



Juan García Ponce: un pensamiento sin proyecto
Juan Pablo Patiño Karam

En *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica I. Nociones, tradiciones y apropiaciones*, José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Diana Jaramillo Juárez y Alicia Ramírez Olivares, coordinadores.

México: Editora Nómada, 2022. 296 págs.

www.editoranomada.com

1. Crítica literaria en América Latina / 2. Estudios literarios latinoamericanos

ISBN (versión impresa): 978-607-8820-11-5

ISBN (versión digital): 978-607-8820-12-2

DOI de la obra: <https://doi.org/10.47377/transcUno>

DOI del capítulo: https://doi.org/10.47377/transcUno_6

801.95

DSA



JUAN GARCÍA PONCE: UN PENSAMIENTO SIN PROYECTO

Juan García Ponce: Projectless thinking

Juan Pablo Patiño Karam

Resumen

Juan García Ponce, además de ser un escritor notable, es un ensayista y crítico reconocido. Sus ejercicios críticos, que son profundamente originales, desarrollan no sólo un análisis del funcionamiento de los textos, sino una vía de comunicación y actualización de las obras que permite la creación de un espacio abierto de pensamiento. Pensamiento que requiere la inmersión en el arte como condición de posibilidad. García Ponce despliega su crítica como escritura impura e híbrida que habita en las fronteras de diversas disciplinas y refleja las múltiples dimensiones creadas por los autores que aborda. Crítica que se constituye a partir de diversas líneas de análisis que se integran en un pensamiento que posiciona sus elementos diseminados en un mismo plano bajo una relación no discursiva, movable, polisémica y múltiple, que indaga aquello que los textos abisman, y que participa de ellos renovándolos a través de una experiencia estética soberana.

Palabras clave: Crítica, simulacro, soberanía, juego, vida nuda.

Abstract

Juan García Ponce, in addition to being a notable writer, is a renowned essayist and critic. His critical exercises, which are deeply original, develop not only an analysis of the functioning of the texts, but also a means of communication and actualization of the works that allows the creation of an open space of thought. Thought that requires the immersion in art as a condition of possibility. García Ponce unfolds his critical work as an impure and hybrid writing that inhabits in the borders of various disciplines and reflects the multiple dimensions created by the authors he addresses. Criticism that is constituted from various lines of analysis that are integrated into a thought that positions its elements scattered on the same plane under a non-discursive, mobile, polysemic and multiple relationship, which inquire the dimension abyssed by the texts analyzed, and participates in them renewing them through a sovereign aesthetic experience.

Keywords: Criticism, simulation, sovereignty, game, nude life.

Juan García Ponce, uno de los escritores más influyentes y prolifos de la segunda mitad del siglo XX en las letras mexicanas, fue también destacado ensayista. Para García Ponce el ensayo fue un medio de crítica por el cual, además de describir el funcionamiento de los textos, fue capaz de generar una vía de comunicación y actualización de las obras abordadas que permite la creación de un espacio abierto de pensamiento. Esos ejercicios requieren como condición de posibilidad la inmersión en el arte y el reconocimiento de la soberanía de la literatura. Esta libertad se expresa a través de una escritura del no-saber entendida como el rechazo a lo real discursivo y de cualquier elemento ajeno a las obras mismas. García Ponce construye una escritura impura e híbrida en el sentido de que habita en los umbrales de diversas disciplinas, por un lado, y también en el sentido de que es capaz de volver a traer a la luz los diversos elementos conformados por las obras de los autores que son objeto de su crítica. Ésta se constituye a partir de distintas líneas de análisis: la soberanía, la recusación de la identidad y de la función referencial del lenguaje, la imagen, la literatura comparada, el juego y la errancia, entre otras.

I

El presente trabajo tiene por objeto analizar estas dimensiones de su obra. Debido a la prolijidad de su ensayística, me enfocaré en el volumen dedicado a la crítica literaria de *Las huellas de la voz* (2000) y a *La errancia sin fin* (2001) donde se muestra de manera más clara las líneas que atraviesa su obra crítica. Esta limitación implica una renuncia a una riqueza muy vasta que vale la pena explorar más adelante.

Para comenzar, se puede afirmar que su obra está inmersa en la que Gérard Genette denomina como *hipertextualidad* (23). Su escritura primero refiere y es influenciada por diversas obras, pero es a la vez una transformación de textos previos expresados de manera singular y diferente. El escritor mexicano pone en juego conceptos y líneas de pensamiento de aquellos pensadores que más le apasionan, empero no se limita a repetirlos, sino que los transforma y renueva de manera singular creando un espacio de pensamiento único. En sus ensayos despliega de igual forma esa hipertextualidad, es decir, en su crítica busca realizar una especie de experiencia de lectura retomando y modificando las líneas conceptuales de diversos pensadores y a la vez renueva, a través de la escritura, la obra abordada.

García Ponce comparte con Maurice Blanchot, uno de los autores más influyentes en su creación, cierta noción de crítica entendida como una especie de “híbrido de lectura y de escritura” (*Lautréamont y Sade* 9) en el sentido de que el crítico se entrega a una obra ajena sin renunciar a las fuerzas de su propia creación. Ahora bien, una de esas fuerzas es la paradójica disolución de la escritura por sí misma. Blanchot se sirve del mito de Orfeo para ilustrar esta dimensión. Orfeo desciende a los infiernos para rescatar de la muerte a Eurídice y con su música seduce a Hades y Perséfone ya que “el arte es el poder por el cual la noche se abre” (*El espacio literario* 154). Por medio de la *poiesis* el misterio al que apunta la escritura resulta inicialmente asequible: Eurídice representa para Blanchot “el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche” (162). Empero existe una condición para poseerla: no mirarla hasta llegar a la superficie, de lo contrario se desvanecerá. La obra consiste en hacer visible el misterio de la escritura, es poder mirar a los ojos ese misterio, empero hacerlo implica su desfallecimiento. La escritura es así un movimiento paradójico que prohíbe a la vez que exige dar forma

al misterio de la obra. Ello resulta en una escritura que hace aparecer a la noche en el instante que se desvanece. Para Blanchot la escritura es hacer aparecer la desaparición, es la presencia de la ausencia.

Esta concepción particular de la literatura es heredera del concepto de *Lo imposible* de Bataille, que también llama controvertidamente como “El odio a la poesía” (11), que implica un discurso que en su despliegue destruye sus propios fundamentos. Lo imposible es la trasgresión de los límites de lo posible, lo que quiere decir que la escritura no es ni divertimento, ni medio de comunicación discursivo, sino un movimiento que se arroja al extremo de lo posible que “es ese punto en el que, pese a la posición, ininteligible para él, que tiene en el ser, un hombre, tras haberse desprendido de espejismos y terrores, avanza tan lejos que no se puede concebir una posibilidad de ir más lejos” (Bataille, *La experiencia interior* 52). El arte entendido así implica una creación que va tan lejos como es posible poniendo, en esa fuga, en cuestión la racionalidad y lo discursivo. En esa experimentación la literatura rechaza el saber, al sujeto y aquello a través de lo cual se expresa: el lenguaje.

En sus ejercicios críticos tanto Blanchot como García Ponce comparten la voluntad por lo imposible en dos sentidos: por las obras que analizan y por la escritura que despliegan. Esta dimensión es esencial para entenderlos. Porque lo imposible implica poner en cuestión las condiciones de posibilidad que otorga el saber y la ideología. Es hacer que el discurso se muerda la cola haciendo del lenguaje un medio de rompimiento de las posibilidades del mismo lenguaje, lo que incluye al sujeto.

La crítica desplegando las fuerzas de la escritura, bajo esta perspectiva, se aboca a la nada en varios sentidos. Sería primero, escribe Blanchot, una escritura que busca su propio silencio tal que pueda “dejar hablar a las profundidades de la obra” (Blanchot, *Lautréamont y Sade* 10), porque es una “presencia siempre dispuesta a desaparecer” (*Lautréamont y Sade* 10) frente a la literatura que muestra. Escritura que se abisma para dejar que la obra referida haga erupción y explote en ese silencio:

La palabra crítica, sin duración, sin realidad, quisiera disiparse frente a la afirmación creadora: nunca es ella quien habla, cuando habla; no es nada. Interesante modestia, pero posiblemente no tan modesta. No es nada, pero precisamente esa nada es aquello en donde la obra, la silenciosa, la invisible, se deja ser lo que es: estallido y palabra, afirmación y presencia. (*Lautréamont y Sade* 11)

La crítica, silenciándose, hace reaparecer a la obra. Es recreación desvaneciente de la obra. Es experiencia de la obra a la que: “se entrega, sin distinguirse de ella, a la palabra creadora de la cual sería como la actualización necesaria” (*Lautréamont y Sade* 11). Para ello es indispensable de igual modo que la crítica renuncie a iluminar la obra a través de la razón discursiva, es decir, a través interpretaciones definitivas o juicios con base en valores ajenos a la misma obra. Comunicar la oscuridad de la obra implica mantenerla como tal y mantener el espacio abierto donde se desarrolla para desplegar de nuevo las fuerzas que la conforman. La crítica así es una:

Última metamorfosis de esta apertura que es la obra en su génesis, lo que podríamos llamar su no coincidencia esencial consigo misma, todo lo que no deja de volverla posible-imposible. La crítica no hace pues sino representar y proseguir hacia fuera lo que, desde adentro, como afirmación desgarrada, como inquietud infinita, como conflicto (o bajo otras formas), no ha cesado de estar presente a manera de una reserva viviente de vacío, de espacio o de error, o para decirlo mejor, como el poder propio de la literatura para hacerse, conservándose, perpetuamente en falta. (*Lautréamont y Sade* 12)

Entonces la crítica se configura como una reencarnación suntuosa de la experiencia de la obra. Por supuesto, una crítica de esta manera entendida explora el funcionamiento de las obras, pero no para dar un valor definitivo, sino para mostrar el misterio que acontece en el espacio creador y volverlo a representar (en el sentido dramático), para recrearlo y posteriormente hundirse en él. En ese sentido, deviene ella misma creación que libera al pensamiento de cualquier noción de valor absoluto en pos de la afirmación de arte y de las experiencias que sus fuerzas generan.

La ensayística de García Ponce posee todas esas características. Sus ejercicios críticos se muestran para ocultarse dejando aparecer la oscuridad de las obras y volviendo a poner en juego las fuerzas que las conforman. En lugar de presentar las obras como si fueran elementos acabados a los cuales se les evalúa y juzga, muestra las fuerzas abisales que crean haciendo partícipe al lector, compartiendo y multiplicando las experiencias artísticas que derivan del arte. García Ponce escribe que sus ensayos son una “crítica en el más amplio sentido” (*Las huellas de la voz* 10), a pesar de que no pretenden “en ningún momento medir de acuerdo con ningún modelo anterior a las obras que juzga, sino de acuerdo con el modelo que las obras

proponen” (10). La crítica para él entonces es ajena a prescripciones discursivas, y es que el arte “es siempre un espejo de la libertad en el cual se hacen visibles tanto la vida como la muerte, tanto la razón como la locura, tanto la inteligencia como los sentimientos, tanto la pasión como la indiferencia y también tanto la virtud como el vicio, porque no los sustituye ni los juzga, sino que los obliga a mostrarse” (11). Si el arte es la exhibición de esas dimensiones sin juicio ni representación, su crítica no debe ser ni más ni menos. Y es que para él la lectura, aunque sea crítica, implica abandonarse a la seducción y la fascinación de la literatura porque “somos el libro que leemos, en la misma medida en que el libro es en nosotros” (18). La lectura implica una especie de fusión entre el sujeto y la obra para naufragar en “un murmullo interminable, en un puro cambio sin fin, que no se dirige a ningún lado y se recoge una y otra vez sobre sí mismo, volviendo siempre a empezar, el escritor y el lector se encuentran en su desaparición” (19). El vínculo lectura-escritura de la crítica se establece entonces como un mecanismo que abisma al sujeto y a la obra por los dos extremos, por la fascinación de la lectura y por la desaparición de la escritura. La obra de arte es entonces para el hombre una verdadera experiencia, entendida esta como una prueba que conlleva cierto riesgo y también como una especie de sensación padecida (un *pathos*) (Jay 39). Lo imposible es experiencia que enfrenta los límites del discurso con el riesgo deseado de la pérdida de todo fundamento. Es relevante bajo este punto de vista la noción de “libro-experiencia” de Foucault ya que ella quiere decir la confrontación con una escritura que transforma e incluso elide al sujeto (18). Y es que, tal como afirma Alfredo Zárate, el ensayo de García Ponce “hace de la mostración de la experiencia su razón de ser” (125). Exhibir la experiencia de la obra para compartirla con el lector en una escritura segunda trasmitiéndole la afectación y el riesgo por medio de volver a poner en juego las fuerzas de la obra es el objeto de sus ejercicios críticos.

Estas conceptualizaciones de la crítica tienen por supuesto equivalentes contemporáneos. Barthes, por ejemplo, de quien vale la pena señalar las líneas generales para poder ampliar la perspectiva del territorio en el cual se mueve García Ponce, entiende la crítica como una especie de “palabra desdoblada” (*Crítica y verdad* 13), a saber, lenguaje que refiere al lenguaje o segunda escritura que tiene por objeto, más que un juicio, una reactivación de la obra que muestre la multiplicidad de sus sentidos

posibles ya que la literatura, según Barthes, no esconde un misterio último y unívoco a ser descubierto y tampoco responde a una jerarquía de valores estéticos absolutos.

También Barthes señala el extraño vínculo lectura-escritura de la crítica que muestra la problematización del lenguaje que no se reduce a una herramienta de comunicación. La crítica es lectura y también “acto pleno de escritura” (48) con todas sus consecuencias. Barthes refiere a cierto tipo de escritura crítica que puede denominarse “discurso dramatizado” (49). Esta escritura se caracteriza por presentar, además de silogismos y abstracciones, la puesta en escena y la confrontación de las fuerzas que configuran la experiencia literaria. Contra el discurso lineal y progresivo del saber, la escritura dramatizada es una lengua plural capaz de abrirse a las diversas dimensiones de la obra recreándolas. La redramatización de la obra quiere decir para Barthes que “el crítico sólo puede continuar las metáforas de la obra, no reducirlas” (75).

Barthes entonces posee una noción de la crítica paralela a García Ponce en al menos algunos de sus elementos teóricos. Elementos que comparten diversos pensadores de la segunda mitad del siglo XX. Una crítica con estas características rechaza toda concepción de origen y fundamento absolutos, porque como afirma Agamben en *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, la crítica (no sólo la literaria sino en términos filosóficos) apunta a la indignación de “los límites de la conciencia” (9) hacia lo desconocido que no se puede “ni asentar ni asir” (9). Y es que según Agamben “la *quête* de la crítica no consiste en reencontrar su propio objeto, sino en asegurarse de las condiciones de su inaccesibilidad” (10) debido a que ese objeto elude al conocimiento. La crítica debe así dar cuenta de la inapropiabilidad del objeto, lo que exige su carácter creativo para poder desarrollarse. Entonces “«poeta a la vez que crítico» [puede valer] como definición del artista ejemplar moderno” (10). Crítico escritor, crítico poeta, crítico artista que recrea y amplía a la obra a la vez que desaparece en el abismo de la escritura. ¿Es acaso Juan García Ponce otra cosa? El escritor mexicano entiende la literatura como un ejercicio que se aboca al no-saber, a los límites del discurso y de la identidad, ya que “asume gustoso el carácter enigmático del hecho literario” (Zárate 136) y lo mantienen como tal.

II

He señalado las fuentes y la noción de crítica de García Ponce, así como equivalencias cercanas conceptualmente. Ahora indicaré las dimensiones que la conforman. Ello no significa que en cada ensayo se cumpla un modelo único de manera uniforme o que posean un sistema estructurado y establecido. Los elementos que señalaré empero son el centro sobre el cual gira sus ensayos. Por supuesto existen excepciones, pero la mayoría de sus ejercicios críticos son atravesados por esa serie de líneas de exploración que, sin renunciar a posibles contradicciones y desencuentros, poseen elementos comunes que se expresan de manera diversa. Como escribe Eagleton en *Después de la teoría*, es necesario cierto aparato conceptual, aunque se utilice de forma libre y arbitraria como lo hace Juan García Ponce, para abordar críticamente cualquier obra (105). El escritor mexicano posee ese aparato que funciona como una potencia plástica (abierta y variable). Estas líneas por otro lado no son claras y distintas. Sus fronteras son con frecuencia deliberadamente confundidas por el escritor.

La primera dimensión implica el rechazo a toda teleología. Si la crítica no busca ni imponer un saber previo ni juzgar es porque renuncia a cualquier objetivo discursivo. García Ponce se plantea la crítica como un “pensamiento sin proyecto” (*Las huellas de la voz* 9), es decir, sin finalidades ideológicas, políticas e identitarias. Esta posición, que está en las antípodas de la concepción de la literatura comprometida tal como lo propuso Sartre y que aún subsiste en posiciones críticas actuales, proviene también de Bataille y su particular interpretación del *eterno retorno* nietzscheano. El pensador francés afirma que el arte llevado hasta sus últimas consecuencias no se supedita a lo real discursivo que impone condiciones de saber y de utilidad (*La experiencia interior* 127). Lo real discursivo significa el sometimiento de la experiencia a un cierto proyecto con finalidades ideológicas y con un compromiso con la acción. En ello la existencia es aplazada al sujetarse a un fin futuro, a un proyecto. En cambio, el arte soberano se expresa como gasto suntuoso, sin reserva ni utilidad ni finalidad. Es decir, el arte debe hundirse en la plenitud del instante, como don suntuoso y maldito.

Una crítica como “pensamiento sin proyecto” posee estas características. No está subordinada ni a un compromiso, ni a un saber, ni a una

pertenencia identitaria, ni a una interpretación final y definitiva, sino que se aboca a la experiencia plena de la escritura artística. García Ponce manifiesta esta perspectiva en numerosas ocasiones de manera expresa o tácita. Por ejemplo, en “¿Qué pasa con la novela en México?” recusa toda noción de pertenencia a una nación. Nada pasa con la novela en México porque las novelas, a pesar que puedan tener referencias socioculturales concretas, en realidad tienen su centro en el lenguaje y son independientes de la realidad o del compromiso social. Su terreno es el “de la libertad absoluta” (215) sin imperativo ideológico o político. La verdad de la literatura radica en su propia creación; es imaginaria y artística. Esta concepción la ilustra también refiriéndose a *El apando* de Revueltas el cual, escribe García Ponce, se coloca “fuera de la moral, fuera de la civilización. Es una pura desnudez; está en el ámbito de la vida como una fuerza sin ropajes” (248). Esta afirmación ha de entenderse bajo el tópico de la experiencia desnuda liberada del ropaje de saber y la moral. A lo largo de toda su obra, no sólo la ensayística, esta dialéctica entre esos dos polos es ampliamente desarrollada.

La segunda dimensión refiere a la manera en que esa desnudez de las fuerzas de la vida se expresa a través de los simulacros. García Ponce suscribe la noción de simulacro desarrollada por Klossowski y Deleuze. En estos autores, inmersos en un pensamiento antiplatónico, el simulacro se define como una imagen que no es ni copia ni representación de ningún modelo original o idea trascendente. Ello permite la posibilidad de un infinito despliegue de reflejos abocados a la diferencia y de expresiones sin profundidad ni referencialidad, es decir, apariencia pura y superficial tal como lo entiende Nietzsche. (144)

La literatura habitada por simulacros implica el permanente cuestionamiento de la identidad dentro una errante repetición de la diferencia: “La repetición tendría que mostrarse como una diferencia” (1131) escribe García Ponce en *Crónica de la Intervención*. Esa repetición quiere decir la perenne puesta en escena de imágenes que abisman la coincidencia consigo mismo de los seres. Si la imagen literaria, como escribe Paz, “resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción” (99) es porque ella no representa, es una mera presentación, un mostrarse a sí misma de manera singular. A pesar de estar hecha de palabras no se reduce a ellas, no es un medio de transmisión ni de comunicación discursivo, es un “lenguaje en tensión” (111), es un drama irresuelto entre potencias.

García Ponce desarrolla en su literatura y señala en sus ensayos permanentemente imágenes literarias. Pero incluso va más allá al indicar el componente visual de las palabras. En un ensayo dedicado a Isabel Fraire escribe que “las palabras no sólo se oyen sino también se muestran” (49), y que se presentan a manera de “calidoscopio” (50). En otro lugar da una peculiar y original descripción de “Las Hortensias” de Felisberto Hernández al retomar la figura Klossowskiana de *tableaux vivants* para afirmar que en el relato está constituido precisamente por cuadros (164). De “Muerte de Narciso” de Lezama Lima escribe que en esta obra el sentido de la imagen “se abre a un incontable número de sugerencias y posibilidades” (176) multiplicadas laberínticamente en un juego de máscaras que divergen hasta el delirio. Y los ensayos en este sentido sobre Klossowski son numerosos y célebres.

García Ponce entiende al arte como una puesta interminable en escena de reflejos y simulacros que tiene por consecuencia la emancipación del lenguaje del reino de la identidad y el saber. Y lo que se libera en ese arte es precisamente la expresión de la vida desnuda. Ahora bien, la distinción entre esas intensidades y el imperio de la identidad pueden entenderse bajo la diferenciación que hacen Agamben (23), Kerényi (15) y Quignard (23) entre *zoé* y *bíos*, entre la vida desnuda, ingobernable, rebelde, inenarrable y sin caracterización por un lado y la vida representada en la identidad personal y política, por el otro. Las intensidades de la vida sin biografía consisten en un “*imprevisibilidad pura*” (Quignard 121) que arrojan al ser a extraviarse.

Para García Ponce la literatura permite “el reconocimiento de esa pura intensidad sin dueño, que está antes y después de la persona, siempre más allá de la persona, que es la intensidad de la vida cuyo movimiento sin fin el lenguaje encierra en su movimiento sin fin” (41). Nuestro autor se deleita en analizar obras que desbordan cualquier subjetividad y que hunden la identidad, incluso cuestionando la misma materia de expresión. La identidad del lenguaje se pone en juego en ciertas obras debido a “la naturaleza evanescente de las palabras” (131) que crea un espacio donde el “pensamiento [...] se niega a sí mismo como continuidad lógica” (51).

Para García Ponce “la poesía no es conocimiento” (175) sino el despliegue de las intensidades de la vida porque la literatura es más bien un “teatro de las emociones [que] lo que busca (en una perspectiva de goce)

son las incidencias pulsionales” (Barthes, *El placer del texto* 87) que abisma al discurso por un lado, y por el otro al sujeto si éste “designa el ser propio de un agente de representación o de volición” (Nancy 19). La obra de arte entonces es una experiencia sin sujeto que deviene inclasificable y fuera de las categorías del pensamiento, expuesta como simulacro, abierta y singular.

En “Sergio Pitol: del viaje como reflejo”, analizando *El tañido de una flauta*, García Ponce dice que la novela “pide una lectura que ceda a su fascinación, que se acepte el riesgo de perderse en la imposibilidad, [en] la totalidad de esa imagen cuyo secreto es la imposibilidad” (59). Fascinación en sentido pleno quiere decir perderse en la imagen, en el objeto mirado, es borrar el rostro, seducción que hunde al ser en un teatro libidinal que expone la literatura: “la fascinación significa que el hombre no puede desviar su mirada [...] su ojo se pierde en el de la potencia que lo mira” (Vernant 104). García Ponce describe de manera muy certera esta “Historia de desdoblamiento y repeticiones, tersa y sin fondo como un espejo que entregará una imagen siempre ligeramente distorsionada o siempre ligeramente más precisa que el modelo original” (59), porque la potencia de la novela reside en el innumerable juego de espejos donde “el modelo se pierde y sólo queda el reflejo como verdad única de una imagen cambiante que regresa y se muestra, pero no puede tocar sino sólo evocar en su multiplicidad de imagen” (59). La novela es un juego de perspectivas donde la multiplicidad de imágenes sin centro está abocada a la destrucción de sus personajes y también del sentido. El relato está constituido por suposiciones y ambigüedades que niegan cualquier certeza ya que crea “otra realidad [...] intensa e imprecisa, poderosa y fantasmal” (Pitol 114). En esta novela uno de los personajes busca realizar “una novela de la descomposición, un relato en que todo se fracture, las escenas, los personajes, las motivaciones, los ademanes mismos y, por supuesto, el lenguaje” (Pitol 201). Pitol desarrolla así una *mise en abyme* creando una novela del desamparo, de un mundo abigarrado entregado al azar y a la incertidumbre. Y García Ponce logra transferir ese horror gozoso que se expresa a través de “multiplicidad de reflejos” (61) y donde se manifiesta la vida caótica, fragmentada, sufriente y deleitable a la vez, que discurre entre acontecimientos y expresiones plásticas, literarias y cinematográficas dentro del relato: “una vida que si se realiza como arte es mostrándose como imposibilidad de la vida, como inevitable

dilapidación de la vida en una ciega fidelidad a su sin sentido, a su ausencia de origen y funcionamiento” (62).

García Ponce utiliza esta perspectiva diversas veces, multiplicando los juegos de máscaras de las obras que analiza. Ello le permite relacionar a “individuos disimilares dentro de un compartido elemento de una esencia vital que fluye por todos” (Bruce-Novoa 72). Esos vínculos conforman la tercera dimensión de su crítica: la literatura comparada. La literatura comparada, escribe Antoni Martí, busca dar cuenta de “la literatura y el Otro, el otro de la literatura, la literatura y sus otros” (333), lo que significa un carácter supranacional de sus estudios, la aceptación de las múltiples fuentes y vasos comunicantes entre diferentes culturas, así como entre disímiles creadores, y, por último, la apelación al arte más allá de elementos espacio-temporales y socioculturales concretos. También significa reconocer las permanentes metamorfosis de las formas en el arte, por ende, la recusación de reduccionismos historicistas e ideológicos. Ello hace percibir a la literatura como independiente de “las fronteras lingüísticas, étnicas o políticas” (Martí 367). La literatura bajo esta perspectiva es entendida como nativa de una sola patria: “El lenguaje es el ser de la literatura” (Barthes, *El susurro del lenguaje* 15).

Ello no quiere decir que se obvie todo contexto sociocultural, sino que éste no es el centro de los análisis. El comparativismo permite a García Ponce establecer múltiples lazos basados en diversos motivos. Por ejemplo, en “Gilberto Owen” propone un vínculo común entre el poeta mexicano, Paul Valéry y T. S. Eliot que consiste en la noción de que el misterio de la poesía no debe de ser desentrañado, sino que debe “permanecer siempre intocado como misterio, proponiendonos nada más por lo que las palabras nos dicen” (32). Bajo esta perspectiva, a lo largo de numerosos ensayos, García Ponce es capaz de señalar intersticios inéditos entre creadores y relacionar a Blanchot con Cernuda, a éste con T. S. Eliot, a Owen con Valéry a través de Juan Ramón Jiménez, a Villaurrutia con Paz y a este con innumerables escritores, a María Luisa Mendoza con Poniatowska, a Dumas con Faulkner y a éste con Bataille, y así indefinidamente. Pero esta perspectiva no se reduce a la simple comparación entre literaturas, García Ponce es capaz de ampliar esos vínculos a otras artes, especialmente la pintura. Sus ensayos sobre plástica y su relación con la literatura merecerían un estudio aparte por su amplitud y sagacidad.

La última de las dimensiones está compuesta por el juego y la errancia. Cierta tipo de juego puede ser entendido, con Caillois (78) y DuVignaud (32), cómo azar extremo que hunde en el vértigo, que atrae por el peligro de la pérdida de sí que representa. García Ponce señala innumerablemente cómo los autores que estudia se entregan al juego del lenguaje. Respecto a *Nostalgia de la muerte* muestra que su composición se basa sobre un juego de palabras, porque la poesía no es más que eso, un juego, pero un juego que debe tomarse muy en serio, “la naturaleza de nuestra vida y nuestra muerte hace indispensable ese juego y es nuestra realidad la que determina su irrealidad y su realidad” (38). Las dimensiones mencionadas (rechazo de lo real discursivo, el simulacro y las intensidades de la vida, la creación de vínculos inéditos entre obras) se despliegan en sus ensayos como juego vertiginoso que cuestiona los fundamentos del saber y del sujeto. Esta característica proviene también del pensamiento francés y de Nietzsche. García Ponce, a su manera, busca a través de la escritura poner en juego al ser en pos de la expresión libre del arte abrazando el deleite de la pérdida de toda certeza.

Este juego también se manifiesta a través del viaje y la errancia en García Ponce para quien “la poesía y el viaje tienen una misma sustancia” (85). Ello debido a que el arte es capaz de expresar el “carácter flotante de la vida” (85). Para García Ponce la escritura es una errancia contraria a la linealidad causal de lo discursivo, por tanto, se entrega a lo imprevisible y a lo inefable de la vida y el arte.

La errancia aliada con la elisión de la identidad hacen posibles juegos literarios que planteen perennes metamorfosis. Un buen ejemplo de cómo García Ponce detecta ese juego y esa errancia acontece en un ensayo sobre *El miedo a perder a Eurídice* de Julieta Campos. Esta muy bella y poliédrica novela está constituida como aventura incierta, como un viaje múltiple y un teatro laberíntico debido a que exhibe una multiplicación de escenas e imágenes que abren a nuevos posibles caminos sugeridos al lector. El relato cuestiona la voluntad de la propia voz narrativa y la de los personajes a través de la exposición de una confusión generalizada donde se desafía al lector a ejercer su imaginación para continuar tanto el desarrollo de una alguna historia como la creación de otras. Esas historias son laberínticas aperturas a otras historias dentro de la misma novela y, a través de la hipertextualidad, a otras obras que multiplican al infinito las

posibilidades. El relato se configura como una especie de Aleph borgeano, es decir, como un punto concentrado de historias, lugares y tiempos que se aglutinan a la vez que divergen y donde los personajes pueden adquirir *todos los nombres de la historia*. Esta dinámica hace que cada elemento de la obra sea como “la imagen de Eurídice emergiendo de las tinieblas de Hades” (Campos 466) dentro de una “alucinante fragmentación de espejos” (Campos 467). Eso quiere decir que cada elemento se desvanece en la multiplicación de sí mismo.

García Ponce desarrolla un análisis de esta novela, que denomina impresionista, donde introduce y participa al lector no sólo en sus dimensiones, sino sobre todo de la provocación del relato, ya que este “libro nos permite, nos pide, nos ofrece la posibilidad de tomarnos todas las libertades con él” (*Las huellas de la voz* 74). La obra abre un juego de posibilidades ilimitado debido a que en ella “va apareciendo el espacio de la escritura [que es] incierto, movable, cuyo vaivén lo aparta de sí mismo y lo hace regresar sobre sí mismo” (74). Así, García Ponce es capaz de multiplicar a su vez el vértigo de un relato que abisma y que vaga en “un elegante juego literario a cuya fascinación y a cuyos encantos es imposible escapar” (75). Repitiendo el desafío de la obra García Ponce renueva su trampa central que es:

La trampa de la lectura, el poder de seducción de ese lenguaje que no tiene meta y se enrosca sobre sí mismo para morderse la cola, nos ha conducido a saber que nunca sabremos y no hay nada más que enseñar, que la historia de amor que nos ha prometido no puede contarse y porque no puede contarse, porque es imposible volverse a ver a Eurídice sin que ella desaparezca, el miedo persiste y su existencia va creando la trama en la que en nuestra necesidad de conocer esa historia que la escritura no puede contar, nos obliga a inventarla para nosotros mismos. (77)

En este ensayo, aunque el juego y la errancia laberíntica son centrales, las otras dimensiones de su crítica (hipertextualidad, la nuda vida y la elisión de la identidad, los simulacros e imágenes) complementan y reproduce el desafío planteado por la obra. No hay una pretensión de una interpretación absoluta sino la repetición de la fascinación y la seducción de la novela porque como él mismo García Ponce escribe éste “libro es una posibilidad. A nosotros nos toca cumplirla. No hay otra forma de iniciación” (78).

III

Errancia sin fin, un galardonado libro sobre Musil, Borges Klossowski, es quizás la obra en donde García Ponce llega al pináculo de su expresión crítica. En ella realiza un estudio comparativo de los tres escritores, cuyas obras se antojan de primera instancia muy diferentes. El punto de unión desarrollado es precisamente “una preocupación común: la búsqueda de la negación de la identidad” (10). García Ponce parte de la concepción nietzscheana de que todo absoluto está sustentado y construido por el lenguaje y la gramática. En este sentido el cuestionamiento del lenguaje y la representación lo es también de todo universal. “Sólo existe la gramática que nos permite disimular la ausencia de un final” (12). En primer lugar el escritor mexicano suscribe la paradójica afirmación klossowskiana respecto a la identidad: “notre identité n'est que pure plaisanterie grammaticale” (*Les lois de l'hospitalité* 227). Bajo esta perspectiva *Errancia sin fin* busca “llegar a la pregunta sobre la identidad y, cuál debe ser, dejarla sin respuesta” (13). Este cuestionamiento sirve a García Ponce para merodear la obra de los tres autores sin una finalidad preestablecida ni modelo a establecer porque ese cuestionamiento es también un interrogante de los fundamentos del lenguaje. En ello García Ponce, observando el carácter irónico de las tres obras, plantea la “ausencia de realidad de la realidad” (14) expresada por la literatura, el simulacro de todo sujeto y de la misma literatura que no está hecha “más que de palabras y las palabras son viento exhalado” (16). Las tres obras, escribe, están conformadas por el libre despliegue de reflejos e imágenes fascinantes, que rechazan todo saber ya que “la verdad poética es la única verdad verdadera” (21), verdad que libera “una intensidad ilimitada, difusa, inmaterial” (19) qué es la de la vida desnuda misma.

García Ponce observa cómo *El hombre sin atributos* es una novela circular sin fin cuya verdad se manifiesta como ausencia de verdad. Del “El Aleph” hace notar el simulacro grotesco del mundo del poema de Carlos Argentino que se repite en el mismo Aleph que es a su vez un juego de espejos infinito, y del “El Zahir” afirma que la moneda en cuestión expresa la multiplicidad de imágenes que a su vez exhiben “la infinita multiplicidad de la vida” (32-33). Y de *Las leyes de la hospitalidad* hace participar al lector de la innumerable serie de contradicciones que conforma la identidad de la protagonista y que hacen posible también un sinfín de expresiones de *tableaux vivants*. Los mundos y los personajes en estas obras, señala

García Ponce, resultan imposibles precisamente por el abismo que se abre bajo sus pies, que elide sus fundamentos, pero que en la literatura existen porque en ella “*la imposibilidad es*” (52).

El ensayo vaga por las obras de manera libre de la misma manera que las obras deambulan en su despliegue sin finalidad discursiva. Obras y crítica que expresan una soberana libertad que arroja al vértigo del cuestionamiento de toda identidad. El ensayo es también un juego de comparaciones y guiños que no conduce a ninguna respuesta porque “El problema de la identidad no puede resolverse” (84). En ese sentido es un pensamiento sin proyecto que genera un texto segundo capaz de volver a poner en juego los mecanismos y fuerzas de las obras estudiadas sin resolverlas y sin una interpretación final porque habitan en un territorio donde “no hay origen ni fin sino exclusivamente la continuidad de la vida” (85). Vida desnuda que insiste a través de una multiplicidad de simulacros en un eterno retorno que no manifiesta más que la intensidad de sí misma desplegándose libremente.

IV

Juan García Ponce desarrolla en su crítica una escritura que se podría denominar como discurso impuro tal cómo lo entiende Jean-Noël Vuarnet. Contra cualquier intención de descifrar signos puros, jerárquicos y regidos por el saber, el discurso impuro no ignora que “toda interpretación es creación y, viceversa, toda creación es interpretación” (26). Una crítica así implica poner en un mismo plano la divergencia y la diferencia, es volver a jugar de nuevo e incluso es volver a interpretar, en sentido teatral, las escenas de la obra: “El intérprete repite, con una repetición no pasiva sino activa y destructora” (32). Y también es impuro en el sentido de que es capaz de mezclar libremente elementos distintos para poder generar de nuevo esas escenas que reactiven las potencias de la literatura. Es creador y crítico a la vez.

Y también puede considerarse plenamente inmerso en el concepto de *transculturación* si ésta se entiende como “la incorporación de elementos de procedencia externa [que conlleva] a una rearticulación global de la estructura cultural” (Rama 53). García Ponce incorpora líneas conceptuales de otras culturas y diversos escritores al análisis crítico y al hacerlo, precisamente por su carácter creador y regido sólo por su propia libertad, “se

transforma en el mediador que trabaja sobre la dispersión y construye un significado que será igualmente problemático” (Rama 53). Interpretación diversa, igualmente impura, poliédrica que deviene un fenómeno nuevo donde la obra se reinterpreta (en los dos sentidos señalados).

Bajo esta perspectiva, se podrían desarrollar parangones entre la crítica del escritor mexicano y la desarrollada por algunos otros creadores del resto del continente que poseen una dinámica ensayística similar como Borges, Lezama Lima, Benedetti, Cortázar y otros. Sería posible plantear con ello un estudio que pueda dar cuenta de una línea de creación cultural que no renuncia a la incorporación de aspectos conceptuales de otras geografías ni a la particularidad de las literaturas latinoamericanas, y que tampoco renuncie a las potencias de la creación y de la libertad artísticas. Mezcla impura que es capaz de abrir nuevas puertas a la comprensión y también a la recreación de una cultura tan compleja y diversa como la nuestra.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pretextos, 2006.
- . *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Trad. Antonio Giméno Cuspinera. Valencia: Pretextos, 2006.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- . *Crítica y verdad*. Trad. José Blanco. México: Siglo XXI, 2000.
- . *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa y Óscar Terán. México: Siglo XXI, 2019.
- Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1972.
- . *Lo imposible*. Trad. Dragana Jelenic. Madrid: Arena, 2001.
- . *La parte maldita*. Trad. Julián Manuel Fava y Lucía Ana Belloro. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992.
- . *Lautréamont y Sade*. Trad. Enrique Lombera Pallares. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Bruce-Novoa, Juan. “Elena Poniatowska y la generación de medio siglo: Lilus, Jesusa, Angelina, Tina... y la errancia sin fin”. *Debate Feminista*, 2012, núm. 45, 70-78.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Campos, Julieta. *Reunión de Familia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

- Chacón, Joaquín Armando. "Juan García Ponce: entre la ficción y la realidad". En *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*. Seleccionado por Armando Pereira. México: Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1997, pp. 241-245.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Duvignaud, Jean. *El juego del juego*. Trad. Jorge Ferreiro Santana. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Eagleton, Terry. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *Después de la teoría*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.
- Foucault, Michel. *El yo minimalista y otras conversaciones*. Trad. Graciela Staps. Buenos Aires: La marca, 2003.
- García Ponce, Juan. *Crónica de la intervención*. Vols. I y II. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- . *Las huellas de la voz, Imágenes literatas*. Vol. II. México: Joaquín Motriz, 2000.
- . *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Jay, Martin. *Songs of Experience*. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press, 2005.
- Kerényi, Karl. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Trad. Adan Kovacsics. Barcelona: Herder, 1998.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena, 2004.
- . *Les lois de l'hospitalité*. París: Gallimard, 2007.
- Martí, Antoni. "Literatura comparada". En *Teoría literaria y literatura comparada*, Jordi Llovet, Robert Caner Liese, Nora Catelli Quiroga, Antoni Martí, Monterde y David Viñas Piquer. Barcelona: Ariel, 2012, pp. 333-406.
- Nancy, Jean-Luc. *¿Un sujeto?* Trad. L. Felipe Alarcón. Avellaneda: La Cebra, 2014.
- Nietzsche, Friedrich. (2001). *La ciencia jovial*. Trad. G. Cano. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Pitol, Sergio. *El tañido de una flauta*. México: Era, 2018.
- Quignard, Pascal. *La vida no es una biografía*. Trad. Manuel Arranz. Santander: Shangrila, 2020.
- Rama, Ángel. "Literatura y cultura en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1983, núm. 9, 7-35.
- Vernant, Jean Pierre. *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*. Trad. Daniel Zadunaisky. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Vuarnet, Jean-Noël. *El discurso impuro*. Trad. Meritxell Martínez Fernández. Barcelona: Ediciones Incorpore, 2018.
- Zárate Flores, Alfredo. "El ensayo autobiográfico de Juan García Ponce". En *Inflexiones de la autobiografía*. Coord. Claudia L. Gutiérrez Piña. México: Universidad de Guanajuato / Ediciones el Lirio, 2019, pp. 115-139.