

DE LA PIEDRA A LA PIEDRA  
(*EL NOMBRE OLVIDADO O LA IDENTIDAD ASUMIDA*)

Juan Antonio Rosado Zacarías

*... la inteligencia es lo que más amenaza su vocación.*  
PIERRE KLOSSOWSKI: *La vocación suspendida* (1950)

Uno de los temas centrales de Juan García Ponce es la ausencia de centro rector o signo único que le otorgue cohesión y coherencia al mundo, así como la manera en que el individuo asume —en ese mundo sin Dios— su propia identidad, ya sea anulándola en el éxtasis de la contemplación estética o del erotismo, es decir, en la *otredad*, ya sea indagando en su *yo*, en sus motivaciones e intenciones, en el pasado y en sus proyectos. Así como la gramática —según Pierre Klossowski— puede considerarse garantía de identidad (García Ponce, 1981: 35), pues el pronombre “yo” se refiere a un individuo, así a la religión y a los diversos conceptos de dios podrían calificárseles de *gramática espiritual*: garantes de identidad colectiva, como aún ocurre, por ejemplo, en el Islam o en ciertas comunidades de nuestro ámbito civilizado y postcológico. La muerte de Dios significa la pérdida de centro cohesionador y, por tanto, de toda identidad fundamentada en el orden religioso. Esta muerte implica la del ser humano, cuyo concepto se torna más relativo, incierto y problemático, en la medida en que se van borrando las modalidades tradicionales de referencia y se van construyendo sociedades de individualidades autónomas.

En muchos sentidos, Juan García Ponce asume lo anterior; en otros, propone nuevas referencias y un centro rector en su narrativa: la figura de la mujer abierta y disponible, que alegóricamente es el arte y, por supuesto, el movimiento de la vida con sus contradicciones y paradojas. El mismo autor llegó a afirmar: “mi religión es el arte, la literatura, la belleza” (Ribal, 1988: 27). La figura femenina central, que analicé en mi libro *Erotismo y misticismo*

(Rosado, 2005), surge de hecho en la obra de teatro *El canto de los grillos* (1958) y asume distintas formas a lo largo de las décadas, hasta convertirse en Inmaculada o Geneviève. Desde *El canto de los grillos*, el autor impuso la imagen de la mujer como signo único en torno al cual fluyen y confluyen personajes y situaciones. Georgina prefigura al resto de las protagonistas. El cuerpo, la presencia (material o no) de Claudia (*La cabaña*), Marcela (*El libro*), Alma (*El gato*), Beatrice (*La invitación*), Paloma (*De anima*), Mariana y María Inés (*Crónica de la intervención*), Inmaculada (*Inmaculada o los placeres de la inocencia*) o Geneviève (*Pasado presente*), por sólo mencionar a unas cuantas, se asume como signo, y todo empieza y termina en él. Se trata de un signo entre signos que emite signos, como la Roberte de Klossowski, o el huésped en la novela y película *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, signo único que le otorga cohesión y coherencia al mundo; sin él, se pierde dicha coherencia.

No obstante, en el autor yucateco descubrimos un movimiento más vasto que el de Roberte o el del huésped. En García Ponce resulta una obsesión, un tema intuido incluso antes de que conociera a Klossowski, pero que con dicho conocimiento se acrecienta, complejiza y asume nuevas vertientes y paradojas. Para María Luisa Herrera, a partir de *La cabaña* (1969) aparece el “signo”, un simbolismo en que “se cifra la intención de la obra”. Objetos, animales y personajes “a veces pierden su condición natural para adquirir una calidad distinta”. En *El nombre olvidado* (1970), el personaje al final se reconoce “perdido en un camino sin fin dentro de la vastedad del bosque que define su propia existencia” (Herrera, 2004: 312). Este signo ya se había manifestado antes de 1969, pero desde *La cabaña* se hace más explícito y complejo.

El problema del signo único se liga a la memoria, y ésta a la identidad, dado que la memoria cohesionada al yo: sin ella no habría identidad. Mnemosine es también madre de las Musas, del arte, fenómeno que, como representación, combate al olvido. He ahí una de las razones por las que el narrador erótico representa el erotismo artísticamente; quiere hacerlo

vivir: “El erotismo es humano —afirma García Ponce—; si no se convierte en obra de arte será devorado por la muerte. El erotismo, entonces, es un humanismo” (Avilés, 1994: 4). En la narrativa erótica de este autor, el hombre suele propiciar la manifestación de la mujer, quien adquiere un papel dinámico, mientras que el varón —con excepción de M. en *El nombre olvidado*— “es más bien estático, seguro de sí mismo y, en gran medida, quien inevitablemente manipula la situación” (Lara Zavala, 1996: 15). *El nombre olvidado* es una excepción, una novela “excéntrica” en el conjunto de la narrativa del escritor: “Lo que se aborda en ella es el tema de la soledad, del reencuentro con la infancia y de la inevitabilidad de la muerte desde el punto de vista estrictamente masculino” (Lara Zavala, 1996: 16). Además, en esta *nouvelle* la mujer se vuelve otra por el alejamiento de M. y no por un gesto propiciatorio de él. Sin embargo, ella no se convierte en signo único, y cuando al parecer asume ese papel, resulta efímero. En un principio, el centro cohesionador para M. fue la religión, la iglesia; luego se traslada al bosque y al amor por la esposa que se ramifica en los hijos; posteriormente, con mayor fuerza y certidumbre, retorna al bosque, al aserradero, a la naturaleza. Hay algo en el olvido, aunque latente, que busca M. a lo largo de su trayecto para conocer su origen, su identidad. Lo encuentra al final, en la palabra escrita durante su niñez sobre una piedra en la huerta familiar. El viaje se da de la piedra a la piedra, pero en casi todo el trayecto, antes del retorno, esa piedra con su inscripción cae en el olvido. Uno de los propósitos de este ensayo es analizar el desarrollo de dicho trayecto.

Para mí, los temas de *El nombre olvidado* son, por supuesto, la soledad y la muerte, pero también la nostalgia y la necesidad de un refugio a fin de salvaguardar el yo de la contingencia y del cambio perpetuo que produce el inexorable paso del tiempo; la iniciación y el aprendizaje en la búsqueda por ese yo; la sensación de irrealidad en tanto desvanecimiento de los límites; el anhelo de inmensidad; la impersonalidad del placer; la inconmensurabilidad

del amor. El texto es denso porque el narrador omnisciente fluye y funge asimismo como ensayista omnisciente que acompaña a su objeto de estudio (M.), sin definirlo del todo, de ahí que el discurso cobre espesor y dureza, y que su cuerpo —alejado de la sencillez de otras obras— oponga resistencia en la maraña de su volumen ramificado mediante un estilo acumulativo, con largos periodos. A menudo pesa más la reflexión, la explicación o insinuación de estados interiores que la descripción como prosopografía. El recurso descriptivo es quizá el más importante en la narrativa erótica de García Ponce, pero *El nombre olvidado* no es obra erótica, sino psicológica y simbólica, con un trasfondo incluso metafísico, en que las descripciones ocultan más que lo que muestran.

Una de las reflexiones que asemejan a esta obra con otras como *La cabaña* o *La invitación* (1972) se refiere a la inconsistencia de lo real en tanto fenómeno inaprehensible y aun irreconocible por su naturaleza cambiante. Con la enfermedad de R. en *La invitación*, la realidad se torna fantasmagórica, como si el personaje hubiera resucitado<sup>1</sup>. *El nombre olvidado* profundiza en el lento paso del tiempo y en la inconsistencia de la realidad: lo que se rompe en cada uno y lo que se conserva, aunque olvidado. Por ello los árboles, siempre iguales, reflejan la seguridad del refugio, como un templo de piedra o un rito (repetitivo por definición). A lo olvidado se retorna cuando se le recuerda, y entonces se *resignifica* el yo.

En primera instancia, *El nombre olvidado* se inscribe en la vieja tradición del buscador del camino hacia la verdad y los orígenes, que consiste en el encuentro con la propia identidad y su sentido en un mundo que en sí mismo no lo tiene. A diferencia de otras *Bildungsromane*<sup>2</sup> o novelas de formación donde intervienen guías que apoyan —consciente o

<sup>1</sup> Para profundizar en *La invitación*, véase mi ensayo “*La invitación*, de Juan García Ponce, 35 años después”, en *Juego y Revolución: la literatura mexicana de los años sesenta*, segunda ed., Octavio Antonio Colmenares y Vargas, editor., México, 2011, págs. 150-152.

<sup>2</sup> Para ahondar en el concepto *Bildungsroman*, en su revisión teórica más allá del romanticismo alemán, y en las diferencias y semejanzas entre el esquema narrativo de esta tendencia y otras, ver mi ensayo *Ritual de balazos: iniciación y aprendizaje en la novela de la Revolución Mexicana (1932-1951)*, FiloEdiciones, México, 2013.

inconscientemente— al protagonista en su búsqueda, en *El nombre olvidado* se trata de una pesquisa interior, en que el sujeto interpreta los signos que se aparecen. Puede sentir la inutilidad o lo imprevisto del viaje hacia los “orígenes” o a la “verdad”; puede sentir tropiezos que exigen la parada, pero en realidad regresa “hacia una meta desconocida que ha quedado atrás olvidada” (243)<sup>3</sup>. Desde el inicio hay una paradoja: ¿regresar a una meta desconocida? Si es desconocida no es porque no se haya conocido: sólo ha permanecido en el olvido.

El olvido conlleva la interrupción de una secuencia temporal, un hueco, un vacío, una resta al espacio-tiempo, y en ese sentido considero un acierto que en la *nouvelle* sólo sepamos el nombre de Jesusa. Ningún otro personaje posee nombre, ni siquiera la esposa del protagonista. Este último se reduce a M., con un punto, lo que implica que se trata de un nombre abreviado. Esta narración no es la única de García Ponce donde el protagonista se nombra con una letra. Lo mismo ocurre en los cuentos “Anticipación” y “El gato”, y en la novela *La invitación*. Una de las intenciones es acentuar la impersonalidad que se afirma bajo el peso de una realidad contingente y absurda, y su necesidad de aferrarse a algo que le dé identidad. En Kafka, los personajes K y Joseph K. sufren el avasallamiento de un poder invisible del que nada saben y del que no sospechan. En cuanto al nombre M., el antecedente más obvio es la película de Fritz Lang: *M, un asesino entre nosotros* (1931), también conocida como *M, el vampiro de Düsseldorf*. El M de Lang reaparecerá con distintas identidades y otros matices en la obra *Morirás lejos* (1967, 1977), donde José Emilio Pacheco construye un verdadero laberinto en el tiempo al proponer gran cantidad de hipótesis de narraciones y de posibles desenlaces al tema: la persecución del hombre por el hombre. M, en estos casos, se asocia a la muerte. A mi juicio, sería forzado establecer paralelismos entre los tres M que

---

<sup>3</sup> Cuando la cita textual pertenezca a *El nombre olvidado*, sólo pondré entre paréntesis la página correspondiente a la *Obra reunida II* (2004), de García Ponce (Fondo de Cultura Económica).

menciono; sin embargo, hay dos coincidencias: la asociación con la muerte, que en el personaje principal de *El nombre olvidado* se presenta al final, y sobre todo la *huella* que dejan los tres M, sin la cual no podría producirse ni la búsqueda ni el encuentro. En Lang y Pacheco percibimos la persecución desde el exterior; en García Ponce, M. se persigue a sí mismo hasta encontrar su propia huella en la piedra.

Educado en una escuela religiosa, M. siempre creyó que sería sacerdote. Vivió aferrado a tal certeza hasta la adolescencia, cuando ese proyecto se derrumbó dejando un profundo vacío. Transcurrió su infancia y juventud en una enorme casa situada en clima próspero, rico y tropical. De niño fue monaguillo en la iglesia, donde “el mundo exterior quedaba felizmente olvidado” (244). Estos elementos semiautobiográficos nos introducen en el ámbito del rito. El latín *ritus* se relaciona con el sánscrito *rita*, que en el *Rig Veda* designa el *orden universal*. Todo rito nos conduce a un orden repetitivo, cíclico, que otorga seguridad (como la rutina al niño), en la medida en que detiene el tiempo: “La misa era un rito conocido que aseguraba la realidad de ese orden” (244). La preocupación de García Ponce por el rito se manifiesta en toda su obra (uno de sus cuentos se titula “Rito”). El autor nunca renunció a su religiosidad; sólo cambió de centro rector: de Dios a la Vida, traducida en arte y en un erotismo en que la mujer es signo único, disponible y multifacético, al igual que la vida y el arte.

La importancia de *El nombre olvidado* para profundizar en este aspecto radica en que allí se revela el origen de la obsesión por el sentido ritual que otorga seguridad al yo y lo despersonaliza en dos sentidos: lo hace olvidar su identidad y, al despojarlo de las máscaras cotidianas, le otorga otras que lo impulsan a penetrar en el ámbito de lo sagrado para acceder a la *otredad*, llámese Dios, Mujer, Arte, Naturaleza o Vida. La celebración en tanto rito nos despersonaliza, nos introduce en un tiempo sin tiempo. El entorno sagrado es el de la transgresión del mundo profano (el del trabajo y el deber), y dicha transgresión se opera como

rito. Pero M. no comunica su vocación. Percibimos una infancia común, en que los niños representan papeles en las rutinas del juego: indios y vaqueros, policías y ladrones. En un texto autobiográfico, García Ponce confiesa que de niño llegó a ir con su padre al fútbol, y después, “Mis hermanos, mis primos, mis amigos y yo, nos repartíamos los nombres de los jugadores para ‘representarlos’ en nuestros propios encuentros” (García Ponce, 1996: 29). En “Biografía y escritura”, cuenta que entre su hermano y él se repartían los papeles de los héroes de los libros que leían (García Ponce, 1974: 245), es decir, obedecían al libro como el actor al guion. Representar es hacerse *otro*, pero ese “hacerse otro” es también “hacerse yo”. La imaginación es deseo: el deseo de estar donde no se está, de ser quien no se es (o de ser otro más de quien se es). En el rito se renuncia a la identidad cotidiana y se adquiere otra.

En *El nombre olvidado*, M. percibe que sus primos, amigos y hermanos hombres hablan ya de temas “prohibidos”. Entre la soledad y la seducción de esos temas, su confesor decide que es hora de comunicar a sus padres el deseo de incorporarse al seminario, aunque M. ya no se sentía seguro de esa vocación. De fuente de tranquilidad, se convirtió en conflicto. M. se refugia en la casa y en las huertas. El superior de la Orden y el confesor le revelan a su padre que el niño quiere ser sacerdote (245). Detrás de las puertas, M. escucha sobrecogido la carcajada de su papá. Esa risa lo hará volver a la contradictoria y paradójica vida, y de ella a la mujer y a la naturaleza. En los nuevos ámbitos tendrá que buscar una vía que llene el vacío producido por aquella carcajada acompañada de la negativa actitud paterna hacia los curas.

El caso de García Ponce fue muy semejante. Hijo de una católica y de un ateo español que ocultaba su ateísmo, el futuro escritor tuvo una educación católica: se consideró producto de los maristas (García Ponce, 1996: 17), gracias a quienes aprendió la moral cristiana y la historia sagrada. Incluso estuvo tentado a llevar al extremo tal educación: “Yo iba a ser cura —confiesa García Ponce—. Nunca llegué, sin embargo, a intentarlo por una escena que está

repetida en *El nombre olvidado*. Porque cuando dije que quería ser cura, mi padre por poco se muere de risa. Pero no había curas presentes; eso sólo es de la novela” (Ruffinelli, 1974: 25). Antes de perder la fe, llegó a comulgar casi diario, sobre todo por la influencia de su abuela, la figura familiar femenina que más aprecia, junto con su nana Pipa (García Ponce, 1996: 69). Para no separarse de su esposo por una infidelidad, la madre de Juan puso como condición vivir en la capital. Juan tenía doce años. Su educación siguió siendo marista, pero con la contribución de los refugiados españoles perdió la fe. El trasfondo religioso de *El nombre olvidado* posee claros elementos autobiográficos, pero no sólo eso, como lo aclara el autor:

*El nombre olvidado* es totalmente ficción, aunque es cierto que tiene ciertos recursos autobiográficos, y una evocación de Yucatán que es mía. Incluso una voluntad de ser preciso: por ejemplo la casa en *El nombre olvidado* repite en términos muy exactos lo que era mi casa en Yucatán. Los árboles de la huerta [...] están descritos con una absoluta fidelidad, con una minuciosidad buscada, y son unos árboles que había en la huerta de mi casa de Yucatán. Y por ejemplo la piedra en la que aparece el nombre olvidado es una piedra real, que existe, que yo recuerdo de mi infancia, detrás de la que me escondía a jugar. Lo que es real en términos de apariencia concreta es un mundo físico y lo demás es real en términos de imaginación capaz de hacerlo aparecer: sobre esa voluntad de mezcla está hecho *El nombre olvidado* (Ruffinelli, 1974: 25).

Si bien dejó de ser creyente, nunca perdió cierto espíritu religioso “que está dirigido hacia otro lado y se manifiesta de una manera distinta” (García Ponce, 1966: 37). El vacío que dejó la pérdida de la fe se canalizará hacia el arte: el escritor convertirá al arte en su religión. M. asumirá este vacío de otro modo: en la contemplación e introspección, en la persecución de sí mismo por los laberintos del pasado y de lo real. Después de la escena en que el padre se carcajea, esta figura se vuelve grande, “todopoderosa”. En contraste, las figuras de los curas se achican. La percepción del cuerpo cambia de forma radical:

Antes de salir, los sacerdotes le tendieron la mano a M. para que se las besara como de costumbre. Él siguió naturalmente el gesto al que estaba habituado, pero al acercar los labios al dorso de la mano del Superior, la piel cubierta de vellos y el olor agrio que despedía su cuerpo le dio un asco invencible y sólo pudo pasar ligeramente los labios, sin tocarla en verdad, por la mano de su confesor (246).



Cuando los curas se alejan, son descritos como “dos sombras sin cuerpo que avanzaban sin tocar realmente el piso” (247). Quien ya toca el piso —y con fuerza— es M. Tal fue el recuerdo principal de la infancia: la *vocación suspendida*, para evocar el título de la célebre obra de Klossowski, donde Jérôme se halla de repente atrapado “en ese desdoblamiento de su voluntad que sus propios demonios provocan en él” (Klossowski, 1975: 36). Pero ¿cuál es el demonio de M.? El vacío. La sala se torna amplia, abierta, pero también “extrañamente vacía”. Nada comprendía M. y sólo el recuerdo le otorgará sentido. La ruptura con los sacerdotes lo dejó solo, pero no sabía que le devolvía su yo. El alejamiento de la iglesia implicó que “su voluntad se había dirigido hacia el lado que representaba el padre” (247). No obstante, su fe permanecía, y su percepción inicial era como si la iglesia se hubiera alejado de él, y no él de ella. Quedó la nostalgia, que significa “dolor por el regreso”, pero ¿cuál regreso? Esa nostalgia no se dirigía hacia ningún punto: “se saciaba en su propio vacío” (247). Los años infantiles aparecían, en el recuerdo, “desprovistos de su centro y por tanto tan carentes de sentido como el engaño sobre sus propios deseos que le revelara [...] tan abruptamente su padre” (247).

La siguiente etapa es la incorporación de M. al mundo de los juegos organizados. Los deportes, nueva pasión, sustituyen a la religión y acentúan la corporeidad, particularmente en “la sombra de los vestidores”, lejos de la luz crepuscular. La desnudez de los “cuerpos jóvenes y casi impersonales en su semejanza creaba una unidad distinta, despertando las bromas sexuales como una especie de oscura iniciación que, sin embargo, no era contraria a la pureza de la competencia deportiva ni al recuerdo de la luz sin sombras del campo abierto” (248). Oscuridad y sombras son el ámbito del mal, del desorden, sobre todo si consideramos el catolicismo del personaje. La luz se contrapone a las tinieblas y no es casual: la oscuridad oculta; la luz revela, les confiere a las cosas cuerpo, identidad. Si las tinieblas simbolizan el

caos, en la unidad se confunden con la luz. Al final de *El nombre olvidado*, la esposa de M., quien lo ha engañado “con tantos, tantos, que no eran ninguno”, es descrita como luz: “su presencia tenía una realidad que la cubría de luz y se imponía sobre él con todo el horror de su pureza” (305), clara prefiguración de Inmaculada.

La confusión de luz y tinieblas propicia que los referentes sexuales de M. incluyan a su hermana y a las hermanas de sus amigos. Con la adolescencia, M. se convirtió en otro. Eligió a una amiga de su hermana y no dudó de su amor. La elección fue correspondida, pero la cultura impuso barreras. En la preparatoria continuaron las pláticas entre hombres, que ahora se referían a las “primeras osadas visitas a los burdeles, donde algunos habían pasado por el peligro de encontrarse con sus padres o con algún pariente” (249). A la vez, las muchachas ya no evitaban a los jóvenes, aunque no perdieron del todo su carácter esquivo. El niño que imaginó ser cura experimentó que la muchacha elegida también lo apartaba. Un día su hermana le dijo: “Yo sé a quién le gustas”. M. respondió: “Si es alguna de tus amigas, no me interesa” (250). Pero M. fue de los primeros en tener novia e iniciar “una nueva apertura al mundo” (250). Con la declaración amorosa y el primer beso, vino el recuerdo de los besos que “ya había conocido en el burdel” (250). Se mezclaban dos realidades en apariencia opuestas. Este nuevo amor se abrió a la oscuridad y a lo intocable, y así “lo llenaba de luz”. Entre los amantes se formó una “zona secreta”, hacia la que se sentían impulsados y de la que “entraban y salían” (251). Esta época señaló el fin de la nostalgia y el inicio “de la paz aceptada y vivida como una consecuencia natural de su amor” (251). Surge el proyecto, es decir, el futuro.

M. decidió estudiar Leyes para permanecer en su ciudad. Antes pasó medio año con su padre en el extranjero. Una nueva nostalgia se mezcló con la curiosidad ante lo desconocido. Al regreso del viaje, se sentía mayor. Después de tres años de carrera universitaria y la boda de su hermana, M. deseó imitarla. Lo sedujo la figura de la dama de honor, así como el

llamado del rito. M. le plantea a su padre abandonar la carrera para trabajar en el negocio familiar. El narrador asocia este momento con “aquel tiempo olvidado” en que el padre les dijo a los sacerdotes que le dejaran a su hijo. Ante la pregunta paterna de si estaba seguro de querer dejar la carrera, M. respondió “me parece que sí” (253). Continuó la incertidumbre ante lo que podría o no hacer. La confusión se resolvió en certeza cuando el padre le propuso a M. pasar un tiempo en los aserraderos, en medio del bosque. La novia se desencantó, pero la relación maduró. Al enfrentarnos a situaciones que nos hacen conocernos más, el viaje exterior implica viaje interior. Aquí, el aserradero se asocia al pasado:

Desde su niñez, el aserradero era el lugar de los hombres, un sitio siempre presente y muchas veces imaginado y comentado por él y sus hermanos y ahora iba a entrar a él no como se pasa de una etapa a otra, sin advertir casi el movimiento, sino como si fuera a dar un salto que lo colocara en el lugar opuesto desde el que era imposible el regreso. (258)

Podría caerse en la tentación de encontrar elementos autobiográficos en el aserradero, pero no es así. Afirma García Ponce: “Mi padre ha tenido fábricas de muchas cosas. Recuerdo que en Yucatán tenía un almacén”, pero no un aserradero:

nunca en mi vida he estado en un aserradero. Mi aserradero es totalmente producto de la imaginación, y tan es así que aunque mi padre trabajó en la Selva de Quintana Roo mucho tiempo como chiclero y pudo decirme cómo era el bosque, cuando yo escribí *El nombre olvidado* hice que en mi aserradero hubiera cedros y caobas juntos. Eso no existe en ningún aserradero de la historia; el clima no permite que haya cedros y caobas juntos. Hay en mi novela, porque yo tengo el derecho de hacer que haya. (Ruffinelli, 1974: 25)

En efecto, en la primera edición, leemos que M. “aprendió a ver los árboles que verdaderamente necesitaban: las maderas finas, las fuentes inmutables y solemnes, anteriores a todo tiempo imaginable, de la riqueza y la prosperidad: los cedros y las caobas, y también los árboles de menor importancia pero aprovechables y que los bulldozers debían respetar en la tarea de destrucción: los granadillos, los chacás” (García Ponce, 1970: 59). Como escritor

vinculado al realismo —en su obra nunca hallamos elementos fantásticos o sobrenaturales—, con seguridad en pro de la verosimilitud, Juan cambió la frase “los cedros y las caobas” por “las muy anchas caobas” (García Ponce, 1996: 416; 2004: 266). El autor eliminó los cedros porque, si bien en la entrevista citada justificó el “error”, le ganó el afán de verosimilitud.

Pero la obra es fundamentalmente una descripción del mundo interior de M., quien con la nueva ruptura se sintió desamparado: “en su búsqueda se encontraba siempre al final un vacío” (259). Todo se volvió impersonal. La memoria sólo llegaba a la iglesia como refugio. El tiempo se detenía y retrocedía: de nuevo surgió la nostalgia. Ya en el aserradero, el bosque adquirió un simbolismo similar al de la iglesia como refugio:

El bosque parecía tener un secreto único que no estaba dispuesto a entregar y sin embargo, en medio de él, pero separado de él por la estrecha cabina del camión, M. ya le pertenecía, sin desear ni separar nada, entregándosele simplemente, con la acogedora tranquilidad del que se refugia en el seno de una madre que ni siquiera advierte nuestra presencia y sin embargo se abre a ella (261).

*El nombre olvidado* es excepcional en el corpus narrativo del autor no sólo porque la mujer no desempeña el papel de signo único, sino también porque se aleja de los espacios interiores. Como afirma José Antonio Lugo, la mayoría de los hombres en García Ponce encuentra la totalidad y el vacío en la mujer, mas en *El nombre olvidado*, “ésta se encuentra representada por la madre naturaleza” (Lugo, 2007: 34). La *nouvelle* contradice en parte al mismo García Ponce cuando en una entrevista afirmó: “Soy un autor de lugares privados, de interiores” (Vallarino, 1989: 1). Escribí “en parte” porque *El nombre olvidado* se desarrolla en espacios abiertos (el bosque, el campamento del aserradero, una casa inmensa con su huerta, un par de habitaciones...), pero en verdad el espacio donde ocurre todo es tan privado e interior como en las narraciones eróticas, sólo que aquí todo se desarrolla en la mente del protagonista, incluso la intriga y la tensión (siempre psicológicas, siempre interiores).

El capataz —compañero de viaje— recuerda que la casa principal fue construida por el abuelo de M., y que se le hicieron reformas y adiciones. M. pensó que antes ya escuchó eso en boca de otro. A partir de entonces, las palabras y ciertos objetos funcionarán como detonadores de la memoria, como las magdalenas en la obra de Proust. M. conoció a Jesusa y se dio cuenta de que el capataz lo tuteaba; vio unas fotos suyas de niño, que le mostraban a Jesusa. La primera noche en el aserradero fue de insomnio. Después de un tiempo, pensó en su novia “sin nostalgia pero con una necesidad de tocarla, de sentir su piel en las manos, su boca en la suya, su cálido aliento en el cuello, que llenaba su cuerpo desnudo sobre las blancas sábanas” (264). M. permaneció más de un mes en el aserradero y no los quince días pensados. El campamento era un “perentorio refugio infantil, un mero juguete frágil y desamparado envuelto, recogido por la densidad del bosque” (265). El aire parecía la transpiración de los árboles, alejados del tiempo y del hombre. El protagonista

sentía la misma sensación de recogimiento que de niño lo invadía en el umbroso interior de la iglesia; pero aunque los rayos de luz se colaban entre las tupidas ramas apropiándose de su reflejo igual que a través de los vitrales de la iglesia, los olores y rumores, en vez de cerrarse sobre sí mismos protegidos por los gruesos muros, se elevaban hacia el espacio abierto, comunicando una sensación de libertad que dejaba una y otra vez de nuevo a M. como ante la puerta abierta de un secreto al que sin embargo le era imposible llegar, aunque no venía de afuera, sino que se encontraba en su interior. (266-267)

No obstante, en ese bosque de símbolos —para evocar las *Correspondences* de Baudelaire—, se ejercía violencia: “La caída de cada una de las enormes caobas, arrasando todo a su paso, era como el súbito derrumbe de la irreconstruible torre de una iglesia y tenía siempre algo de inesperado y brutal” (266). La naturaleza, sagrada como en el paganismo, adquiere un sentido similar a la de *Lady Chatterly’s lover*, de Lawrence, donde el guardabosques la cuida con un sentimiento religioso parecido al que él y su amante experimentan en el acto sexual. En medio de esa sensación de lo sagrado e infinito, de ese

secreto inaccesible, a M. se le reveló algo que puede asociarse con el hinduismo. Si en las religiones judeocristianas, el centro (como Dios) está separado de nosotros y la periferia encuentra su sentido en él, en el hinduismo, en cambio, el centro está en todos lados, lo cual ha sido malinterpretado como panteísmo, sin tomar en cuenta que no es lo mismo "todo es Dios" (panteísmo) que "Dios es todo" (hinduismo). En la religión de García Ponce, el centro no deja de ser la representación artística. El artista-sacerdote busca ese centro como el budista el nirvana y —como el hinduista— se halla consciente de los sucesivos renacimientos o reencarnaciones de la divinidad: “la misión del arte —afirma García Ponce— es provocar resurrecciones” (1998: 97). La concepción religiosa del arte en este autor está más cercana al Dios impersonal que encarna y reencarna en el seno del Eterno Retorno, como ocurre en el hinduismo, que al Dios personal y único que encarna una sola vez en Cristo, en el seno del tiempo lineal. En *El nombre olvidado*, M. se descubrió repitiendo: “Yo no estoy en Dios, sino que Dios está en mí, yo no estoy en Dios, sino que Dios está en mí”, y al descubrirlo se rio en silencio, pensando en el sentimiento de culpa “con que de niño hubiera confesado esa blasfemia” (267). ¿Por qué blasfemia? Porque para la concepción cristiana uno es quien debe llegar a Dios y comulgar con él, nunca al revés. Uno puede alejarlo, dado que se trata de un dios personal y nuestra relación con él es personal. La “blasfemia” no es otra que el *tat tvam asi* del hinduismo, donde dicha aseveración es también aplicable a cualquier ser vivo. La fórmula *tat tvam asi* significa: “tú eres eso”, es decir, “tú eres parte del Absoluto”, “tú eres Dios” (De Mora, 1988: 24). También Miguel de Molinos, quietista del siglo XVII, se llegó a preguntar: ¿para qué buscar a Dios fuera de nosotros? (Molinos, 1983: 109). En el hinduismo Dios está en cada uno; en la concepción judeocristiana, lo encontramos afuera. Al final de un relato de Robert Musil titulado “La portuguesa”, la protagonista advierte que si Dios se hizo hombre también puede convertirse en gato (Musil, 1965: 78), palabras tomadas como

blasfemia, pero que cobran lógica en el hinduismo, donde efectivamente Visnu (Dios) encarna en pez, en tortuga, en jabalí..., ya que *tat tvam asi* es la realidad que envuelve a todo ser. Afirma Jacques Lacan que el psicoanálisis “puede acompañar al paciente hasta el límite extático del ‘Tú eres eso’, donde se le revela la cifra de su destino mortal, pero no está en nuestro solo poder de practicantes el conducirlo hasta ese momento en que empieza el verdadero viaje” (Lacan, 1989: 93). En M. ocurre en efecto un viaje interior, hacia sí mismo, sin ayuda de psicoanalistas. Al final, el encuentro se da tras seguir a su propio hijo, cuando de repente ve la piedra donde en la infancia dejó una huella. Entonces su identidad se cohesiona.

Aun cuando en el aserradero M. no creyó pasar por ninguna “experiencia religiosa”, al pensar en una de las ideas en que se insiste en esta etapa, que es la apertura del bosque y del campamento, así como en los pretextos para volver allí, es indiscutible que se ha formado un vínculo estrecho entre M. y el bosque siempre abierto, disponible, contradictorio. “Religión” (de *re-ligare*) es volver a ligarse con algo. La vida del campamento, “una vida abierta también” (267), se desarrollaba en los callejones frente a las casas, bajo focos amarillentos que al balancearse en la altura “recordaban las titubeantes velas de una ramificada procesión” (267). M. llegó a unirse a algún grupo y se enorgulleció de ser aceptado como igual. Él podía creerse uno del grupo sin dejar de ser él, tal como en la comunión: ser *otro* y *el mismo*.

En esta etapa, el capataz fungió como mentor de M.: lo inició en su próxima vida, la única “posible e imaginable” (268). M. descubrió que Jesusa tuvo un hijo con su abuelo; según el capataz, “se perdió” (268). Y cuando le preguntó a M. si quisiera una mujer allí, él respondió: “tal vez algún día” (268). El protagonista deseó averiguar sobre su medio tío, pero el deseo se borró y la anécdota se volvió una parte más del aserradero, donde M. percibió la lluvia como un “misterioso acompañamiento de sus ensueños, como una música secreta que se pusiera al servicio de ellos” (269). Luego retornó a la realidad de su cuarto:

el deseo que le despertaba el recuerdo de su novia parecía deslizarse hacia una intangible corporización de la verdad de su amor y esto no era algo que lo aguardaba, sino un presente que vivía en él [...] como un destino inevitable y que lo protegía de toda inseguridad hacia el futuro, que, sin embargo, parecía precisamente carecer de ese cuerpo que el amor le daba. (269)

Al día siguiente de la lluvia, el aserradero era otro, como si “un soplo misterioso le diera un contorno distinto a todas las cosas, abriéndolas a otra dimensión en el tiempo, mucho más ensimismada y secreta y que hacía de la necesidad de contemplación un movimiento imprescindible y tan natural como la conciencia del cuerpo en el espacio” (270). El capataz aprovechó los días lluviosos para seguir iniciando a M. en el aserradero y su cotidianidad. Todo cambiaba y hasta el aserrín se hacía “pesado como el paso del tiempo” (270). La inaccesibilidad por los aguaceros le permitía a M. justificar en parte sus pocos deseos de concluir la visita (270). La seducción del lugar se convirtió en inercia. El aserradero no era parte del tiempo, como tampoco Jesusa, “prolongación viva del bosque”, pues, como él, “no parecía tener ni principio ni fin” (271). El tiempo detenido y la inercia nos recuerdan, por un lado, al ritual, que implica repetición (la repetición paraliza el tiempo), y por otro, a aquella inercia de la cotidianidad reflejada en *El canto de los grillos*, insectos que allí simbolizan, negativamente, la monótona vida provinciana. Sin embargo, en el bosque tal inercia adquiere signo positivo, asociado al ritual: “Todo formaba una unidad indestructible”, en que las caobas eran “las verdaderas dueñas del bosque” (271). M. recoge “olvidado de sí la voz y el silencio” del bosque “como un mensaje indescifrable cuyo misterio abierto fuese su poder” (271).

En el fondo, el deseo era “la afirmación de la vida” (272). Pero en tal afirmación aparece el refugio, aun cuando M. volvió a su ciudad natal: “Sintió el regreso como la necesidad de un refugio que quería aceptar”, y entonces supo que una verdad que llegaría a tocar algún día quedaba ya atrás (272). Esta sensación, como otras, desapareció al día



siguiente. Al ver a su padre, éste le preguntó: “¿Sentiste lo que es tuyo?” M. mintió, ya que él nunca había tenido sentido de propiedad. Se figuró al bosque como un ente vasto, indestructible, imposible de apresar (273). Todo —Jesusa, el capataz, las máquinas, los leñadores, los choferes...— sería suyo si él “fuera capaz de ser el bosque” (273). Dicha revelación del bosque como el auténtico signo único implicó la ruptura de una continuidad, el sentimiento de que algo lo separaba de su padre. Supo que jamás le preguntaría a su papá sobre el medio hermano perdido. La misma Jesusa parecía haberlo olvidado. Sólo pensar en que el hombre perdido —hombre olvidado— pudiera tener un hijo como M., lo hacía sentir que la ruptura podía cerrarse para hacerlo recobrar la intimidad con su padre, intimidad que sólo experimentó en la oficina de éste, cuando se habló de la conveniencia de que M. visitara el aserradero. La visita fue una prueba que lo hizo madurar, aunque a la vez él entendió que la verdadera madurez estaba en otro lado. El retorno a la novia implicó un cambio en la percepción. M. ya la sentía suya, no algo distante como cuando la veía en la niñez mientras ella jugaba con la hermana de él. Ahora ambos se abrían al futuro:

Al sentir sus generosos labios en los suyos y la suavidad de sus mejillas en su barba, mientras el cuerpo de ella se dejaba envolver y recorrer entre contenidos murmullos, M. advertía, en medio de su propia desintegración en el olor del pelo de ella y el reconocimiento de toda la belleza contenida por la dulzura de su piel, como era ya otra y la misma y se disponía a completarla, seguro de que mediante esa acción iba a tener al fin en una sola unidad todas las sucesivas etapas por las que ella había pasado desde el primer día que la viera con el mismo uniforme de escuela de su hermana. (274)

Luego M. descubrió que él y ella eran mundos distintos. Antes de la boda, fue de nuevo al aserradero. Prolongó su estancia “sin sentir que traicionaba su amor” (275); sólo lo dejó a un lado y “tuvo una mujer en la cama que fuese de su abuelo durante todo el tiempo que duró su permanencia en el campamento” (275). Esta mujer le hizo recordar a las prostitutas

con que estuviera, e hizo de la entrega al deseo algo más impersonal: una entrega erótica (no descrita) que pudo haber sido con cualquiera.

Durante la ausencia del padre, quien debía visitar la capital, M. ocupaba su oficina, lo que al inicio le produjo un “sentimiento ambiguo”: parecía que su persona dejaba de pertenecerle “para ocupar el lugar de otro, aunque ese otro fuera su padre y nadie más que él pareciese advertir la sustitución que estaba realizando” (275)<sup>4</sup>. Movidio por la inercia, M. se sintió feliz con la “sencilla quietud de lo que no requiere comprobación” (277).

En la boda, “se representaba un papel casi impersonal por su previsible aspecto ritual y repetitivo” (277). El aserradero quedaba atrás, “no olvidado, sino lejano, como una posibilidad cuya ausencia era una presencia que ya conocía y que formaba, como lo deseara su padre, parte de sí mismo” (277). La mujer, tras la boda, se convirtió en la “auténtica posibilidad del amor” (277). Vivieron años juntos y esa vivencia se fue desgastando. La mujer llegaba a preguntarle a M. si esa era la vida que él esperaba (279). Él respondía que sí porque ella se había convertido en el centro, con el

cambiante misterio de su insondable figura en reposo, apenas contenida por la suavidad de la piel, con los pezones salientes haciendo más perceptible la armonía cerrada del conjunto sin principio ni fin y con la negra señal del sexo como su único signo abierto en la noche a pesar de que no se separaba, sino que era parte de esa figura. (280)

Llegaron más cambios: un hermano de M. entró a trabajar en la oficina; la mujer de M. se embarazó después de mucho tiempo en que ambos evitaron los hijos; M. percibió a su padre más viejo y como “mera figura decorativa” (281); el hermano menor se dispuso a casarse; la abuela, con dificultades para caminar... A pesar de la movilidad del tiempo, “las cosas parecían haberse detenido para siempre” (281). M. experimentó una sensación de ausencia:

---

<sup>4</sup> La escritora Josefina Vicens explorará y desarrollará este tema hasta sus últimas consecuencias en su novela *Los años falsos* (1982), donde un hijo adopta la personalidad, el empleo y hasta la amante del padre muerto.

pese a tenerlo todo, algo lo separaba del mundo, acaso porque no fue el mundo el que entró en él, sino él en el mundo (282). Sólo el progresivo adelanto del embarazo de su esposa resultaba un cambio imposible de ignorar. Despertó en él una “desconocida necesidad” de proteger a su mujer (282). El nacimiento de un hijo cambió la forma de amor entre M. y la mujer. El amor dejó de ser unidad, se ramificó para volver a juntarse, “como si tuviera que hacer un rodeo” (282). Este lazo representó el principio de la ruptura: ahora su amor estaba afuera, en un espacio “que los sobrepasaba” (282). Al año siguiente, nació otro hijo y uno más dos años después. Ya con tres, M. sintió la primera ramificación “como una multiplicidad que lo hacía más fuerte” (283). La nueva manera de encontrarse M. y su mujer les permitía ignorarse. M. se preguntó dónde quedó el amor por su esposa.

Cuando murió el padre, el protagonista experimentó el vacío, el silencio, pero también la belleza y solemnidad del deceso. Varios días continuó la sensación de ausencia: el mundo deshabitado. Al cabo de meses, surgió una revelación: M. no descubrió, sino comprobó “que su vida se había detenido y ya no iba hacia ningún lado” (287), y sintió que su mujer, a quien aún amaba, “había dejado también de luchar”. Todo se tornó otra vez en inercia. M. fue de sorpresa al aserradero, con la justificación de que quizá era necesario crear otro campamento. Sus visitas se hicieron recurrentes y prolongadas, pero no iba a trabajar, sino “a perderse en el bosque, en una búsqueda mística que sólo lo conduce al vacío” (Lugo, 2007: 35).

Hay gente en la que algo se rompe (acaso en Jesusa ocurrió eso), y gente que permanece estática, sin cambios. También hay quienes se olvidan de sí mismos. En M. ocurre todo lo anterior. La memoria, el único elemento que cohesiona al yo, se pierde, y al perderse transforma la identidad. Pese a que una de las funciones de la memoria sea desechar, bloquear, olvidar, el objeto desechado, bloqueado u olvidado subyace tras el desarrollo de la personalidad. A veces, como en la obra de Proust, una sensación, un sabor, un olor, un objeto

detona la memoria y reintegra al individuo a un origen, a un pasado. En M. ocurre esto cuando ve una hilera de palmeras a ambos lados de la calle: “en seguida se recordó de niño, caminando por esa calle en el fresco de la mañana hacia la acogedora intimidad de la iglesia” (290). Ese instante —clara anticipación de la anagnórisis o reconocimiento en la inscripción de la piedra (la huella de M.)— se hace realidad de nuevo.

Las temporadas en la ciudad se convirtieron en rupturas de una forma de vida en que “no se advertía el paso del tiempo” (291). En el bosque pasaba la mayor parte del día. Su único lazo con el negocio era ver los camiones y las máquinas. Y allá, en el bosque, el tiempo no transcurría, como no transcurre en los ritos. En el campo, los árboles necesitaban llegar a la luz y así creaban sombra, pero el hombre probaba su poder separándolos de su espacio. Todo esto expresaba para M. “la posibilidad de hacerse bosque él mismo” (291), de penetrar en lo ilimitado. La ciudad, donde el tiempo siempre es más importante que el espacio, se volvió ajena y M. sintió rencor hacia ella. El cuerpo de su mujer se hizo inmediato y lejano, y se acercaba a él como a algo desconocido. M. fue quien la abandonó, quien hizo “intocable su amor”, y en lugar de acercarse a ella, se apartó. Una vez llegó al aserradero con otra mujer: “la había elegido como se escoge un objeto que resulta necesario” (293).

El paso de los años se diluyó y M. se preguntó por qué él nunca se dejó el bigote como su padre. En el aserradero como negocio, que él nunca sintió de verdad, surgieron problemas: el capataz llegaba con informes negativos sobre los permisos forestales del gobierno (294). Este problema no era el único. Con la creación de un nuevo campamento, se elevaron los costos: la selva se defendía de la penetración del hombre. Al mismo tiempo, la mujer con quien M. tenía relaciones apareció como un “oscuro objeto” que le despertaba “un deseo profundo e impersonal” (296). M. sintió celos por lo que ya no podía ni podría conocer sobre

su esposa, pero era imposible culparla a ella. Él perdió el camino “en un tiempo muy anterior al que podía recordar” (297): estaba solo.

Entonces se internó en la penumbra; bajo las copas de los árboles “no era de noche ni de día” (298), aunque en el estado de M. de repente penetraba la luz que transformaba la atmósfera. Apoyó la cabeza en el tronco de una caoba. Él y el bosque estaban solos y su soledad era la misma (298). M. se internó con un grupo de trabajadores en la zona destinada a la tala. Allí percibió la “labor de destrucción” que se extendía por el bosque y que de algún modo “lo profanaba y humillaba, obligándolo a parecer débil y sumiso” (299). Pero sabía que las caobas ganarían la batalla. Desde su propio “conocimiento secreto”, ya la habían ganado. Siempre supo que el bosque era “inagotable e invencible” (299).

Como ya lo mencioné, el bosque es asociado a la iglesia que el protagonista vivió de niño, pero hay otra revelación: la tarea de M. no debió haberse mantenido en la iglesia, sino en el bosque. Ahora, solo y vacío bajo la inmensidad, “tenía al fin el conocimiento secreto del bosque, pero no se tenía a sí mismo” (299). Se sintió desamparado, inmerso en una sensación que nos recuerda al *Weltschmerz* o “dolor del mundo”, al *spleen* o melancolía de los románticos. Su vida quedó atrás, como árbol caído, y no podía regresar a ella: no sabía dónde empezaba. Su único refugio y esperanza era el bosque que lo trascendía. El aserradero acaso se hizo imposible como negocio, pero era necesario para que M. estuviera en el bosque. Pensó que esto era signo de egoísmo, como cuando nació su primer hijo y se sintió aparte, pero no podía ir más allá de tal conocimiento. Permaneció sin rumbo, de repente participando en alguna actividad. La sensación de espera no estaba en él, sino afuera, como algo a lo que no podía entrar. Se precipitó entonces un aguacero y M. se acurrucó junto a un tronco, dejando que el agua lo mojara, como a los árboles. Más tarde, lejos del bosque, “su nostalgia no tenía fin, era un regreso a ningún sitio” (300-301).

La tensión psicológica se incrementa. Para la familia, a pesar de todo lo que ocurría con el negocio, el posible cierre del aserradero no representaba problemas. Mientras tanto, la mujer de M. “estaba más lejos aún que la posibilidad de refugio que representaba el aserradero” (301). M. iba cada vez más hacia atrás, aunque no era un retorno, “no era un viaje de regreso porque no había nada que encontrar” (301-302). M. flotaba sin rumbo, ante lo infinito, y no podía hallar el principio. Sólo la elección del amor era suya, “o había sido suya, porque también la había perdido” (302). Tampoco el aserradero estaba a su disposición, pero sentía una “indefinible esperanza” (303). Al llegar a casa y atravesar el jardín, escuchó el “monótono e intemporal canto de algún grillo” (303), que interpreto como un deliberado guiño de ojo a la primera obra de García Ponce: *El canto de los grillos*, sobre la monotonía provinciana y la manera en que Georgina irrumpe en ese mundo estático y de algún modo lo altera.

La mujer de M. es descrita como “bella e inmaterial”, alguien fuera del tiempo, que salía del pasado de M. (304). Él le preguntó si lo ha engañado. Ella respondió que con muchos, entre ellos con quien *quizá* fuera el mejor amigo de M. En la obra se manejan posibilidades: no hay nada certero. La mujer confesó: “con él te engañé en verdad, pero es el único con el que no te he engañado, con el que nunca pasó nada” (304). Ambos creyeron que se enamoraron, y cuando ella se percató de que todo era consecuencia del alejamiento de M., lo engañó con muchos: “con tantos, tantos, que no eran ninguno” (304). Ella agregó: “Tu mujer es una puta”, y a veces le ha gustado serlo: “Ser puta, no tu mujer. Como tu mujer nadie me ha tocado” (305), y con quien hubiera podido ser, resultó imposible “porque era mentira”.

Por la mañana, al no encontrar el cuerpo de su mujer, M. no pudo permanecer en cama. El recuerdo de las palabras de ella creaba un vacío del que tenía que huir, aunque no sabía a dónde (305). La casa le era ajena, pero deseaba el encuentro con su esposa. “Tenía celos pero no sabía de qué y tampoco podía pensar en su mujer como el objeto de esos celos” (306). Ella

estaba más allá de eso, “intocada”. De nuevo, al ir hacia atrás en busca de sí mismo, sólo encontró un “camino sin fin” que no llegaba a ningún lado, “como las brechas en el bosque” (306). M. ve a su hijo pequeño y sin pensar lo siguió. La abuela le dijo que estaba en la huerta.

En su trayectoria vital, M. siguió primero la voz de la iglesia; luego, la voz de su padre; después la voz de la mujer y de la familia, y también la del bosque; al final, sigue los pasos de su hijo: el niño conduce al niño. Lo que buscaba M. era justo el origen, la verdad, su auténtica niñez. Así podría resumirse su vocación. Leemos en la mencionada obra de Klossowski: “para que haya una vocación auténtica [...] hay que haber comprendido al Maestro cuando nos invita a seguirlo” (71). Hacía mucho que M. no bajaba a la huerta. Ahora le pareció más vasta que el bosque. Su mirada se detuvo en un árbol de mamey que había crecido mucho, pero era el mismo y lo hizo volver a la infancia (306). Luego halló una gran piedra, al lado del camino que mandó abrir su padre para que el coche entrara. Hemos visto que esta piedra es “real” en la vida de García Ponce. M. vio “una palabra escrita con grandes y torpes letras de imprenta en un costado de la piedra. Decía simplemente TAJIR” (307). M. la había escrito con el chapopote con que cubrieron el camino. “Y en esa palabra, como si se tratara de la magdalena de Proust, M. parece encontrar la unidad perdida, como si en esa piedra se encontrara a sí mismo” (Lugo, 2007: 35). El personaje no recordaba el significado ni por qué la escribió, pero “le pertenecía y de pronto estaba llena de significado total” (307). Era su “nombre secreto, su nombre olvidado, su verdadero nombre y al recuperarlo todo volvía a ser suyo” (307).

Independientemente de que la piedra sea un elemento autobiográfico, simbólicamente, “existe entre el alma y la piedra una relación estrecha [...] La piedra bruta es también símbolo de libertad; la piedra tallada de servidumbre y de tinieblas” (Chevalier / Gheerbrant, 1991: 827-828). La trayectoria de M. se origina en la piedra, que a la vez es bruta y se ha ejercido acción humana sobre ella (una inscripción, una huella). Esta trayectoria está cifrada por la

ambigüedad y la constante tensión entre libertad y servidumbre. Al final, M. retorna a la piedra para luego morir. En esa huerta estaba el alma de M., toda su vida, su auténtico origen. Él siempre creyó que su infancia era el recuerdo de la iglesia (otro lugar hecho de piedras), pero ahora sabía que no. Su infancia estaba en la huerta, donde “él y el mundo eran uno solo” (308). Ese nombre olvidado, “sin encerrar ninguno encerraba todos los significados” (308), como la vida, como el arte, como la mujer y la naturaleza. Allí, en esa piedra, M. por fin encuentra su pasado; supo que “entraba al fin en sí mismo” (308), y lo curioso es que su propio hijo lo haya guiado, sin saberlo, a su origen, gracias a que la abuela (otro símbolo del origen) le revelara que el niño se hallaba en la huerta. M. supo que tendría que volver al aserradero y asegurar su sobrevivencia para continuar la conversación con su mujer. Al final, con este conocimiento y sabiendo que no le alcanzaría la vida para realizar sus proyectos, M. murió en la cama que fue de su abuelo: Jesusa lo encontró muerto. El ciclo se cumple: de la piedra a la piedra tras un prolongado olvido lleno de confusiones e incertidumbres. Cuando se asume plena y unívocamente la identidad, se borra lo ilimitado, lo multifacético. El retorno al origen implica en este caso la muerte del yo. Sólo así M. pudo hacerse uno con el bosque.

El desarrollo y, sobre todo, el final de la obra, concuerda cabalmente con el epígrafe de Hermann Broch (de *Los inocentes*): “El olvido lleva lo inolvidable en sus manos vacías y lo inolvidable nos lleva a nosotros mismos. Nosotros alimentamos el tiempo, nosotros alimentamos la muerte con todo lo que ha sido olvidado. Pero lo inolvidable es un regalo que nos hace la muerte”.

#### FUENTES CITADAS

AVILÉS, Karina (1994), “El mundo erótico de Juan García Ponce” (entrevista), en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 4 de junio de 1994, p. 4.



GARCÍA PONCE, Juan (1966), *Juan García Ponce*, prólogo de Emmanuel Carballo, México, Empresas Editoriales.

\_\_\_\_\_ (1970), *El nombre olvidado*, México, Ed. Era.

\_\_\_\_\_ (1974), *Trazos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

\_\_\_\_\_ (1981), *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Anagrama.

\_\_\_\_\_ (1996), *Personas, lugares y anexas*, México, Joaquín Mortiz.

\_\_\_\_\_ (1996), *Novelas breves*, México, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (1998), *De viejos y nuevos amores, vol. 2: literatura*, México, Joaquín Mortiz.

\_\_\_\_\_ (2004), *Obras reunidas II. Novelas cortas I*, México, Fondo de Cultura Económica.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant (1991), *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder.

DE MORA, Juan Miguel (1988), *Tantrismo hindú y proteico*, México, UNAM.

HERRERA, María Luisa (2004), “Nota bibliográfica”, en Juan García Ponce, *Obras reunidas II. Novelas cortas I*, México, Fondo de Cultura Económica.

KLOSSOWSKI, Pierre (1975), *La vocación suspendida*, trad. de Michèle Alban y Juan García Ponce, México, Ed. Era.

LACAN, Jacques (1989), *Escritos, I*, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI.

LARA ZAVALA, Hernán (1996), “Prólogo” a Juan García Ponce, *Novelas breves*, México, Alfaguara.

LUGO, José Antonio (2007), *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MOLINOS, Miguel de (1983), *Defensa de la contemplación*. Introducción: “Miguel de Molinos: la experiencia de la nada”, de Francisco Trinidad, Madrid, Ed. Nacional.

- MUSIL, Robert (1965), *Tres mujeres*, trad. de M. Benedetti e I. Zeder, Barcelona, Seix-Barral.
- RIBAL, María Cristina (1988), “Afirma el escritor Juan García Ponce: Todos mis personajes son perversos, porque me parecen más divertidos que los normales” (entrevista), en *Unomásuno*, México, 5 de marzo, p. 27.
- ROSADO, Juan Antonio (2005), *Erotismo y misticismo: la literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Ed. Praxis.
- RUFFINELLI, Jorge (1974), “La perversa candidez de Juan García Ponce” (entrevista), en *Plural*, núm. 39, México, diciembre de 1974, págs. 23-30.
- VALLARINO, Roberto (1989), “Soy un autor de lugares privados, de interiores” (Juan García Ponce) (entrevista), en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 23 de diciembre, págs. 1-4.