que el espacio de la representación. Encontrarlo, evocarlo, hacer aparecer lo divino mediante la proyección de nuestros propios fantasmas y

que lo falso sea verdadero porque, igual que siempre, el espectáculo es lo único real. La vida que se representa a sí misma, inocente, repitiendo su propio despliegue.

El hecho de “hacer aparecer lo divino” constituye un punto de contacto con los *Upanisad*, textos en los que lo divino se halla en el interior de cada uno de nosotros, pero también con Vasconcelos, para quien lo estético, que nunca podrá ser un sistema cerrado como la dialéctica, consiste en una “orientación del movimiento hacia el estado de divinidad en que se realiza lo Absoluto”. La irrupción de lo sagrado en García Ponce sólo es posible en el mundo de la representación, en el “engaño colorido”. En el *Ulises criollo*, Vasconcelos reitera esta idea, en la que coincide el autor yucateco: “La facultad estética – dice Vasconcelos– se apodera de las cosas, les cambia su ritmo propio y les otorga orientación divina. De esta suerte, acaso somos colaboradores de lo divino en la tarea de conquistar lo finito para la gloria infinita”, la eternidad del arte...

García Ponce lleva al extremo estos pensamientos. Por ejemplo, para Esteban, en *Crónica...*, sólo existe la representación, el “engaño colorido”, el espectáculo del gran teatro del mundo. Nuestro único lugar se halla en la representación. En “El regreso”, Esteban le muestra a fray Alberto y a Anselmo unas fotos de María Inés: “mira de nuevo el rostro de Mariana en María Inés”, dice Esteban. Cuando Anselmo le pregunta a Mariana qué sintió al ver las fotos de María Inés junto a las suyas, ésta responde: “Ya lo escribiste tú. Piensa en tu carta. ‘Este que ves engaño colorido’. Y también el final del soneto y tu propia interpretación. Sólo existe el engaño colorido”.

García Ponce retoma el tema del soneto de Sor Juana al referirse a Hilda Siersen, una amiga que llegó a ser modelo y cuya imagen plasma en *Personas, lugares y anexas*. En este libro el recuerdo de Hilda sigue presente, a pesar de que la mujer se haya convertido en “cadáver, polvo, sombra, nada”, precisamente porque su verdadero final se encuentra en los “falsos silogismos de colores”. Esos silogismos crean la verdad en la que reposa el retrato que eterniza a Hilda. En un texto más reciente, “Atriciones”, introduce al lector en algunas situaciones de su pasado con estas palabras: “Estas notas que os disponéis a leer no son un engaño colorido como dice Sor Juana [...] sino las súbitas revelaciones del ocio más vacío que imaginarse pueda, pero las justifica si son susceptibles de convertirse en arte: la palabra convertida en literatura siempre está justificada, cosa ausente en la mayor parte de las conversaciones”.

El arte engaña porque intenta apartarse del movimiento de la vida al intentar fijarla literaria o pictóricamente, pero la vida, aunque representada, sigue su curso inexorable: sólo nos refugiamos en las apariencias. El autor, al proyectar sus fantasmas, propicia también la aparición de lo divino. He ahí una de las direcciones del movimiento del cambiante “espíritu de la narración” en *Crónica...*: “apresar” la realidad. Es tan intensa esta obsesión que el valor de la descripción puede cifrarse “en que debe provocar la aparición de ese tercero siempre ausente que, por lo general, no es parte de la descripción sino que describe. Quizás ese ha sido siempre el valor del arte. No afirma nada sino el engaño encerrado en lo que describe en nombre de otra verdad que no puede describirse”. Ese tercero es el *voyeur* tras el texto que, sin embargo, lo hace visible y de ese modo él también aparece.

Para concluir, deseo aclarar que el diálogo que se ha producido entre diversas obras enriquece mi lectura de García Ponce, aunque no se trata de llegar a ninguna conclusión por medio de la analogía, ya que por su mismo carácter más que demostrar algo, sólo muestra. No nada más se trata de reconocer similitudes o coincidencias entre diversas obras, aunque este reconocimiento se haga, como dice Michel Foucault, “sobre el fondo de un descubrimiento que es el de la conveniencia de las cosas entre sí”. Es verdad que las analogías cumplen un papel revelador, pero son un primer paso, un recurso encaminado a esclarecer o ampliar las vías para hallar los sentidos de una obra. Es por ello que, para llegar no a una, sino a varias conclusiones, es necesaria la interpretación, la búsqueda de los sentidos, para lo cual me parece más sensato partir de y asumir la preferencia por las analogías, de tal modo que es natural que intervengan mis propias lecturas, independientemente de que las conozca o no el autor de la obra que aparece como protagonista de este, que habéis leído, engaño colorido.

Texto publicado en la Revista *Casa del tiempo* de la Universidad Autónoma Metropolitana, abril de 2000.