

El juego de escrituras en *De Anima*

ARMANDO PEREIRA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

La obra de Juan García Ponce es, sin duda, una de las más extensas y más intensas de la actual literatura mexicana. Abarca más de cuarenta títulos, que se reparten entre distintos géneros literarios: novela, cuento, teatro y ensayo literario y de artes plásticas. A su vez, ha sido analizada y discutida, desde distintos puntos de vista, por algunos de los intelectuales más destacados de nuestro continente: Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Ángel Rama, Rosario Castellanos, Rafael Humberto Moreno-Durán, Ramón Xirau, Guillermo Sucre, Julieta Campos, John Brushwood y Elena Poniatowska, entre otros.¹

El universo narrativo de García Ponce está marcado por ciertas obsesiones que lo recorren de principio a fin y a las que el autor ha sido fiel con lo que podríamos llamar una entrega apasionada. Es esta, tal vez, una de las principales características de la relación que García Ponce establece con la literatura: para él, la literatura ha sido una pasión; me atrevería a decir: la pasión más fuerte de su vida. Una pasión que comenzó en su temprana adolescencia, siempre ligada a la lectura, y que lo ha acompañado durante más de cincuenta años: "Si tuviera que echarle la culpa a alguien por mi vocación, no la pondría sobre ningún trauma secreto, como supo-

¹ Para una visión más amplia de la crítica sobre la obra de Juan García Ponce, véase: Armando Pereira, *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*.

ne la psicología en boga... Al contrario, haría responsable de ella a los libros".²

Otra característica de su obra, no menos importante, es la lucidez, esa posibilidad de la inteligencia de abrir nuevas dimensiones a la realidad: "Lo que permanece en ese intento [de escribir], por encima de todo, es la búsqueda del derecho de vivir otra realidad".³ Sé que lucidez y pasión pocas veces van de la mano: la pasión nubla, enceguece, desborda la razón; la lucidez contiene, modera, sujeta, es ese limpio acto de conciencia que pone límites a la vehemencia del deseo. Sin embargo, en algunos casos —y es este precisamente el caso del escritor yucateco—, lucidez y pasión no son más que las dos caras de una misma moneda y, algunas veces, una cara mira a través de la otra.

Habría que señalar también que ese cúmulo de inquietudes, de obsesiones que dan cuerpo a su obra, no es múltiple ni variado; no trata de abarcar la plenitud y complejidad de la realidad, no quiere ser el espejo de Stendhal; por el contrario, busca incidir, penetrar, hurgar tan sólo en algunos de sus aspectos, aparentemente nimios e intrascendentes, para, a partir de ellos, iluminar una conducta, un comportamiento, un gesto, los laberintos de una relación en los que de alguna manera estamos atrapados todos. Me atrevería a decir, entonces, que el cúmulo de sus inquietudes, que ha dejado su huella indeleble tanto en su obra ensayística como narrativa, es siempre el mismo: restringido aunque esencial. Habría que recordar que una pasión no es nunca extensiva: no trata de contemplar la totalidad del mundo; opera más bien por exclusión, elige sus alimentos —terrestres o divinos— y no descansa hasta devorarlos o verse devorada por ellos.

Ya Ángel Rama, en un ensayo de 1969, se había referido a lo que constituía (y sigue constituyendo) el universo narrativo del escritor yucateco:

Su mundo es el de la ciudad. Sus personajes, los integrantes de la clase media intelectual que se le parecen: escritores, intelectuales, estudiantes, artistas. Sus temas, las relaciones sentimentales entre

² Juan García Ponce, *Autobiografía precoz*, p. 106.

³ *Ibid.*, p. 112.

esos seres, los modos como llegan unas veces a la cama y otras veces al amor. Su obsesión, la soledad y el desamparo que forman, para él, la textura de la vida, el pánico que origina la exigencia inquisitiva del mundo, el pavor de la responsabilidad.⁴

Pero, sobre todo, Rama insiste en lo que, a partir de ese universo imaginario, ha constituido el origen de esa voluntad crítica que marca toda su obra: “La actitud de rechazo a las obligaciones del orden social urbano —concluye el crítico uruguayo— recorre toda la literatura de García Ponce”.⁵ El propio García Ponce, en su autobiografía escrita a sus treinta y cuatro años, reconocía ya esa necesaria escisión entre el artista y el mundo social que lo rodea:

En este sentido, [el escritor] se afirma como una figura esencialmente antisocial. Su tarea no es constructiva ni intenta aportar nada al mejor desarrollo de la sociedad de una manera directa. Al contrario, pone ante ella su libertad de soñar y buscar que sus sueños minen la realidad, haciéndose más reales que ella al adquirir una forma propia y colocarse fuera del tiempo.⁶

Lo que sin embargo es necesario todavía puntualizar es que ese rechazo a la norma social y a una cierta moral instituida, esa imperiosa necesidad de minarlas o trastocarlas, no se sitúa nunca en su obra en ámbitos insólitos o en relaciones excepcionales, sino que proviene invariablemente de la propia vida cotidiana, de las situaciones más habituales, de esos sujetos comunes que la viven y la sufren día con día, de esos pequeños héroes anónimos en apariencia irrelevantes. De ahí la indiscutible fuerza subversiva que habita el centro de su obra, que la recorre de principio a fin, pues no es nunca a un hombre excepcional al que le habla, sino a ti y a mí, a los que aceptamos ese triste fastidio que es vivir todos los días.

Y, en realidad, la estética de Juan García Ponce, que transita por igual en sus cuentos y en sus novelas, en su teatro y en sus

⁴ Ángel Rama, “El arte intimista de García Ponce”, en Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana I*, p. 185. Puede también consultarse en Armando Pereira, *op. cit.*, pp. 54-63.

⁵ *Ibid.*, pp. 188-189.

⁶ Juan García Ponce, *op. cit.*, pp. 113-114.

ensayos, desde esa lucidez esencial que la caracteriza, no sólo ha tratado de recuperar esas zonas oscuras, en muchos casos perversas y pocas veces accesibles a la razón que de alguna manera nos recorren a todos, sino que ha logrado, a contracorriente, edificarse en ellas. Es a lo que Georges Bataille habría calificado como una “estética maldita”,⁷ en la medida en que no se estructura sobre la base de los códigos y las normas socialmente establecidos, sino más bien mediante su alteración. Y es precisamente esa estética la que recorre de una punta a la otra toda la obra de García Ponce, que, como decíamos al principio de este ensayo, rebasa ya los cuarenta títulos. No me sería posible resumir aquí, en unas cuantas páginas, esa enorme labor realizada durante más de cuarenta años. Tampoco era ese mi propósito. Elegí, más bien, si no su novela más significativa, sí la que considero como una de sus cimas, como una cúspide indiscutible de su trabajo anterior, pero también como el manantial del que brotarán nuevos ríos, cada vez más caudalosos y vertiginosos. Me refiero a *De Anima*.

Ya desde la introducción de la novela, García Ponce se declara en deuda con dos escritores y dos novelas muy cercanos a él por varias razones: Pierre Klossowski⁸ en *La revocación del Edicto de Nantes* y Junichiro Tanizaki en *La llave*. Si en el primera ha encontrado esas “Leyes de la Hospitalidad” que le permitirán dar curso a una cierta problemática narrativa, con el segundo se le ha develado esa forma confesional que terminará adquiriendo su relato. Con esto, se establece ya desde las primeras líneas de *De Anima* una intertextualidad que recorrerá de principio a fin a la novela, intertextualidad que no sólo se lleva a cabo con la obra de otros autores, sino también con la propia obra anterior del escritor yucateco. Tanto el cuento “El gato” (1972) como la novela del mismo título (1974) entablan ese diálogo constante y enriquecedor

⁷ Georges Bataille, *La literatura y el mal*.

⁸ La atención que Juan García Ponce le ha dedicado a la obra de Klossowski es indiscutible. Con Michèle Alban, tradujo tres novelas suyas: *La revocación del Edicto de Nantes*, *Roberte esta tarde* y *La vocación suspendida* (todas publicadas en Era en 1975), y los libros de ensayo: *La errancia sin fin: Musil, Borges y Klossowski* (Anagrama, 1981) y *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción* (Era, 1975).

con *De Anima* (1984) que terminará prefigurando el mapa de una, quizá la más persistente, de sus obsesiones.

La forma que adopta la novela es esa forma confesional del diario íntimo o de la novela epistolar, que desde el *Werther* de Goethe, al menos, ha sido una constante en la literatura de Occidente. Aunque en este caso no se trata de un conjunto de cartas o de un solo diario; es decir, no se trata de una sola voz, de una sola intimidad expuesta como unidad monolítica a la mirada voyeur del lector, sino, como en la novela de Tanizaki, de dos diarios (el de una mujer y el de un hombre, Paloma y Gilberto), de dos perspectivas que dialogan entre sí, que se explican o corrigen mutuamente, que se complementan hasta lograr, entre los dos, esa imagen unitaria y final, aunque por momentos también contradictoria, que se configura a lo largo de la novela.

En la primera entrega de su diario, Paloma revela varias cosas. Ante todo, su edad: treinta años. Si no necesariamente una edad crítica, sí, por lo menos, una edad en que la mujer (también el hombre) toma la vida en sus manos. Si hasta los treinta años dejamos, en total displicencia, que la vida nos viva, a partir de los treinta algo, tal vez la conciencia de que la juventud se acaba, que no somos eternos, nos lleva a hacernos cargo de los años que nos quedan, a fijarnos un destino. Y el primer paso de Paloma, en este sentido, ha sido romper uno de los grandes códigos con que la sociedad sanciona la relación de pareja: el matrimonio. Para Paloma, el matrimonio implica un movimiento defensivo contra el deseo, una forma de dejar de estar (o sentirse) disponible, una manera de exiliarse de la circulación rizomática del deseo. Su divorcio de Armando, entonces, vuelve a situarla de pronto a expensas de los otros. Esto ha sabido verlo Alberto Ruy Sánchez en un ensayo que explora el voyeurismo en la novela:

Frente a los otros y frente a ella, Paloma se siente a la deriva pero a la vez anclada. Una nueva situación en su vida —el divorcio— le permite ir tirando los pesos que la fijan. Paloma llega entonces a hacer un pacto de trascendencia consigo misma: dejarse llevar por las fuerzas que la sobrepasan, seguir sus impulsos, no ciega sino lúcidamente.⁹

⁹ Alberto Ruy Sánchez, "Voyeurismo y contemplación en *De Anima*", en *Vuelta*, núm. 92, julio, 1984, p. 199.

La relación que, al poco tiempo de su divorcio, entabla con Gilberto será, entonces, ante todo, una relación de conocimiento, en la que ella descubre su cuerpo y las instancias imaginarias que lo constituyen a través de la mirada de Gilberto que hace posible todo eso. “Si los hombres pueden hacer algo en relación a nosotras —escribe Paloma— es contribuir a revelarnos”.¹⁰ Y es que la mirada no sólo fija cada gesto, cada movimiento, haciéndolos conscientes de sí mismos, sino que los perfecciona; establece con el cuerpo contemplado la relación que puede establecerse con la materia que dará lugar a una obra de arte: una relación de perfeccionamiento constante. Y como toda obra de arte —su fruición, su gozo— no puede guardarse avariciosamente para la contemplación solipsista; debe entregarse también a la contemplación y al placer de los otros. Así, ya desde un principio, la novela nos coloca ante una visión del cuerpo y del erotismo que los sitúa fuera de las concepciones convencionales que se tienen de ellos. Para Juan García Ponce, el cuerpo y el erotismo constituyen, sin duda, esas zonas de placer y de gozo, pero al mismo tiempo un placer y un gozo que deben remitirnos, en última instancia, a una experiencia estética en la que el otro está de antemano incluido.

Si en un primer momento la relación que Paloma entabla con Gilberto es una relación de conocimiento, en la que ella poco a poco descubre su cuerpo y la especificidad del deseo que lo recorre, guiada siempre por la mirada de él, enseguida se dan cuenta los dos que esa relación se despliega en un territorio que no pertenece al amor, sino exclusivamente al erotismo. “Llegamos a mi casa y me usó y la usé. Nos usamos”,¹¹ dice Gilberto. Y, en realidad, no es el amor (ni el cariño, ni la ternura), sino la noción de uso, la que recorre de principio a fin el vínculo edificado entre ellos. En una relación estrictamente erótica no se ama, sino que se usa al otro para alcanzar el placer anhelado. Allí, el amor o la ternura podrían convertirse incluso en un obstáculo para el placer. “El placer sexual no es metonímico: una vez tomado, se le corta —señala Roland Barthes— [...] La ternura, por el contrario,

¹⁰ Juan García Ponce, *De Anima*, p. 30.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

no es más que una metonimia infinita, insaciable; el gesto, el episodio de ternura [...] no puede interrumpirse sino con aflicción”.¹² Y son precisamente esas emociones sustitutivas —amor, ternura, cariño, aflicción— las que el sujeto erótico trata a toda costa de evitar, en la medida en que podrían debilitar (o incluso suprimir) la intensidad del placer buscado. Gilberto no se cansa de decirlo: “no es una posesión y tampoco es el amor, son nuestros cuerpos y lo que nuestros cuerpos hacen de nosotros [...] Es hermoso no amarla sino tan sólo desearla”.¹³

Si no es amor y tampoco posesión, a la que casi de una manera natural lleva el amor, entonces esa relación puede desbordarse, puede rebasar a los dos cuerpos entre los que se establece y alcanzar otros cuerpos, cuya presencia allí, más que obturar, estimula el deseo. Es lo que le ocurre a Paloma en esa reunión a la que ha acompañado a Gilberto. Al calor de las copas, comienza a quitarse la ropa, a sentarse en las piernas de uno de los invitados, a bailar desnuda con los amigos de Gilberto, a dejarse acariciar por esas manos que, por ser de todos, no pertenecen a nadie en particular, como el deseo mismo que, por su carácter preedípico, carece de nombre y apellido.

Pero esa escenografía que un solo gesto suyo ha desplegado de pronto, aunque originalmente no estaba destinada a nadie, enseguida encuentra a un espectador que sabe apropiársela y disfrutarla como ninguno, incluso dirigirla, moldearla, es decir: perfeccionarla. Gilberto durante toda la noche no ha desplegado los ojos de ella, goza al verla entregarse a otros hombres, al verla desplegar las infinitas posibilidades de seducción inscritas en su cuerpo, al descubrirla allí como no lo había hecho hasta entonces. También ella, por su parte, se descubre a sí misma en la mirada aquiescente y protectora de Gilberto, y eso la excita aún más. Luego, cuando vuelva a estar sola en la cama con él, encontrará el sentido de ese juego, aparentemente sin consecuencias: “Cuando nos acostamos su deseo [el de Gilberto] era también el deseo de todos los demás. Nadie es nadie mientras hace el amor”.¹⁴ Y es que allí el amor es el

¹² Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 243.

¹³ Juan García Ponce, *De Anima*, pp. 48-49.

¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

gran ausente. El amor apela al sujeto edípico; es decir, al sujeto completo: a su cuerpo, sí, pero también, y sobre todo, a esas instancias afectivas que constituyen su interioridad y que harían del otro un sujeto único, intercambiable. Por eso Paloma no habla de amor, sino de deseo, pues de alguna manera sabe que el deseo no se afirma tanto en los afectos como en las sensaciones. Y en el terreno movedizo de las sensaciones, ese sujeto es siempre plural, indistinguible. “El gusto que le da a Gilberto que yo les guste a otros también hace más difícil para mí mantenerme dentro de ciertos límites”.¹⁵

Imperceptiblemente, comienza a prefigurarse en el texto un incesante juego de reflejos en el que, como en el arte, la imagen original queda atrapada. Si el cuerpo desnudo de Paloma, al entregarse a otros cuerpos, absorbe la mirada de Gilberto, esa mirada, al reflejar el cuerpo de Paloma, la estimula a seguir girando en ese movimiento sin fin que es el movimiento del deseo. Y en el centro de ese movimiento está el acto de contemplación, que asemeja el cuerpo del erotismo al cuerpo de la pintura o del arte en general. Ya Huberto Batis, refiriéndose a los ensayos sobre artes plásticas de García Ponce, había señalado: “En las artes plásticas —a cuyo examen ha contribuido poderosamente— García Ponce descubre que el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible [lo invisible]”.¹⁶ Y es precisamente eso a lo que ha dado lugar la mirada de Gilberto sobre el cuerpo de Paloma: esa mirada no se conforma con lo que ve, con lo que tiene ante los ojos; incisiva, hace que de ese cuerpo broten y se manifiesten instancias de realidad hasta ese momento inexistentes, insospechadas. “Entonces —escribe Gilberto en su diario— no se vería la fijeza del arte convertida en una forma de vida sino el movimiento de la vida convertido en obra de arte”.¹⁷

Y es tal vez esa reflexión la que lleva a Gilberto a capturar el movimiento del cuerpo de Paloma en la fijeza de un relato. Sin

¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶ Huberto Batis, “La obra literaria de Juan García Ponce”, en *Revista de Bellas Artes*, núm. 21, mayo-junio, 1968, p. 83. Puede también consultarse en Armando Pereira, *op. cit.*, pp. 64-82.

¹⁷ Juan García Ponce, *De Anima*, p. 68.

embargo, allí, en el desenvolvimiento de esa escritura, no son sólo dos cuerpos los que protagonizan la historia erótica que se trenza entre ellos. La inclusión de un tercero, la mirada que contempla el juego voluptuoso de esos cuerpos, resulta absolutamente necesaria a la historia, como ha sido necesaria también en la propia vida de Gilberto y Paloma (Habría que señalar aquí que, en la literatura de Juan García Ponce, el tercero es siempre un *tercero incluido*). Ahora, en el cuento de Gilberto, ese tercero que contempla la escena se materializará a través de la presencia de un gato. “El gato de tu cuento —le dice Paloma— es la mirada de los demás”.¹⁸

Como en un juego de cajas chinas o muñecas rusas, la escena se repite una y otra vez (de la realidad al cuento, del cuento a la pintura, de la pintura al cine, del cine a la realidad misma) en el movimiento obsesivo y envolvente de la escritura, precisamente ese movimiento sin fin mediante el cual García Ponce define el proceso de toda escritura artística. Si la escritura del cuento ha tomado a Paloma como modelo de una escena que podríamos calificar de perversa, ese movimiento no culmina ni se detiene en el cuento mismo. Es tan sólo un primer momento que habrá de desembocar en otra escritura, cuya función, en apariencia al menos, no sería más que la de repetir la misma escena, para dejar constancia así de un movimiento infinito. Antes de publicar el cuento, Gilberto le pide a Nicolás Cusade, un amigo pintor, que lo ilustre con una serie de viñetas, siguiendo para ello exclusivamente las imágenes inscritas en el texto. “Tú límitate a decir lo que te hace pensar en términos de dibujo —le ordena—. Ya sabes que no espero otra cosa de ti”.¹⁹

Con ello, en realidad, lo que hace Gilberto es exigirle a Nicolás que sujete su escritura a la suya, que someta su libertad como artista a la libertad de una gramática previa (la del cuento) que funcionaría para él, para Nicolás, como una camisa de fuerza, como una cárcel. Ilustrar un cuento, es decir, obligar a la imagen pictórica a encadenar sus trazos a las imágenes del texto narrativo, a seguirlo minuciosa y obedientemente; en pocas palabras, a esclavizarse a

¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹ *Ibid.*, p. 125.

él. Todo está ya en el cuento, el pintor, por lo tanto, no tiene más que seguirlo a través de imágenes que brotan del relato mismo y que quedarán encerradas en él. Toda la libertad y el deseo en la narración; toda la sujeción y un deseo vicario y sometido en los dibujos que la ilustran. Así, la escritura pictórica funcionaría nada más que como una escritura parásita de esa otra escritura soberana que, al alimentarla, la limita, que no le permite ningún movimiento propio, que la obliga a ceñirse a un movimiento textual preestablecido. Sucede aquí algo similar a lo que ha ocurrido en la relación entre Gilberto y Paloma: toda la libertad de Paloma se mueve en la esfera de la mirada de Gilberto que, al descubrirla, incluso ante ella misma, al mismo tiempo la apresa. Allí, en ese círculo liberador, ella se despliega plenamente a sí misma, descubre aun cosas de sí misma que no sabía, pero a pesar de todo no deja de estar sujeta al perímetro que traza la mirada en torno a ella. Como en un primer momento, debido a la propuesta de Gilberto, parece ocurrirle a la escritura de Nicolás.

Sin embargo, ya desde un principio, desde esa plática inicial entre Gilberto y Nicolás, la escritura esclava, aunque acepta las condiciones que se le imponen, prefigura a su vez un mínimo conato de rebelión: “Tú eres el modelo [del cuento] —le dice Nicolás a Paloma—. ¿Me servirías también de modelo?”²⁰ Con ello, Nicolás intenta, al menos, introducir una mínima instancia de ese deseo, del que se le quería exiliar, en su propia escritura. Se someterá a la escritura literaria, sin duda, la seguirá puntiliosamente, pero desde ahora, en sus viñetas, ya no aparecerá sólo el cuerpo imaginario producto del texto al que debía imitar, sino el propio cuerpo desnudo de Paloma modelando para él. Sólo después, a medida que el trabajo avanza en contacto con el cuerpo real de Paloma y con lo que secretamente le sugiere, esa escritura parásita y esclava comenzará a reconocer sus propias instancias deseantes —al colocar en cierta posición un brazo o una pierna de Paloma, al volverla de espaldas, al obligarla a mostrar sus senos o su sexo— hasta dejarlas fluir y manifestarse libremente en los dibujos que debían tan sólo ilustrar el cuento. Es ese lento aprendizaje del deseo el

²⁰ *Ibid*, p. 124.

que libera a los dibujos de Nicolás de la esclavitud y parasitismo a los que el cuento de Gilberto quería someterlos. “El señor, que ha intercalado al siervo entre la cosa y él —dice Hegel—, no hace con ello más que unirse a la dependencia de la cosa y gozarla puramente; pero abandona el lado de la independencia de la cosa al siervo, que la transforma [mediante el trabajo]”.²¹

Es así como la imagen resultante de ese juego de escrituras sobre el cuerpo de Paloma llega a alcanzar una figura que ya no pertenece por entero a Gilberto, tampoco a Nicolás. En realidad, no pertenece a ninguno de los tres en concreto, sino que los recupera incluyéndolos y al mismo tiempo los trasciende a los tres, liberando a cada uno de su rol primigenio: “Fue entonces cuando vi el primer dibujo que me había hecho desnuda, pero todos tenían la misma sensualidad, una sensualidad que ya sólo les pertenecía a los dibujos y también seguía siendo mía y de Nicolás, de mi cuerpo y de su mirada, del mismo modo que era mía y de Gilberto y del cuento la sensualidad del cuento cuando me lo leyó por primera vez a solas. Supongo que toda esa suma es la que entrega el arte al divulgarse. Algo parecido es lo que comentó Gilberto al ver los dibujos: ‘Nos pertenece a todos y no es de nadie’”.²² Y un poco más adelante, Paloma sintetiza, ya en ese nuevo plano de realidad al que los ha conducido el arte, lo que ese liberador juego de escrituras ha provocado en ellos: “Entre nosotros tres había una forma de relación indefinible de la que yo no era el centro sino que el centro estaba fuera de todos, colocado entre la realidad del cuento, la de los dibujos y nuestra propia realidad”.²³ Descentramiento, pérdida total de un centro que hace añicos esos roles iniciales: amo y esclavos; o bien, amo, esclavo y objeto del deseo. La imagen resultante de ese juego de escrituras libera por igual a los tres participantes en el juego de una posición fija en el movimiento del deseo, otorgándoles la posibilidad de que cada uno reconozca su infinita movilidad en el deseo a través de ese juego de escrituras que la novela de García Ponce escenifica.

²¹ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 118.

²² Juan García Ponce, *De Anima*, pp. 133-134.

²³ *Ibid.*, p. 135.

Pero al igual que un cierto movimiento del arte desemboca en una realidad nueva para ellos, esa nueva realidad que comienzan a experimentar ahora los tres deberá insensiblemente desembocar también, como una suerte de paráfrasis necesaria, en el arte mismo, estableciéndose así un juego especular entre arte y realidad que no sólo altera el estatuto propio de cada uno de los elementos enfrentados haciendo que se contagien mutuamente, sino que reproduce la figura resultante, que los engloba y trasmuta a los dos, al infinito. Esa mañana, en la que el último dibujo habrá de quedar concluido, Gilberto ha llevado jamón, queso, paté y vino al estudio de Nicolás para almorzar con él y Paloma en cuanto terminen el trabajo. Una vez que el último trazo queda cifrado en el papel, Gilberto decide que no hay por qué demorar más el almuerzo, que ni siquiera necesitan cambiarse de ropa, y salen al jardín los tres exactamente como están: ellos dos vestidos y Paloma desnuda, y se disponen a disfrutar del almuerzo, quizá sin darse muy bien cuenta que están reproduciendo involuntariamente un cuadro de Manet: *Déjeuner sur l'herbe*, ante ese espectador desprevenido y ubicuo que encarna en la mirada de los vecinos. Y, con ello, cierran ese círculo (nunca vicioso, siempre enriquecedor) que va del arte a la vida y de la vida al arte, borrando incesantemente las fronteras que los separan.

Así, ese íntimo espectáculo que comenzó escenificándose para los ojos de un gato y que luego abrió su diapasón para incluir en él a Nicolás, ahora ya no tiene límites y se entrega a la mirada de todos, como el propio cuadro de Manet:

Me sentí ligera y despreocupada sentada sobre la manta que cubre la cama del estudio y que Nicolás sacó al patio. Estaba allí, desnuda entre él y Gilberto que comían y bebían vestidos, igual que en el cuadro, y la auténtica seriedad de la vida se encontraba en esa ligereza y esa despreocupación desde la que todo está permitido.²⁴

Desde ahora, la vida, su vida, ha devenido espectáculo. De ahí que Paloma acepte complacida la propuesta de Mario Guerra, un

²⁴ *Ibid.*, p. 145.

cinéasta amigo de Gilberto, de actuar en el filme que habrá de llevar el cuento de Gilberto a la pantalla grande. Una nueva forma de escritura —la cinematográfica— cifrará sus signos en el cuerpo de Paloma, entregando al mismo tiempo ese cuerpo a la mirada de un público total e imprecisable. Y tampoco allí, en el filme, Paloma renunciará a su deseo, un deseo que ha aprendido ya a reconocer plenamente como suyo, ni tampoco al deseo que provoca en los otros. Un nuevo triángulo se escenifica durante la filmación: hará el amor con el actor, que desempeña el papel de Gilberto en el cuento, ante los ojos del director, del camarógrafo, de todo el *stand* que contempla la escena, sabiendo secretamente que desde ahora esa escena y el deseo que la recorre quedará a expensas de la mirada de todos y de nadie. “En tanto que puro espectáculo, sin ningún sentido, sostenido exclusivamente por su incesante despliegue —ha escrito Juan García Ponce en un largo e iluminador ensayo sobre Klossowski—, la vida sólo se afirma, se muestra a sí misma, cuando el arte, fijándola, detiene su caída, el movimiento dentro del cual se constituye”.²⁵

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CITADAS

- BAR: HES, ROLAND. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1982.
- BATAILLE, GEORGES. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1987.
- BATIS, HUBERTO. “La obra literaria de Juan García Ponce”. En *Revista de Bellas Artes*, 21. (may.-jun., 1968). 74-89.
- GARCÍA PONCE, JUAN. *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México: Era, 1975.
- *De Anima*. México: Montesinos, 1984.
- *Autobiografía precoz*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Océano, 2002.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- PEREIRA, ARMANDO. *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*. México: Era, 1997.

²⁵ Juan García Ponce, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, p. 15.

- RAMA, ÁNGEL. "El arte intimista de García Ponce". En Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana I*. (Letras Mayúsculas). Buenos Aires: Paidós, 1969.
- RUY SÁNCHEZ, ALBERTO. "Voyeurismo y contemplación en *De Anima*". En *Vuelta*, 92 (jul., 1984). 29-31.