



ARTE: Inter y transdisciplinariedad
Revista editada por la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Dr. José Alfonso Esparza Ortiz
Rector

Mtra. Guadalupe Grajales Y Porras
Secretaria General

FACULTAD DE ARTES

Mtro. Alberto Mendiola Olazagasti
Director

Dr. José Gabriel García Galicia
Secretario Académico

Dra. Porfiria Gutiérrez Vázquez
Secretaria Administrativa

Dra. Nakú Magdalena Díaz González Santillán
Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado

Dra. Fuensanta Fernández de Velazco
Coordinadora de la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinariedad

Mtra. Sareli Sánchez Gallardo
Coordinadora de la Licenciatura en Arte Dramático

Dra. Jaesy Alhelí Corona Zapata
Coordinadora de la Licenciatura en Danza

Mtro. José Juan Pérez Sosa
Coordinador de la Licenciatura en Etnocoreología

Mtra. Dilia Cornish Becerra
Coordinadora de la Licenciatura en Música



ARTE: Inter y transdisciplinariedad

Revista editada por la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Año 5, número 10, junio – noviembre 2021

REVISTA SEMESTRAL DE ARTE
LICENCIATURAS DE ARTE DRAMÁTICO, DANZA Y MÚSICA
MAESTRÍA EN ARTES: INTER Y TRANSDISCIPLINARIEDAD
FACULTAD DE ARTES-BUAP

DIRECTORIO

Dirección y editora responsable

Dra. Fuensanta Fernández de Velazco

Revisora de estilo

Mtra. Adriana Rojas Córdoba

Encargados de Relaciones Públicas

Dra. Jaesy A. Corona Zapata

Mtra. Myrna D. Rodríguez Vidal

Mtro. Pablo Acuahuítl Asomoza

Encargado del formato digital de la revista

Dr. Carlos Franco Galván

Revisores

Dra. Linda Margarita Romero Orduña

Dra. Jaesy A. Corona Zapata

Mtra. Adriana Rojas Córdoba

Mtra. Myrna D. Rodríguez Vidal

Mtro. Pablo Acuahuítl Asomoza

Dr. Eduardo Carpinteyro Lara

Dr. Saúl Rodríguez Luna

Dra. Nadezhda Borislavovna Borislova

Revisores externos

Mtra. Judith Romero Porras

Conservatorio de Música del Estado de Puebla

Dra. Rosalía Trejo León

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH)

Dr. Salvador Ginori Lozano

Escuela Popular de Bellas Artes, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo

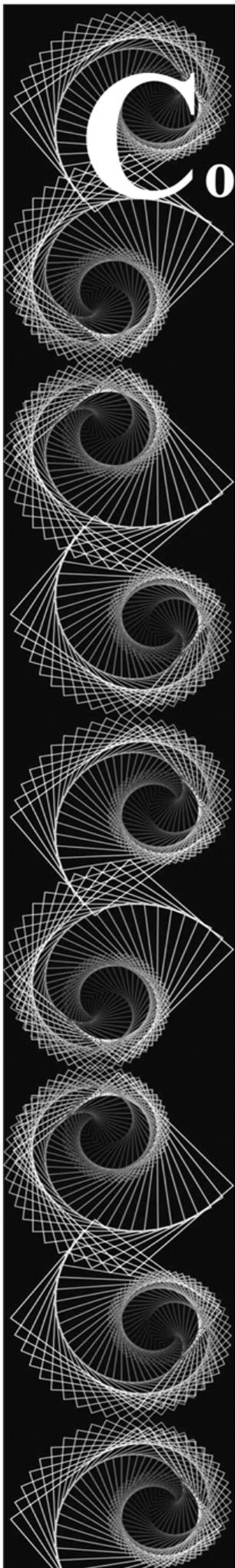
Diseño

Claudia Balcázar Ávila



ARTE: Inter y transdisciplinariedad, Año 5, No. 10, junio - noviembre 2021, es una difusión periódica semestral por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 sur No. 104, Col. Centro, Puebla Pue., C.P. 72000, Tel. (52) (222) 2295500 ext. 5850 y 5857, www.facultadartes.com. Editor responsable Dra. Fuensanta Fernández de Velazco, artesevistabuap@gmail.com. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo 04-2016-111410475200-203. ISSN: (en trámite). Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Facultad de Artes de la BUAP, Dra. Fuensanta Fernández de Velazco, domicilio en 8 oriente No. 409 Col. Centro, Puebla Pue., C.P. 72000, fecha de última modificación, mayo 2021.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.



Contenido

Artículos	7
En busca de interrelaciones entre la vanguardia surrealista, la imagen dialéctica y la cinematográfica en <i>Les Unwanted de Europa</i> (Ferraro, 2018)	9
<i>Searching for interrelationships between the surrealist vanguard, the dialectical and the cinematographic image in Les Unwanted de Europa (Ferraro, 2018)</i>	
Marlene J. Kauppert	
De música, vídeos, ciencia y naturaleza	19
<i>Of music, videos, science, and nature</i>	
Eduardo Hinojosa Palma	
De <i>Ánima</i> de Juan García Ponce. Hacia una teoría alterna de lo fantástico	25
<i>De <i>Ánima</i> by Juan García Ponce. To an alternate theory of the fantastic</i>	
Gerardo Horacio Porcayo	
Obra pictórica	
<i>Materia Prima</i>	45
<i>Raw material</i>	
Luis Canseco	
Partitura	
<i>Espacios Resonantes II</i>	55
<i>Resonant Spaces II</i>	
Luis Santiesteban	
Colaboradores	63
Instrucciones para colaboradores	65

Presentación

ARTE: Inter y transdisciplinariedad es una revista semestral creada en la Facultad de Artes con la intención de motivar la investigación inter y transdisciplinaria de las artes. Tiene como objetivo la publicación tanto de artículos académicos, como otras formas experimentales y alternativas de representar el trabajo creativo, por ejemplo, mediante libretos, partituras, entrevistas, reseñas, críticas y obras artísticas originales.

ARTE: Inter y transdisciplinariedad es también una plataforma para escritores, docentes, investigadores y artistas, que no formen parte de nuestra comunidad académica y que deseen compartir su creatividad y presentar sus investigaciones relacionadas con el arte.

El décimo número de la revista *ARTE: Inter y transdisciplinariedad* presenta tres artículos, una muestra pictórica y una creación sonora para piano, electrónica en vivo, soporte fijo y video.

Marlene Kauppert, en su artículo denominado *En busca de interrelaciones entre la vanguardia surrealista, la imagen dialéctica y la cinematográfica en Les Unwanted de Europa (Ferraro, 2018)*, explora las relaciones entre la vanguardia artística del surrealismo a través del cine, mediante *Les Unwanted de Europa*, película de Ferraro (2018). Éste trata sobre la experiencia de Walter Benjamin en su último viaje hacia la liberación. El texto de Marlene Kauppert integra la noción de imagen dialéctica, una herramienta cognitiva esbozada por Benjamin, como aporte al pensamiento crítico.

De música, vídeos, ciencia y naturaleza es un texto escrito por Eduardo Hinojosa Palma, en el que narra experiencias adquiridas a través de algunos años, en los que estudió música, canto, animación e ilustración digital. Actualmente se Eduardo Hinojosa se dedica a la divulgación científica y a la educación ambiental, pero utiliza para ello herramientas como la investigación científica, las artes visuales, y las artes sonoras. En su labor profesional une el arte y la ciencia convencido de la necesidad que hay de promover, restaurar y preservar la salud de nuestra tierra, y por ello hace una invitación a través de sus propuestas.

Gerardo Horacio Porcayo presenta un artículo denominado *De Anima de Juan García Ponce. Hacia una teoría alterna de lo fantástico*. En él, el autor hace un análisis hermenéutico a *De Anima*, una novela de Juan García Ponce. En esta obra examina los recursos estilísticos y el uso particular del erotismo, para poder comprender los mecanismos de su modelo teórico y la forma de introducirse en lo fantástico, un género que revela una clara línea de sus herramientas filosóficas.

La obra pictórica que Luis Canseco presenta algunos ejemplos de una exposición denominada *Materia Prima*, en la que se cuestiona qué es lo que diferencia al fenómeno estético, de la obra de arte. En estas obras plantea la idea de que cualquier objeto o acción pueden tener una función estética, ya sea como producto de un proceso natural o de una actividad humana. A partir de la intervención y fusión de una serie de objetos de uso industrial extraídos de sus contextos originales de fabricación, con otros materiales como el grafito y objetos del entorno como

piedras, plástico, metal, y otros, no sólo logra potencializar su función estética, sino que abre la posibilidad de exploración hacia el terreno artístico, imprimiendo en sus obras cualidades derivadas de su sensibilidad.

El compositor Luis Santiesteban presenta su obra *Espacios Resonantes II*, una creación sonora para piano, electrónica en vivo, soporte fijo y video, que pertenece a una serie de obras homónimas interdisciplinarias. El tratamiento de esta obra integra lo indeterminado y determinado, e interrelaciona la improvisación y la composición a través de la interpretación de una gráfica y una partitura. La obra utiliza notación gráfica circular del tipo concéntrica para su ejecución, que está contenida en un video llamado *gráfica sonora*. Esta última es utilizada por el intérprete para su lectura.

Finalmente, queremos dejar abierta la invitación a todos los interesados que deseen hacer contribuciones a esta revista para que envíen textos de su autoría, obra musical, pictórica, fotográfica etc., para lograr un diálogo más amplio entre las artes, la ciencia y la tecnología.

Dra. Fuensanta Fernández de Velazco

En busca de interrelaciones entre la vanguardia surrealista, la imagen dialéctica y la cinematográfica en *Les Unwanted de Europa* (Ferraro, 2018)¹

Searching for interrelationships between the surrealist vanguard, the dialectical and the cinematographic image in Les Unwanted de Europa (Ferraro, 2018)

Marlene J. Kauppert^{1*}

marlenekauppert@gmail.com

Resumen

El presente artículo explora las posibles cercanías y relaciones entre la vanguardia artística del Surrealismo a través del cine, particularmente mediante *Les Unwanted de Europa*, filme de Ferraro (2018), que aborda desde una mirada contemplativa la experiencia de Walter Benjamin en su último viaje hacia la liberación. El texto integra la noción de imagen dialéctica, herramienta cognitiva esbozada por Benjamin como aporte al pensamiento crítico del que formaba parte y con la que seguramente apostaba a reconfigurar ciertos momentos del inefable proceso xenófobo que le tocó encarar. La relevancia de este proceso permanece vigente en nuestros días, cuando es crucial interrogar al potencial de la imagen a fin de encontrar pistas que contribuyan a mitigar cualquier posibilidad de tener que atestiguar una vez más, virtual o físicamente a ominosos procesos de xenofobia.

Palabras clave: Benjamin, imagen dialéctica, Surrealismo, cinematografía.

Abstract

This article explores the possible closeness and relationships between the artistic vanguard of Surrealism through cinema, particularly through Les Unwanted de Europa, a film by Ferraro (2018), which addresses Walter Benjamin's experience from a contemplative point of view on his last journey towards the liberation. The text integrates the notion of a dialectical image, a cognitive tool outlined by Benjamin as a contribution to the critical thinking of which he took part and with which he surely bet on reconfiguring certain moments of the ineffable xenophobic process that he had face. The relevance of this process remains in force today, when it is crucial to interrogate the potential of the image in order to find clues that contribute to mitigate any possibility of having to attest once more, virtually or physically, ominous processes of xenophobia.

Keywords: Benjamin, dialectical image, surrealism, cinematography.

Introducción

Resaltar elementos comunes entre la vanguardia surrealista, la imagen dialéctica, y la imagen en movimiento en el filme *Les Unwanted* de Europa (Ferraro, 2018) y sus interconexiones con una poética antiviolencia que reacciona a lo experimentado en el espacio social de la primera mitad del siglo XX, es el propósito del presente texto. Para alcanzarlo se desarrolla un recorrido que plantea la exposición de dichos elementos a partir de una revisión del ámbito del Surrealismo como vanguardia artística desde la que se plantea entrar en contacto con Walter Benjamin, figura central de este texto quien planteará, dentro de su vasta producción literaria, una herramienta cognoscitiva conocida como imagen dialéctica que, con ánimos de ponerla en uso se propone como conexión con el tercer elemento en interrelación, el largometraje de Ferraro.

I. Surrealismo vanguardia artística

Analizar la interacción del Surrealismo con el cine aclara hasta qué punto el cine es surrealista, y esto no está sujeto a si la cinematografía surrealista ha sido robusta o escueta. Nogueira (2010), señala que las películas dadaístas fueron pioneras de la vanguardia en tanto que ampliaron los límites del arte utilizando el cine como fascinante soporte que permitió [d]esnaturalizar el mundo, volverlo extraño para que, contradictoriamente, pueda conocerse de nuevo. El surrealismo como arte de su tiempo, propuso una nueva estética capaz de retirar lo bello del absurdo y de instaurar el desvío

para que desde allí surgiese lo real (Nogueira, p. 47).

En ese sentido, Bretón considera que el cine puede mostrar puntos del espíritu donde las contradicciones se desdibujan gracias a la cámara, medio idóneo para captar los mundos maravillosos traductores de subconsciente. Para Buñuel, el director surrealista más emblemático¹, se trata de una cuestión de activismo contra una sociedad detestable. El verdadero objetivo del surrealismo es hacerla estallar desmantelándola ante una moral crítica que, peligrosa por su coherencia, explora y se vale del escándalo y la descontextualización, para dar visibilidad a la desigualdad y provocar a las dobles morales, tanto del público como de la crítica.

El surrealismo propone una estética centrada en el absurdo aparente, en un desvío que deviene real y genera *moving pictures*, cuadros dotados de movimiento y de un lenguaje discursivo autónomo específico que cristaliza una expresión cinematográfica, cuyo punto de partida es la imagen que desea revelar lo invisible, lo inconsciente.

Considerado medio idóneo para expresar los sueños, porque fragmenta el dominio de la temporalidad y permite mostrar el pasado, el presente y el futuro –en el orden que sea– revelando un carácter onírico entramado mediante imágenes que aparecen y desaparecen. El cine surrealista propone romper con la lógica narrativa convencional, ante el nacimiento “de una presencia adivinada y deseada” (Nogueira, 58). La poética del surrealismo no conlleva una lógica discursiva:

¹ Aún si fue Dulac quien estrenó la película, que después sería considerada como la primera de la vanguardia...

“construye discordantemente sin cimientos ni juntas” (Gubern, 2014). El impredecible texto surrealista se compone de continuos, ya sea de palabras sin puntuación o bien de imágenes. Un principio de montaje opuesto al concebido por los formalistas rusos, quienes buscaron calcular con precisión el efecto determinado.

El aporte del movimiento surrealista a la cinematografía abrió la puerta de los medios masivos a la subjetividad, mostrando “el abismo que separa la realidad del deseo” (Cernuda en Gubern), incorporando –y facilitando a la vez– aportes del psicoanálisis y la interpretación de los sueños pues, como señala Soares, este movimiento representa un doble interés para el psicoanálisis en tanto que

(...) fue decisivo en la llegada al psicoanálisis de Lacan. Así como Breton encontró una referencia inspiradora en La interpretación de los sueños, Lacan la encontró en el descentramiento del sujeto y la radical puesta en cuestión del estatuto del objeto que impulsó el surrealismo. Adentrarse en la lógica surrealista implica precipitarse en su alteridad, pasando por qué no, por la discordancia y lo extraño, esperando encontrar ahí el rasgo que autoriza la identificación que constituye el discurso del psicoanálisis como tal”. (Soares, 2015)

El movimiento implicó un potencial de vinculación con el necesario y mutuo reconocimiento del otro, tratando de generar interacciones pacíficas. El origen del surrealismo emerge del afán por liberar al ser humano:

“cambiar de vida” apunta Rimbaud, “cambiar el mundo” señala Marx. Con base en ello, conformó Bretón la base de la doctrina surrealista a través de manifiestos. El surrealismo, comenta Gubern en conferencia, gravita en torno al sueño, considerado como una “escritura automática audiovisual que ocurre cada noche en nuestra cabeza”. Así en el Primer Manifiesto Surrealista (1924), Bretón exalta al automatismo psíquico como liberación del ser humano, invoca a los románticos, a Carroll, a Poe “y a todos los pioneros en la empresa de la liberación de la imaginación” (Gubern, 2014).

Teorizaciones en torno al cine surrealista² establecen que las películas proyectadas son alucinaciones conscientes de un flujo onírico en pantalla, ante las que el espectador suspende a voluntad su incredulidad, tal como ocurre en el caso de la convención del teatro y la cuarta pared; que el sueño es espontáneo en contraste con la fabricación de una película -extremadamente compleja de realizar-. Buñuel contrasta y sugiere las siguientes equivalencias entre el cine y el sueño: la sala en negro equivale a cerrar los ojos, los canales sensoriales se saturan con el audio y la luz en sala asemejándose a la experiencia de inmersión total propia del sueño nocturno, que regularmente ocurre en primera persona, mientras que en la película ocurre en tercera³ persona.

² Como la de Gudal quien postula que: 1. la imaginación varía de chica a grande en la transición del estado de vigilia al de sueño. 2. En el cine uno se apodera del sueño de otros. 3. En la comunicación consciente es la lógica que rige, mientras que, en la cinematográfica, ésta rompe sus reglas. 4. El cine genera sueños para sujetos completamente despiertos, lo cual constituye una alucinación consciente. 5. Y que el blanco y negro es más onírico que el color.

³ Es posible soñarse mirando una película en una sala de cine, y aparecer a la vez en la película que se mira. Aun así, prevalece la perspectiva en primera persona.

Así, todo filme es experiencia onírica para espectadores despiertos. Existen aquellos del tipo que cuida el canon narrativo de orden y causalidad coherente y tradicional (cronologismo y causalidad), y del tipo que lo rompe: “el cine echa mano de muchos recursos que vienen del arsenal iconográfico típico del surrealismo” (Gubern, 2014). Así, las películas de Melies, sin premeditación ya son surrealistas, en tanto que diversos momentos y niveles de ruptura de la realidad corresponden con el ideario surrealista, lo que ocurre con infinidad de filmes.

En el interesante caso del filme *La concha y el clérigo* (1927) hoy día considerada la primera película del género después de un proceso para su reivindicación, estuvo en debate dentro de la vanguardia surrealista. Germaine Dulac directora feminista, presentó este filme estructurado por un guion del atípico Artaud, que reproduce la mecánica de un sueño sin serlo en realidad. Un par de años después se estrenó *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929), filme guionizado por Dalí, que guarda continuidad simbólica con el planteamiento de Dulac. No es la primera vez en la historia del arte que el gesto masculino fijará un emblema previamente planteado desde perspectivas femeninas, tal es el caso de Kandinsky y la obra abstracta de af Klint –quien incursionó de modo oculto en la escritura automática y la pintura abstracta a principios del siglo XX, explorando el ámbito no semántico de las altas esferas de la conciencia que, traducido a símbolos, cobró particular relevancia en el Surrealismo.

A propósito de emblemas, “[c]uando hubo cruzado el puente los fantasmas vinieron a su encuentro”, puede leerse en *Nosferatu*: una

sinfonía de horror (Murnau, 1922), filme silente que exaltó el simbolismo Surrealista, en tanto puente conector de mundos, que transita por la fantasía, ámbito de interlocución entre la imaginación creativa y perceptiva que constituye, “la savia nutricia del Surrealismo” (Gubern, 2014), empeñado en resaltar que

Todo lo denunciado por el Surrealismo hace casi 100 años, persiste agravado. Muralla del dinero salpicada de sesos. Breton dijo que “finalmente” habrá “una revisión radical de la historia revolucionaria de estos últimos cuarenta años, historia cínicamente deformada y donde no solamente se haga completa justicia a Trotsky, sino que también alcancen todo su vigor y amplitud las ideas por las que dio su vida”. Eso mismo habrá que decirse de Breton. Y de tantos otros.” (Buen Abad, 2019)

Ese ímpetu de justicia, eco de esta vanguardia, abandera, entre tantos, a una figura fascinante y fascinada por el Surrealismo: Walter Benjamin, rompedor teórico de la Modernidad y crítico literario en torno a la cual versan las siguientes secciones de este texto -a manera de tributo-.

II. Imagen dialéctica

Con la creación del cinematógrafo de los hermanos Lumière en 1895, surge un hombre rodeado de imágenes que es captado por Baudelaire como “[u]n hombre que vaga cercado por espejos, rodeado de imágenes: el hombre de la multitud, desconocido, sin rumbo y sin propósito definidos; un hombre asustado y atrapado en un espacio que

se transforma ante su mirada atónita” (Nogueira, 44). Este hombre de la multitud convertido en *flaneur*⁴ en busca de respuestas y cercado por espejos, requiere de un nuevo medio de expresión (ibídem).

El cine representó el formato quizá más adecuado a la nueva realidad social. Nogueira (2010) se pregunta cómo podía satisfacerse el irreprimible deseo de mostrar el horror de una era que comenzaba brutalmente con una guerra mundial. El cine ha sido la respuesta en tanto que retrata al mundo y redimensiona la noción tiempo-espacio y hombre-máquina (Nogueira, 45). La nueva mirada del cine aporta continuidad y movimiento y la poesía cinematográfica emerge por sí misma: el cineasta la revela en complicidad con el texto fílmico, y como señala la teoría de la recepción, la comunicación es completa sólo cuando la obra es interpretada por el receptor.

Así el contexto solvente en imágenes -y configurador de distintas formas de ver y reflejar el mundo- en que aparece la potente obra de Benjamin, cuyo texto *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*⁵ es de tal relevancia que es ineludible mencionar, a fin de esbozar el contexto desde el que aborda su herramienta conceptual, la imagen dialéctica. El texto plasma con total precisión las transformaciones del entorno que conlleva la reproductibilidad técnica de la imagen, y sopesa las transformaciones sociales en torno a la producción y consumo de obras de arte orientadas al dominio público a partir del proceso de

desaturización, generado por la reproductibilidad de la técnica con que son producidas.

Evoca la noción de *aura*⁶ relacionada con un aquí y ahora, plasmado en la producción de imágenes realizadas de manea única y artesanal. Ante la reproducción, la obra se marchita y el acceso al arte se democratiza, redefiniendo a la obra de arte en términos de su autenticidad y dueñidad. Resalta la transformación del valor ritual y de culto, por el de exhibición, que ante la cinematografía adquieren un cariz de particular relevancia pues, tal como la litografía posibilitó la proliferación de la revista ilustrada y medios impresos, la fotografía viabiliza la cinematografía que conlleva una profunda función social-política asumida por el comunismo, que politiza al arte como respuesta al fascismo, que justamente se vale de la reproductibilidad técnica como medio para la estetización de la política, publicitando expresiones inherentes al ámbito gráfico-visual de corte propagandístico -dirigido a las masas.

Respecto a la imagen dialéctica Benjamin conceptualiza un modelo, o bien una herramienta cognitiva, que aporta a la teoría crítica del conocimiento. Esta es aparentemente paradójica en tanto que la concepción tradicional concibe a la imagen como figura en la que el tiempo, que tomó parte de su origen, se ha detenido y la imagen se ha estabilizado. Contrariamente, la dialéctica es dinámica, elabora detalladamente, esclarece y valora diferentes posiciones mediante argumentos y conclusiones siempre provisionales sujetas a nuevos puntos de vista. En esencia, la dialéctica no concluye y permanece en constante

⁴ Como sugiere el filme *Les Unwanted* de Europa (Ferraro, 2018).

⁵ Texto de enorme relevancia epistemológica para diversas áreas, como la teoría del arte y los estudios culturales.

⁶ Aparición de una lejanía en la obra de arte, por cercana que ésta pueda estar.

movimiento; así la imagen dialéctica, es una configuración dinámica del proceso histórico que cuenta con un componente gráfico en la base de su pensamiento, pues “Benjamin piensa en imágenes” (Hillach en Wizisla y Opitz, 2014: 648).

Esta herramienta cognoscitiva constituyó un ámbito para la comunicación con los artistas surrealistas de la época, entregados a la *vague de rêves*. A diferencia de ellos, Benjamin es movido por un impulso cognitivo materialista. Explica Hillach que “[...] esta orientación ‘expresionista’ no es ninguna casualidad pues, el componente gráfico está en la base del pensamiento dialéctico (...)” (Hillach en Wizisla y Opitz: 664). Benjamin se ocupa del modo de ser y de la facultad cognoscitiva de las imágenes: la imagen como acto de engendramiento.

Para la imagen dialéctica es esencial el diferencial temporal, componente plástico que como explica Hillach consiste en un elemento plástico, en materia de cine. Alude a una temporalidad que sólo se puede indagar mediante la confrontación con otro instante: el ahora de la cognoscibilidad, *Jetzt Zeit*, que comprende al momento presente, que implica una ínfima diferencia entre el ahora actual y el ahora en que reluce una cita o testimonio del pasado, tornándose cognoscible justo en el momento en que ocurre la percepción de una correspondencia insospechada.

La imagen dialéctica es sugerida por primera vez en el texto de *Exposé* (1935) en París, capital del siglo XIX, texto que habría de ser inserto en su inconcluso proyecto *Obra de los Pasajes*. Aludiendo a una sedimentación del tiempo histórico en relación con la imagen presente, que habla de geografía política como

espacio habituado al poder, ávido de clasicismo, expuesto a una agresiva modernización.

Plantea Benjamin que la imagen dialéctica funda actualidad y que, con ello ejerce un efecto, una función disruptiva. Una imagen de la conciencia que recuerda y que como explica Hillach, es concedida para la interpretación, autoconocimiento y vida práctica. Será imagen dialéctica en la medida en que haga accesible el pasado y lo coloque en el proceso fundante de la actualidad del despertar. Benjamin la compara también con un viejo negativo que fue parcialmente revelado, pero que sólo el devenir consigue revelar del todo, pues la superposición de actualidades, (la recordada y la presente), sobre la intensidad acrecentada del tiempo-ahora⁷ sólo es posible en el médium de la percepción gráfica.

Es sabido que a Benjamin no le alcanzó la vida para consolidar una caracterización cabal de esta herramienta crítica-cognitiva. Ello no quita que su configuración provenga de una larga historia, de una producción abundante de textos que es importante ir incorporando a la recepción de quien se interese por la obra benjaminiana, pues en ella está la genealogía de la imagen dialéctica. La finalidad es aspirar a depurar al máximo posible un esclarecimiento y lectura precisa de ésta, y de robustecer su lógica interna, la cual tiende a corresponderse poco con la historiografía habitual. La imagen dialéctica intenta operar como instrumento para una lectura crítica de la historia de una constelación en tensión constante y creciente (Luelmo, 2007).

III. *Les Unwanted de Europa*

⁷ *Jetzt Zeit*

De Ferraro-2018, España-Italia, largometraje en blanco y negro de tensión constante, que guarda correspondencia con géneros como el cine contemplativo, documental, de fronteras y de autor. Consiste en la representación del último viaje del filósofo Walter Benjamin (1892-1940) a través de los Pirineos, durante el mes de septiembre de 1940. El trayecto sería su “viaje hacia el sueño eterno de libertad” (Marañón, 2019: 48) guiado por Lisa Fittko a lo largo de la ruta por la cual catalanes y militantes internacionalistas huyeron previamente del régimen de Franco, hacia Francia durante la Guerra Civil española. Seis meses después, Benjamin escapaba de Francia hacia España con la intención de viajar a los Estados Unidos, pero a su llegada a Portbou, fue amenazado con ser extraditado a la Alemania nazi por oficiales locales, de modo que durante la noche optó por quitarse la vida.

Visual, poética y poéticamente, el suceso es narrado mediante simbolismos hacia la última escena, que muestra a Benjamin recostado sobre el seno de la naturaleza a la intemperie, quedándose dormido mientras en voz alta llama a Blanqui.

A lo largo del filme opera una narrativa sonora que se estructura en torno a los pasos de Benjamin que, desde el inicio de la película⁸, convierte al espectador en leal testigo de su desplazamiento lento y constante, guiado por Fittko, heroína orientada por un mapa y por la ilusión de alcanzar la frontera con España.

Largas caminatas en la naturaleza, retratadas en alusión al tiempo real, configuran un escenario en que la arquitectura es creada por

sombras de árboles, formaciones rocosas, fogatas, charcos, arroyos y zanjas al costado del camino. Estos elementos brindan el refugio que daría la alcoba, el comedor, la estufa, el baño, incluso el lecho de muerte. La naturaleza del campo arroja a viajeros y exiliados, quienes eventualmente contemplan el sobrevuelo de las fuerzas opresoras desde el comedor.

Articuladamente, la narrativa sonora y visual se integran en retratos y samples de arroyos, pájaros, vacas, maderas chirriantes en la hoguera, paladas de arena, jadeos propios de Benjamin, fumador caminando por salvar su vida, y el hipnótico andar de los personajes que lo acompañan. Estos elementos confluyen balanceadamente sin ser en ningún momento, uno subsidiario de otro.



Fotograma 1 (Ferraro, 2018, 106'22')

Las imágenes en blanco y negro acentúan el tono sórdido de la situación⁹ y, como corresponde al cine contemplativo, los diálogos no son muchos, integran reflexiones del filósofo y generan un tipo de cine minimalista que prescinde de artificios empleando, como en el neorrealismo italiano, la escenografía natural para enmarcar las

⁸ La misma banda sonora que escucha la población migrante hoy día huye de las inclemencias sociopolíticas o medioambientales.

⁹ Presenta marcas de color en ambos extremos de la cinta, justo al inicio y al final, que posiblemente hacen referencia a momentos en que lo ominoso se encuentra distante.

acciones de personajes contruidos con la más rotunda franqueza.

La imagen fílmica juega el papel de herramienta epistemológica que, conforme la propuesta benjaminiana, al rastrear el potencial de su contenido, revela imágenes de pensamiento con las que se pueden establecer relaciones con otras imágenes a su vez, en un intenso proceso caleidoscópico de creación y recreación de imágenes que, por un instante, quedan suspendidas en el tiempo: justo en el instante cuando es posible adentrarse en ellas. El filme consigue detener el tiempo para que el espectador pueda experimentar en primera persona, el remolino de imágenes de pensamiento que, al ser leídas, generan un correlato vinculante con la precariedad actual inherente a la inestabilidad medioambiental y socioeconómica detonante hoy como entonces, de genocidios, éxodos y exilio.

Contrario a lo que señalan los discursos impuestos a través de las instituciones pro-hegemonía y con el ánimo de tender a superarlos, el número de víctimas desplazadas y violentadas aumenta e interpela a todos aquellos quienes de momento gozamos de cierta estabilidad, para mirar desde una visión crítica y solidaria lo que sucede entre humanos. Invita a articular lógicas mitigantes de ese componente ominoso que guste o no, pareciera ser inherente a nuestra naturaleza humana.

IV. Apunte final

Al parecer las condiciones de asedio y persecución suscitados a principios del siglo XX, lejos de disminuir, como dictaría el espejismo desarrollista, se acentúan. La violencia no decae, por el

contrario, expande sus dominios y continúa desarrollando su propia cartografía de exterminio extractivo: el momento de peligro contemplado en la imagen dialéctica no cesa, mucho menos para el artista de quien se espera que en ello encuentre una fuente de materia prima, para la creación y crítica de textos metáfora que reflexionen en torno a lo real, pues el arte existe en paralelo con otras esferas como la política, la social o la económica. Del conjunto de fuerzas contrapuestas que conforman lo que llamamos Naturaleza emerge la cultura junto con el arte, pináculo que sintetiza lo racional y lo irracional, tanto de la cultura como de la naturaleza. Este texto ha intentado rastrear y resaltar la tensión de estos opuestos encontrados en los fenómenos abordados.

En conjunto, el surrealismo como vanguardia artística, la imagen dialéctica como implemento epistemológico y la imagen en movimiento en *Les Unwanted de Europa*, rebasan el propósito de ilustrar meramente, articulándose en pos de profundizar en la complejidad a nivel narrativo del potencial revolucionario, crítico y sensibilizador, hacia una poética de la transformación ecosocial. Así, el potencial de la imagen, en tanto configuración de representaciones estéticas y prácticas sociales, moviliza desde lo sensible un repensarnos como sujetos corresponsables y usuarios de lenguajes verbales, visuales-gestuales. Repensarnos en términos de autoconferirnos la autoridad necesaria para suprimir, restringir y decantar elementos que a nivel discursivo resulten perniciosos con respecto a los valores y pulsiones vitales. Repensarnos como coproductores de vectores eco-sociales que puedan aportar a la redirección del curso planetario hacia

un rumbo mejor. En terminología marxista –a la que Benjamin se afilió hacia su etapa de madurez–, activadores del freno de mano del tren de la historia que nos precipita al colapso total. Sugeriría quizá Benjamin buscar en el pasado y replantear la historia de los vencidos a través del mecanismo que habilita la imagen dialéctica. Ello favorecería las condiciones para el presente como tiempo-ahora que rebasó a la modernidad en que nos encontramos expuestos y vulnerables, tal como el hombre de la multitud: desconocido y sin rumbo.

Referencias

- Buen Abad, F. (2019) Pensamiento crítico. André Bretón: Revolución Permanente del Sentido: 2019 en: <http://www.resumenlatinoamericano.org/2019/09/26/pensamiento-critico-andre-breton-revolucion-permanente-del-sentido-por-fernando-buen-abad/>
- Gubern, R. (2014) Surrealismo, cine y flujo onírico en: <https://www.youtube.com/watch?v=kDFRZtJrYS4>
- Lourea, Carlos (2019) “Les Unwanted de Europa” de Fabrizio Ferraro, Un retorno Sin Fin en: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26806972/les-unwanted-de-europa-de-fabrizio-ferraro-un-retorno-sin-fin/>
- Luelmo, José María La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica: 2007: Escritura e imagen Vol. 3: 163-176 en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/30252>
- Marañón, C. (2019) Les Unwanted de Europa, Cinemanía No. 282 Pp. 48
- Nogueira Tavares Mirian Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico: 2010: Comunicar nº 35, v. XVIII pp. 43-51, Revista Científica de Educomunicación, Portugal
- Soares, Facundo Lacan y los surrealistas; prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no (1942) Revista electrónica En el Margen (2015) en: <https://psicoanalisisalmargen.wordpress.com/2015/07/29/lacan-y-los-surrealistas-iv-prolegomenos-a-un-tercer-manifiesto-del-surrealismo-o-no-1942/#:~:text=Proleg%C3%B3menos%20a%20un%20tercer%20manifiesto%20del%20surrealismo%20o%20no%20>
- Wizisla y Opitz, (2014) Conceptos de Walter Benjamin Las cuarenta: Buenos Aires

De música, vídeos, ciencia y naturaleza

Of music, videos, science, and nature

Eduardo Hinojosa Palma*

lalof-1@hotmail.com

Resumen

El presente artículo narra las experiencias del autor adquiridas a través de dos décadas en las que estudió, entre otras cosas, música y canto, y más recientemente, animación e ilustración digital. Combinando dichas expresiones artísticas con su profesión, las ciencias ambientales, el autor ha emprendido y dedicado parte de su tiempo a la divulgación científica y educación ambiental, utilizando herramientas como la investigación científica, las artes visuales, y las artes sonoras.

Palabras clave: Ciencias Ambientales, Música, Ilustración Digital, Divulgación Científica.

Abstract

In this article, the author narrates his experiences and learning studying music and singing for two decades, and most recently, learning about digital illustration and animation. Combining those artistic expressions with his profession, the environmental sciences, the author has undertaken a personal project of scientific dissemination and environmental education, making use of different tools such as the scientific research methods, the visual and musical arts.

Key words: Environmental Sciences, Music, Digital Illustration, Scientific Dissemination.

Los Viajes a la Luna

En 1968, por primera vez en la historia de la humanidad, tres astronautas veían al planeta entero desde la ventana de una nave espacial. Frank Borman, James Lovell y William Anders, tripulantes de la misión Apolo 8, se dirigían a la luna para realizar los primeros vuelos en la órbita lunar. Pero, mientras se acercaban a la luna, lo que más sorprendía a los astronautas en su viaje no era la vista del espacio profundo o la luna, al contrario, lo que más les impactó fue la vista de nuestro planeta, la Tierra, como una perfecta esfera azul y verde, sin fronteras, y capaz de sustentar a millones de seres vivos en ella, incluida la humanidad.



Imagen 1: Earth Rising over the Moon's Horizon¹⁰

¹⁰ Fuente: NASA, 2019.

Si adelantamos el reloj 53 años y llegamos al año 2021, nos encontramos con un planeta en crisis. La esfera azul y verde ha sido gravemente herida por la especie humana que, con su gran inteligencia y poder de adaptación, ha cambiado a tal grado las condiciones y ciclos naturales de la Tierra, que la vida en ella pende de un hilo.

No sólo se están extinguiendo especies a tal grado, que causamos una nueva extinción masiva de la biodiversidad (Wagler, 2018), generamos nuevas enfermedades como el COVID-19 que azota al mundo actualmente y también ponemos en riesgo el propio sustento que la naturaleza nos brinda para mantenernos con vida. Es una problemática socioambiental muy compleja, que necesita acciones de todas las disciplinas, conocimientos, saberes y expresiones para poder ser solucionada.

Me gustaría hacer énfasis en la necesidad de todas las disciplinas, puesto que, al contrario de la creencia popular, no sólo los ecólogos o biólogos tienen algo que aportar para dar solución, o al menos intentar hacerlo, a las problemáticas socioambientales que atraviesa el mundo, y para ejemplificar lo anterior, me gustaría exponer el trabajo que he realizado desde la educación formal, así como la educación informal.

Desde la educación formal, es decir, aquella que es intencionada, reglada y planificada (Jesuïts, E. s.f.) y que generalmente también es institucionalizada, he trabajado como profesor y facilitador en cursos que invitan a la reflexión sobre el daño causado al medio ambiente, y también a la acción interdisciplinar para mejorar las condiciones socioambientales en las que

vivimos. Y aunque este es un espacio ideal para generar consciencia y preparar a las nuevas generaciones ante los retos y problemáticas socioambientales presentes y futuras, he de decir que he encontrado un espacio de mucho más alcance y mucho más flexible para llevar mi mensaje e invitación por el cuidado del medio ambiente al resto del mundo.

Ciencia, Docencia y Arte

Formalmente estudié Ciencias Ambientales y Desarrollo Sustentable, pero desde la educación no formal, es decir, aquella que es intencionada y planificada pero fuera del ámbito de la escolaridad obligatoria (Jesuïts, E. s.f.), he estudiado piano, canto, dibujo, y muy recientemente, de manera autodidacta, animación e ilustración digital, así como edición de audio y vídeo; y es a partir de la unión de estas diferentes disciplinas y habilidades adquiridas, que he emprendido mi propio proyecto de divulgación científica y educación ambiental a través de los medios digitales de comunicación, combinando habilidades artísticas, así como científicas.

El proyecto que emprendí, y que aún no tiene un alcance masivo, pero que espero que algún día lo tenga, es un canal de YouTube en donde trato y comunico temas de educación ambiental, ciencias de la tierra, y divulgación científica. En él creo vídeos con ilustraciones y animaciones originales, que sirven como apoyo visual a las explicaciones auditivas del vídeo, acompañadas también por bandas sonoras elegidas cuidadosamente según el humor o el mensaje que deseo expresar. De manera que se combinan diferentes expresiones artísticas: las visuales a

través de las ilustraciones y animaciones, y las sonoras, gracias a las aportaciones de músicos que componen música con licencias libres para su utilización, además de las literarias, pues se necesita la composición de guiones para poder ordenar el mensaje hablado y también darle una cadencia intrigante para el espectador.

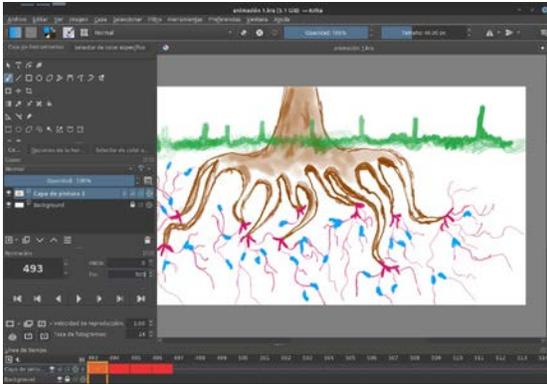


Imagen 2: Proceso de ilustración digital para la educación ambiental¹¹

Siempre les digo a mis estudiantes: el deber de conservar la salud ambiental se puede y debe hacer desde todas las disciplinas y es que, sin el medio ambiente y la naturaleza, no existiría nada de lo que tenemos hoy. La naturaleza, es decir, todo lo que existe y se produce sin la intervención del ser humano (*Oxford University Press, 2021*), nos brinda el sustento para mantenernos con vida a través de diferentes servicios ambientales, como la provisión de alimentos, la regulación del clima, el control de enfermedades o la generación de oxígeno, entre muchos otros. Y por otro lado, el medio ambiente, que es “el compendio de valores naturales, sociales y culturales existentes en un lugar y un momento determinado, que influyen en

la vida material y psicológica de las personas y en el futuro de generaciones venideras” (Gobierno de España, s. f.), es el espacio en donde nos desarrollamos, en el que influimos pero que también influye en nosotros.

Es por lo que, con un medio ambiente degradado y una naturaleza erosionada, nuestra calidad de vida disminuye y nuestras comunidades se fracturan, y al ser la naturaleza y el medio ambiente tan complejos, las problemáticas que se desarrollan en ellos son igualmente muy complejas. Pero por esa misma razón todas las disciplinas, conocimientos y experiencias pueden y deben involucrarse en su conservación y restauración.

Problemáticas complejas requieren soluciones complejas, y lo que he descubierto a lo largo que mi experiencia es que las expresiones artísticas pueden ser y son un arma muy poderosa para atacar esas problemáticas, sumándose a otros esfuerzos desde las ciencias naturales, o las ciencias exactas, por ejemplo. Y es que el arte es un medio ideal para llegar al corazón de las personas, pues ¿quién no se ha emocionado con una canción?, ¿quién no ha llorado en una película?, ¿quién no se ha perdido en una pintura?

Se me ocurren muchísimas películas y documentales que transmiten un mensaje de cuidado del medio ambiente, de la naturaleza y de nuestro planeta. Películas y documentales tan bien producidos, que realmente despiertan sentimientos en las personas, de nostalgia, esperanza y alegría, pero también de tristeza, enojo y coraje, y todo ello logrado gracias al arte involucrado. La cinematografía, fotografía y bandas sonoras

¹¹ Fuente: Elaboración propia.

utilizadas logran ese objetivo y el despertar esos sentimientos y emociones. Desde mi trinchera intento replicar ese esfuerzo, pero ¿será suficiente?

Independientemente del alcance que tenga mi emprendimiento, continuaré divulgando mi mensaje a través de la educación formal y también desde la no formal. Quizás habrá alguien más allá afuera que sea afín a estas ideas y experiencias que he vivido y he formulado, y se pueda lograr una sinergia que trascienda este tiempo y espacio.

Una Roca Muy Extraña

Nuestro planeta es una roca verdaderamente muy extraña. Las probabilidades de que nuestra estrella, el sol, fuera del tamaño y temperatura adecuados; que la distancia de nuestro planeta al sol fuera la ideal para no congelarnos ni fundirnos; que exista una atmósfera con la concentración ideal de gases para protegernos del espacio y poder respirar; y que la vida haya evolucionado de tal forma que nuestra especie haya podido despertar y ser consciente de nuestra existencia y nuestro lugar en el cosmos; son probabilidades extremadamente bajas.

Y es por ello por lo que hay que celebrar a nuestra extraña roca, a nuestro planeta, pues su complejidad es tan extensa, y a la vez tan hermosa, que sólo se puede tener un sentido de reverencia hacia ella. Creo que el arte y la ciencia han sido las expresiones humanas que mejor han plasmado esta reverencia. El arte transmitiendo los sentimientos y emociones que nos genera la naturaleza, su inmensidad y belleza, y la ciencia tratando de entender cómo funciona esa gran complejidad y belleza.

Si bien ya no ha habido misiones tripuladas a la luna, hoy existe una nave que orbita la Tierra 16 veces al día. La Estación Espacial Internacional, tripulada permanentemente por astronautas de diferentes nacionalidades ofrece una vista y entendimiento espectacular de nuestra extraña roca. Todos y cada uno de los y las astronautas que han visitado y permanecido en la Estación Espacial Internacional llegan a la misma conclusión: nuestro planeta es único y hermoso, y es un lugar por el que vale la pena luchar.



Imagen 3: International Space Station¹²

Yo hago mi lucha, pequeña o grande no sé, desde el salón de clases y la investigación, pero ahora también desde mi cuarto, con un lápiz y un papel, con música y colores, animaciones e ilustraciones. El arte y la ciencia se han unido una vez más para generar y llevar un mensaje de invitación y convicción al resto del mundo de la necesidad de conservar, restaurar y preservar la salud de nuestra extraña roca ya que, si ella pierde la capacidad para sustentar la vida, nosotros habremos causado nuestro propio fin.

El arte nos ha acompañado desde que el primer ser humano despertó y fue consciente de sí mismo. Las pinturas rupestres, los primeros

¹² Fuente: NASA, 2007.

instrumentos de percusión, los primeros bailes y cantos; todos conectados con la naturaleza. Hoy el arte ha evolucionado junto con la humanidad y la ciencia, nos permite tener un entendimiento y un acercamiento más profundo de la naturaleza. Esperemos que el arte y la ciencia no mueran prematuramente, y que nuestro planeta, esa extraña roca, pueda seguir sustentando la vida por millones de años más, y que nosotros, los humanos, podamos acompañarla en su viaje y ser testigos de su evolución.

Referencias

- Gobierno de España. (s. f.). *Calidad y Evaluación Ambiental* (1a ed.). Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico.
- Jesuïts Educació. (s. f.). *Diferencias entre educación no formal, informal y formal*. Recuperado 18 de marzo de 2021, de <https://fp.uoc.fje.edu/blog/educacion-no-formal-informal-y-formal-en-que-consiste-cada-una/>
- NASA. (2007, 5 noviembre). *International Space Station*. NASA Image and Video Library. <https://images.nasa.gov/details-0701890>
- NASA. (2019, 15 de julio). *Earth Rising over the Moon's Horizon*. Recuperado 15 de marzo de 2021, de <https://www.nasa.gov/image-feature/earth-rising-over-the-moons-horizon/>
- Oxford University Press. (2021). *Oxford Languages and Googlr*. Oxford Languages. <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>
- Wagler, R. (2018). 6th Mass Extinction. En *Encyclopedia of the Anthropocene* (pp. 9-12). University of Texas.

De *Ánima* de Juan García Ponce. Hacia una teoría alterna de lo fantástico¹

*De *Ánima* by Juan García Ponce. To an alternate theory of the fantastic*

Gerardo Horacio Porcayo*
loboxkyo@gmail.com

Resumen

Análisis hermenéutico a *De *Ánima**, novela de Juan García Ponce, relativo a sus recursos estilísticos, el particular uso y tendencia del erotismo en esta obra, a fin de visibilizar los mecanismos de su modelo teórico y la manera en que se sumerge en lo fantástico, género que, en su tejido no ordinario y no homogéneo a través de la historia, revela, sin embargo, una clara directriz sobre sus herramientas filosóficas. Es decir, detrás de los temas de lo fantástico, siempre nos espera uno de orden existencial, ontológico, el mismo que García Ponce construye en el espíritu de lo erótico, en *De *Ánima**.

Palabras clave: erotismo, fantástico, teoría, novela, teología.

Abstract

*A hermeneutical analysis to Juan García Ponce's novel, *De *Ánima**, regarding the stylistic resources and the particular use and tendency of eroticism in his fiction, to make the mechanics of his theoretical model and the way it submerges into the fantastic, a genre which in its usual not ordinary and not homogeneous fabric through history, reveals, nevertheless, a clear way through its philosophical tools. In other words, behind the themes of fantastic fiction, there is always an existential theme awaiting, an ontological one, the same one that García Ponce built in the very spirit of the erotic, in *De *Ánima**.*

Key Words: *eroticism, fantastic, theory, novel, theology.*

Lo visible

El prestigio funciona como emisario, heraldo de un autor. Prestigio que no siempre logra ser bien enfocado, y que, de muchas maneras, se vuelve contraproducente, enemigo en lugar de aliado, al estimular los prejuicios (de manera positiva o negativa), al preconceptualizar los tópicos que ha de enfrentar durante la lectura, al confrontarlos con las nociones que tenga sobre literatura; al desarrollarse esa compleja interrelación con la obra, esa que Borges denominara la supersticiosa ética del lector en su ensayo de título homónimo incluido en su libro *Discusión*.

Este fenómeno cobra especial importancia al abordar la obra de Juan García Ponce, porque más que hablar de un cultivador de cierto género, corriente o escuela literaria, las primeras advertencias, las primeras recomendaciones llegan referidas a su más recurrente temática narrativa. Por ejemplo, en la cuarta de forros, del volumen crítico *La escritura cómplice*, dedicado a su persona, podemos leer algunas de estas percepciones:

Por un lado, el sujeto de este libro es un artista ejemplar, tal vez —con Jorge

Cuesta— el más puro del siglo mexicano. Por otro lado, es un hombre cuya pasión es el ojo voyeur y por el erotismo acaricia, una y otra vez, el escándalo. Lo han llamado pornógrafo. Lo han llamado hermético. (Pereira, 1997)

“Artista ejemplar” referido como erótico. Leído fuera de los círculos especializados, más por curiosidad y una suerte de morbo, alimentada por su silla de ruedas y su esclerosis múltiple, que por tratarse de un escritor reconocido por la crítica y la academia, sobre todo después de su muerte. Autor hermético que, semejante a Klossowski, a través de su mirada elíptica, consigue eludir propositivamente, el morbo como carnada fundamental para la lectura, la excepción que confirma la regla la constituye la primera oración de Crónica de la intervención: “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche” (García Ponce, 1997, p. 11). Estrategia pertinente para convencer a un eventual lector sobre todo el no especializado, de enfrentar las 1074 páginas de su volumen doble y a cambio, entrega relaciones amorosas trastocadas que tampoco parecen corresponder en su desarrollo, en su evolución con el manejo de las descripciones del entorno, la minuciosidad que apunta a un realismo, que no encuentra verificativo en los actuares y actitudes de muchos protagonistas y personajes secundarios. Características todas ellas que hacen de sus lectores una masa polarizada entre quienes lo aceptan plenamente, sin entender bien a bien por qué, y quienes lo rechazan, no sólo por escándalo, sino incluso, por su aparente falta de consistencia ideológica, por su falta de fondo y su no muy brillante (léase poética) forma (igualmente propositiva).

Quien esto escribe también, en un primer acercamiento, tendió a dar una explicación en exceso sencilla a estas estrategias, a las mismas obsesiones que en muchas obras de García Ponce aparecen reiteradamente. De manera concreta: la imagen de una mujer desnudándose espontáneamente (a veces fuera de lugar, en un ámbito no privado; Cfr. el cuento Reunión de familia) mientras baila en el curso de un festejo. La escena así, por su reiterada presencia, parecía traslucir esta obsesión como una nostalgia pertinaz, extrema, propia de las propuestas liberales, hippies, de los años sesenta, cuando se cotejaba con la condición *cuasi* parapléjica de su autor, con su obvia condena asexual (operación torcida a que las ‘supersticiones lectoras’ a veces conducen: ese mezclar, confundir la vida del autor con su obra), en un sentido ‘clásico’, puramente genital. Sin embargo, tras la lectura de *De Ánima*, tras ciertas páginas que parecen postular el modelo teórico empleado por García Ponce como justificante, filosofía velada de su escritura, la percepción cambió por entero. Y el posterior acercamiento al ensayo *La errancia sin fin...*, acabó de confirmar tales apreciaciones hasta constituirse en una hipótesis a demostrar. Ése es el objetivo de este trabajo, analizar la obra *De ánima* (como síntesis, paradigma de la obra de García Ponce), a fin de esclarecer el modelo teórico postulado en sus páginas, en una equiparación con los procedimientos que el género de lo fantástico suele emplear; no tanto en su estrategia visible a través de la forma, sino en lo subyacente, en esa velada filosofía que posibilita, articula las obras. Lo fantástico, en ese conjunto poco homogéneo que suele presentar, transluce sin embargo, una clara directriz de orden filosófico: tras los temas de lo

fantástico se encuentra guarecido, refugiado, escondido, un tema de orden puramente existencial y por ende ontológico (concepción de quien esto escribe que en páginas posteriores tratará de hacer evidente). Lo fantástico se erige como escenario hipertrofiado para analizar la problemática conceptual de la existencia humana. Tras lo antecedente, la hipótesis de trabajo podría plantearse así: el erotismo en García Ponce asume la postura de lo fantástico de frente a los problemas humanos. Trata de resolver, encontrar salida a problemáticas de orden ontológico a través de la única pasión común a todo el género humano (en contraposición con los conceptos vertidos por Poe en su Filosofía de la composición, donde aseguraba que el horror fungía como común denominador), evadiendo para ello todo modelo fabular, es decir, evitando entregar síntesis acabadas, moralejas, resoluciones totales. En otras palabras, el erotismo, en García Ponce serviría como carta interactiva de confrontación de las cualidades humanas.

Aunque se intenta aquí un estudio enfocado particularmente a *De ánima*, resulta casi imposible no hacer referencia mínima a otras obras del autor. De la misma manera, pero inversa, aunque se busca un modelo teórico fundamental de la teoría novelística, erótica en García Ponce, este trabajo no pretende mostrar tal modelo como una ley invariable, aplicable a toda la obra de Juan García Ponce.

Afluentes y teorías esbozadas

“—El amor es un nombre del sexo” (115), eso escribió Philip K. Dick para ponerlo en boca de su alter ego, Phil Resch, suerte de *Doppelgänger* de postura cínica, en su novela. ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? y si se ha transformado en

frase de arranque de esta argumentación es por la forma en que puede resumir, de alguna manera, la temática de *De Ánima* y con ella la serie de problemas que se suscitan.

Escribir una novela de amor es tan arriesgado como escribir una erótica, aunque diametralmente opuesto. Mantenerse en el filo, trazar los adecuados vectores a lo largo de su argumento es una tarea que precisa extrema minuciosidad. Cualquier fallo, distracción, convertirá a aquella en un melodrama empalagoso y a ésta en un escrito pornográfico.

Quien esto escribe, en un primer instante se dejó llevar durante la lectura por las apariencias: encontrar a Paloma (la protagonista), recién divorciada y dispuesta a una liberación, que sonaba a resentimiento, no sólo parecía capturar y validar la voz popular mexicana que asegura como blancos fáciles a las que han abandonado los votos matrimoniales; eso y el hecho mismo de que la protagonista, mientras coescribe la historia con Gilberto (el otro protagonista) en su respectivo diario, declara en varias oportunidades su escasa aptitud (y ánimo) para pensar (otro mito popular: las mujeres sienten, no piensan). Aunado a ello, estaban los momentos de aproximación orgiástica que Paloma parecía aceptar con la naturalidad de una protagonista de cine. Todo contrastaba violentamente con el clima, la atmósfera en que la acción se desarrollaba.

Prejuicios, supersticiones de lector. En otras palabras, en Sade, en Bataille, en el mismo Apollinaire es perceptible desde un primer momento la atmósfera hipertrofiada en que todos los personajes deambulan. Los conventos, las casas de campo, ese París lascivo, redimensionan, rediseñan hasta un nivel fársico los elementos

realistas. Característica que también queda reforzada por un lenguaje directo de permanente alusión lúbrica.

Como primer ejemplo de contraste, un pasaje de *Historia del Ojo* de George Bataille:

A partir de esa época, Simona contrajo la manía de quebrar huevos con su culo (...) Colocaba entonces el huevo justo encima del agujero del culo y se divertía haciéndolo entrar con agilidad en la división profunda de sus nalgas. En el momento en que el semen empezaba a caer y a regarse por sus ojos, las nalgas se cerraban, cascaban el huevo y ella gozaba mientras yo me ensuciaba el rostro con la abundante salpicadura que salía de su culo. (Bataille, 1999, p. 35)

Las palabras, las escenas son expresamente elegidas para causar una sacudida en el lector, para provocarlo; no estrictamente en el plano sexual, sino, de muchas formas, en el moral. La estrategia en este sentido es semejante a la del Marqués de Sade, a la del mismo Apollinaire:

El vicecónsul Bandi Fornoski estaba completamente desnudo en su salón. Acostado en un mullido sofá, lucía una firme erección; cerca de él estaba Mira, una morena montenegrina que le hacía cosquillas en los testículos. Estaba igualmente desnuda y, como permanecía inclinada, su posición hacía sobresalir un hermoso culo, rollizo, moreno y velludo. Entre las dos nalgas se alargaba el surco bien marcado con sus pelos oscuros y se vislumbraba el orificio prohibido redondo

como una pastilla. (Apollinaire, 2001, p. 11)

Las escenas de Apollinaire en *Las once mil vergas* irán subiendo de tono con el devenir argumental. Y algo semejante acontece en la literatura de Bataille, de Sade. Son escritos que, en ese sentido, no velan por la verosimilitud de sus pasajes, se entregan de lleno a la sobredosis sexual. Todo otro tópico queda subordinado a éste, desde un punto de vista panorámico. Estos tres autores subvierten todo orden a partir del sexo. El sexo es un ariete contra lo cotidiano.

No sucede lo mismo con García Ponce, quien mantiene un tono siempre mesurado, hasta un tanto lejano en el momento mismo en que la protagonista relata sus experiencias:

Fingí tres orgasmos sin llegar a tener ninguno. Eso no importaba. Lo que importaba era la conversión de todo mi cuerpo, de todos mis sentidos, de todos mis sentimientos al placer que sentía y me hacían sentir ante el sólo hecho de darlo. No creo que Gilberto haya advertido mi engaño. Él sólo me estaba usando. Toda mujer debe saber que no hay que esperar otra cosa. El abandono absoluto está antes que el orgasmo y entonces un orgasmo fingido puede ser verdadero. (García, 1995, pp.18-19)

Un tono alejado de la exacerbación pasional, de la mitomanía sexual que impusiera Sade como marca primigenia: ese forzar con violencia los límites de la lujuria, para experimentar algo no común. Algo que, por lo general, en esas ficciones, ambos sexos disfrutaban.

Paloma, en cambio, relata sin fingir una gran aventura, sin agrandar los hechos, pero también, sin desencanto. Es una aventura sexual, sí, pero una que hasta ese instante no busca excesos. El sexo es dieta común, no extraordinaria. La aventura es cotidiana, no extrema.

En este sentido, Sade y Apollinaire se aproximarían más a lo que hoy en día conocemos como pornografía. Naief Yehya, periodista cultural siempre vinculado al erotismo explica, en su tomo dedicado a tal tópico, el funcionamiento subversivo de esa forma de arte, pero antes, narra su proceso de crecimiento y cita como soporte la definición de Camille Paglia:

La pornografía nos muestra el corazón demoniaco de la naturaleza, esas fuerzas eternas que trabajan por debajo y más allá de las convenciones sociales. La pornografía no puede separarse del arte; las dos se interpenetran mutuamente, mucho más de lo que la crítica humanista ha admitido. (Yehya, 2004, p. 9)

Yehya trata de ir más allá y describe de esta manera la función y búsqueda de tal materia:

De todas las historias que nos contamos (...) las más fascinantes siempre han sido aquellas que tienen que ver con los deseos carnales, las bajas pasiones, los crímenes de sangre y la sexualidad extraña o desenfrenada. El tema favorito de la humanidad es y ha sido siempre la transgresión, la violación de las normas que mantienen la paz de la sociedad. La desobediencia al orden, que comienza para la tradición cristiana con el episodio

bíblico de Eva y la manzana, es un tema tanto presente en las grandes obras literarias y artísticas como en las películas chatarra de serie B. (...) Los herejes, los criminales, los indecentes, las prostitutas y los asesinos son a menudo los protagonistas de las fantasías de ficción y los antihéroes que dan sentido a la cultura al situarse fuera de sus márgenes y de esa manera delimitar los límites de lo tolerable.(...) La justicia es uno de los protagonistas principales de cualquier aventura de ladrones, gánsteres o asesinos seriales. Los mecanismos de control y represión, con su solemnidad y frialdad, nos aterran y fascinan de manera muy especial. ¿De qué otra manera podríamos explicar la obsesión cultural con las cacerías de delincuentes, los juicios y las ejecuciones? (Yehya, 2004, p. 15-16)

Ante tales consideraciones, y tomando en cuenta la preocupación de García Ponce por su estatus de escritor, cabe preguntarse qué tipo de móvil, referido exclusivamente a lo artístico, lo hacía tomar partido por el erotismo (género en el filo). Por uno, además, enfocado con frialdad. O, en otras palabras, ¿cómo justificaba su inclusión en este campo? sobre todo a nivel inconsciente, a ese nivel asimilado que le es preciso a un escritor a la hora de emprender el trabajo creativo.

García Ponce está lejos de esa búsqueda de lo exacerbado. Lejos y cerca. Lejos, porque no busca esa reacción virulenta, ese reconocimiento de transgresión, esa empatía infractora en el lector. Cerca, porque ciertamente hay en *De Anima* un llevar más allá el acto amoroso; pero no como

respuesta rebelde a los métodos de control, sino, como una búsqueda espiritual. Una que es difícil de comprender o siquiera atisbar en un primer instante.

De *Ánima* es el vértice sobre el que gira este trabajo. Y la estrategia narrativa empleada ahí, aunque García Ponce aclara haberla tomado de Klossowski y Junichiro Tanizaki, tiene un aire de viejo. Recuerda esas novelas del siglo XIX escritas a través de cartas, en este caso son diarios. Diarios que entrelazan, confrontan o corroboran hechos en ese devenir que transita calles, casas, un pueblo y el mismo arte. Diarios que hacen de todo el devenir una narración elíptica, pues no se trata de falsas estrategias, sino de inmersiones en las personalidades desde la arista más superficial en apariencia: desde los actos más que las reflexiones. Personalidades que tampoco se reflejan en un especial, personalizado lenguaje. Gilberto y Paloma, los protagonistas, escriben de manera muy similar. Más allá de las marcas referidas a su masculinidad o femineidad, a costumbres aledañas a tal circunstancia y a breves giros idiomáticos (en el caso de Gilberto, referidos a su oficio) no son visibles mayores diferencias, ningún tipo de marca estilística. Este hecho, como voluntad de estilo, puede pasar desapercibido.

La novela, como buen universo autárquico, autosuficiente, permite su autodefensa: el texto busca parecer desprovisto de todo atributo, tanto estilístico, anecdótico, como sexual. Lo sexual es la carnada, una que al probarla no resulta tan apetitosa, pero que, por lo mismo, provoca una mayor curiosidad en el lector. Esa curiosidad nacida de lo inexplicable, del hueco semántico. Ése, podríamos decir, en líneas generales, es el motor universal de *De Ánima*. Pero bajo ése, existe

otro, más complejo y certero. Uno que, a la manera de Cortázar, del mismo Musil, queda establecido de forma contundente en una intervención de su personaje artista, su personaje escritor; alter ego, no *Doppelgänger*.

Este mecanismo (detallemos) de interpelación al lector —al no hembra, en la categoría cortazariana. Lector a quien está destinada la novela que nos ocupa—, en este sentido, queda constituido por la disparidad entre la atmósfera realista y clase media frente a los usos y costumbre de tal grupo social (al menos en el tiempo en que la obra fue redactada) y su síntesis plasmada por Gilberto, en torno a su labor de escritor:

Hace mucho que el deseo de convertir una determinada "realidad" en "ficción" no nace para mí del propósito de hacer una obra narrativa. Los hechos no me interesan. La exigencia de organizar una situación que debe convertirse en el tema del relato no es más que un pretexto para encontrar el reflejo detrás del que debe hallarse la auténtica realidad de las apariencias. Pero el reflejo no es un concepto. No puede deducirse nada de esa realidad de las apariencias, sino tan sólo hacer aparecer otra apariencia con una sustancia diferente —espiritual en vez de material— que debe conservar la misma naturaleza cambiante, imprevisible y en última instancia inapresable. Siempre es lo mismo. La realidad de la ficción debe acentuar en vez de cambiar el carácter de la realidad y debe conservar también la capacidad de contradecirse, de decir otra

cosa además de lo que dice. (García Ponce, 1995, p. 88)

La aparente contradicción de actuares, perfiles psicológicos y entornos queda entonces orientada a esa búsqueda espiritual que su autor deliberadamente mantiene connotada. Connotada, aunque los guiños se multiplican sin llegar, aparentemente, a una conclusión. Excepto en este párrafo que ya adelanta, explica lo hasta en ese momento leído.

“La exigencia de organizar una situación que debe convertirse en el tema del relato”, habla de la negativa de Juan García Ponce a coreografiar una obra que pugne, trate de demostrar a cada paso su verosimilitud, su ‘realismo’. “Pero el reflejo no es un concepto”, asegura, desestabilizando con ello la teoría adquirida por algunos desde Lukács y, por otros, desde la misma petulancia de los premios Óscar a la cinematografía (para ponernos extremos), academia que se empeña en ‘reconocer’ a lo más realista (en un medio del todo artificial) de las producciones y que es seguido en tal talante por quienes convalidan tales preseas. De “esa realidad de las apariencias” nada es deducible o cotejable. Son simulacros. Símbolos que han de tener, de acuerdo con García Ponce, otra función: “hacer aparecer otra apariencia con una sustancia diferente —espiritual en vez de material— que debe conservar la misma naturaleza cambiante, imprevisible y en última instancia inapresable”. Escribir, entonces, para García Ponce, una obra donde los climas narrativos respondan a las expectativas del lector representa un reflejo espurio, artificial, una foto de estudio con la modelo maquillada en microscópico y el entorno fijo y perfecto, alejado de cualquier cambio

climático. Sus héroes, por tanto, no son tales. Son seres en exceso comunes, a tal punto que, poco antes del final del rodaje de su cuento (de El gato) dedicado a Paloma y de su estreno (momento cumbre de todo autor en busca de la etiqueta *best seller*), Gilberto, el autor, la reverberación de García Ponce, parece de manera anticlimática (para un lector común, de manera oportuna, sacada de la manga). Lo que atrapa este reflejo de letras es esa naturaleza impredecible, ese sin sentido, esa *misdirection* de toda la condición humana. Y quizá, el intento de resarcimiento, de vuelta al pie después del tropiezo, queda representado por ese afán de seguir... Quizá, pero Gilberto especifica hasta ese talante de la obra, de la concepción filosófica toda de García Ponce cuando escribe (en la misma cita anterior): “La realidad de la ficción debe acentuar en vez de cambiar el carácter de la realidad y debe conservar también la capacidad de contradecirse, de decir otra cosa además de lo que dice”. Cambiar el carácter de la realidad, en este caso, parece referirse a la actitud homologante de todo gobierno y sistema de ordenamiento. Y la acentuación al carácter de la sexualidad queda remarcada por esa eterna insatisfacción que mueve y conmueve a Paloma y Gilberto, al mismo, diferente, equidistante, paralelo y a veces compartido tiempo. Ese donde los actuares no son acordes a la clase social que representan. Ese discurso todo que es la novela y que no arroja una vía de aproximativa ‘superación personal’.

De manera sutil, García Ponce se pronuncia por una literatura alejada del realismo. Una literatura de a-reacción, o de acción retardada, que sólo se hace visible tras el deglutimiento amargo de un texto inubicable, indigerible hasta que los ‘veintes’, las ideas van cayendo en su lugar

con el paso del tiempo y la sensación de que algo más grande se perfilaba en esa historia de excesos que acaba de entrar en el consciente.

En cierta manera, la postura de García Ponce adquiere un paralelismo a la búsqueda del gran cronopio cuando en El último *round* Julio postula en su confesión de procedimientos autorales intitulada Del cuento breve y sus alrededores, su declaración de principios en su Breve coda sobre los cuentos fantásticos:

Lo fantástico como nostalgia. Toda *suspension of disbelief* obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre. En esa tregua, la nostalgia introduce una variante en la afirmación de Ortega: hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta, que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el dorado donde relincha el unicornio. (Cortázar, 1999, p. 79)

García Ponce no abre otro zaguán que no sea el de la sexualidad; pero el de una que no tenga referentes a lo normalmente aceptado, al determinismo impuesto por la sociedad, artificialmente racional, que postula y dictamina, sin aire de derrota, el paso, la extinción de lo pasional en una pareja que busca la continua convivencia o comunión. Es un zaguán que se abre a ese “dorado donde relincha el unicornio”. Ese instante donde el hombre deja de ser él y su circunstancia, para empezar a ser otro. Hombre o mujer, no importa, en esa búsqueda de rupturas

deterministas lo que brilla en el horizonte es la posibilidad corroborable de alcanzar la otredad, de cesar de ser ese yo (accidental y accidentadamente forjado en niñez y adolescencia) y su circunstancia.

García Ponce, se aleja del realismo en pos de una búsqueda interior para la que le es indispensable el erotismo como común denominador del impulso humano, de sus pulsiones.

En su Geografía de la Novela, Carlos Fuentes, por ejemplo, asegura:

La cárcel del realismo es que por sus rejas sólo vemos lo que ya conocemos. La libertad del arte consiste, en cambio, en enseñarnos lo que no sabemos. El escritor y el artista no saben: imaginan. Su aventura consiste en decir lo que ignoran. La imaginación es el nombre del conocimiento en literatura y en arte. Quien sólo acumula datos veristas, jamás podrá mostrarnos, como Cervantes o como Kafka, la realidad no visible y sin embargo tan real como el árbol, la máquina o el cuerpo. (Fuentes, 1993, p. 18)

La libertad como bandera, estandarte de un oficio que busca ahondar, esclarecer esas preguntas ontológicas para las que existen ya respuestas teóricas, no respuestas absolutas o legítimas o universales.

En este sentido resulta más esclarecedora y contundente la postura de Nabokov en su Curso sobre el Quijote:

Una obra maestra de ficción es un mundo original, y en cuanto tal no es probable

que coincida con el mundo del lector. Por otra parte, ¿qué es la tan cacareada «vida real», ¿qué son los «hechos» ciertos? Nos entra la sospecha cuando vemos a los biólogos acecharse unos a otros con sus genes cargados, o a los historiadores rodar trabados en combate sobre el polvo de los siglos. Se podrá discutir si el periódico y un conjunto de sentidos reducido a cinco son las principales fuentes de la llamada «vida real» del llamado hombre medio, pero una cosa sí es segura, afortunadamente, y es ésta: que el mismo hombre medio no es sino un ente de ficción, un tejido de estadísticas.

La idea de «vida real», se basa en un sistema de generalidades, y si los llamados hechos de la llamada «vida real» enlazan con la obra de ficción es únicamente en cuanto a generalidades. Por lo tanto, cuanto menos general sea una obra de ficción, menos reconocible será en términos de «vida real». O viceversa, cuantos más detalles vívidos y nuevos haya en una obra de ficción, más se apartará ésta de la llamada «vida real», dado que la «vida real» es el epíteto generalizado, la emoción media, la multitud de los anuncios, el mundo del sentido común. (Nabokov, 1997, p. 17-18)

García Ponce parece mantener consciencia de estos conceptos cuando suelta su pluma: su obra no está plagada de “detalles vívidos y nuevos”, en ese aspecto reproduce la monotonía de la vida promedio; su oposición a ella queda establecida en el sexo. A través de prácticas sexuales no

ortodoxas trata de descubrir el hombre real, el que yace bajo la máscara de urbanidad y civilidad, ése, alejado del otro “hombre medio (que) no es sino un ente de ficción, un tejido de estadísticas”.

Semejante a Borges, Nabokov pone en duda el prestigio de El Quijote tanto en términos estilísticos, pero, sobre todo, realistas. Y va más allá, pone en duda el realismo todo, lo confronta al asegurar: “la «vida real» es el epíteto generalizado, la emoción media, la multitud de los anuncios, el mundo del sentido común”. En otras palabras, eso que premia con óscars la academia de la cinematografía; esa vida idealizada en el consumo y las ventajas del imperialismo que tan bien resume la Disney. Y en ese sentido común, en esa multitud de anuncios, el sexo sigue en estatus de tabú. O, peor —o mejor—, si ha de hablarse de ello, debe ser en términos heroicos, por las proezas físicas (en la tradición de Sade, Bataille y Apollinaire) o heroicos por su fidelidad o su extremo apego a la norma de esa falacia llamada amor; esa de la que Irving Singer escribiera cuatro tomos, donde, desde el principio, se pronuncia así:

La Rochefoucauld dijo más de lo que pensaba cuando declaró que muchas personas nunca se habrían enamorado si no hubieran oído hablar del amor. No podemos separar nuestras actitudes de las ideas en que nacemos y a través de las que nos expresamos. (...) En este sentido, la fuente del amor no es Dios ni la libido; antes bien, son las ideas sobre el amor que se han ido desarrollando a lo largo de la historia de la humanidad, que descuelan en un periodo y filtran a los siguientes,

formando parte de sus presupuestos.
(Singer, 1992, p. 12)

El amor, en términos de “el mundo del sentido común”, es el grial de búsqueda básica, el incomparable premio a una vida de esfuerzos, la condición *sine qua non* de la existencia humana que se ha ido construyendo como noción nebulosa. Misma que, en términos civiles, verifica, en estas últimas dos décadas, un fracaso constante, comprobable a través de las estadísticas sobre los divorcios.

García Ponce, en este aspecto, es representante de la generación que más acceso libre tuvo al sexo. Y es quizá desde esa vivencia que teoriza sobre esta materia. Sobre la espiritualidad que ese encuentro físico representa, como línea de ruptura a los supuestos que circunscriben la temática entera del amor. Visión, la suya, de difícil acceso; más si se toman en cuenta las perspectivas blasfemas que esta temática ya implica.

Juan Antonio Rosado en *Misticismo y existencialismo: una aproximación a “De Ánima”* (ensayo incluido por Armando Pereira en el ya antes citado volumen crítico *La escritura cómplice*), es uno de los autores que perciben este halo espiritual:

No es, pues, gratuito el título latino de la novela: *De Ánima*. Es decir, *Sobre el alma* (en singular). Tampoco es casual que la obra lleve un epígrafe de Meister Eckhart, místico del siglo XIV. En *De Ánima*, Paloma, cuyo nombre tampoco es casual, llega a ser una especie de Krishna, un Espíritu Santo que otorga la gracia al hombre, y las pastoras seducidas no son

sino los seres que la rodean y la atrapan.
(Pereira, 1997, p. 201)

Pero más que el tránsito de una santa a través de su personal pasión, de su autosacrificio o ascensión al cielo, lo que García Ponce busca es desarticular las seguridades más básicas: primero en sus personajes y luego, por contagio empático, en el lector, para que, de manera zen, taoísta, alcance este conocimiento, no como sabiduría concentrada, sino como noción, atisbo que abra nuevas ópticas, cuestione su propia realidad a través de esta apenas dislocada ‘alteridad’ que la novela nos presenta. Ese reflejo que es apariencia, esa apariencia que está vacía de significado, hasta el encuentro escritor-lector.

García Ponce desde sus primeros libros ha mostrado este cuestionamiento hacia la realidad, pero no en su sentido “filosófico puro”, sino en uno más dinámico, más urbano. En su ensayo *De la ausencia*, incluido en su volumen *Desconsideraciones* (circa 1965), centra la mirada primero en los cambios drásticos que observa la ciudad, en esa nueva cualidad mutable que la modernidad ha traído a las ciudades y, fijo en ese símil, pasa a preguntarse sobre el amor:

¿Cuál es la verdadera dimensión de la realidad en que existe mi amada y por tanto mi amor por ella y por tanto el amor? Cuando estoy con ella su presencia llena todo y por tanto no soy capaz de pensarla y por tanto mi amor se sale de la realidad, puesto que la realidad es ella y no el amor. Cuando se aleja, mi amor por ella invade el lugar que antes usurpaba su presencia. Entonces, su ausencia es más

propicia para el amor que su presencia.
(García, 1968, p. 12)

Dislocación, eco primigenio, paradójico que ya enfoca parte de las consideraciones que más adelante, en libros posteriores habrá de hacerse. El amor es ausencia. O mejor aún, el amor genera posesión. Posesión que posee. Círculo vicioso que termina agotándolo todo: “Una vez despertado el amor, el objeto de ese amor, al que le debemos todo, es su mayor enemigo” (García, 1968, p. 13). García Ponce ponía, ya entonces, especial atención en ese ánimo contradictorio, esa paradoja amorosa. Pero no se aleja, no se abstrae, aterriza sus conceptos en metáforas de concreto:

Vivimos en una realidad en continuo movimiento. Los edificios coloniales se transforman en amplias avenidas, las fuentes retroceden para dejar el paso a caminos periféricos. No es improbable descubrir un día que sobre la tumba adquirida a perpetuidad circulan camiones. Y esta situación nos obliga a contemplar cada una de nuestras acciones a la luz de lo incierto...

Decididamente, México es, también, una ciudad peligrosa; tanto como el pensamiento. Nuestro único camino es el idealismo. (García, 1968, p. 14)

El pensamiento tan peligroso como una ciudad. La ciudad interior, en perpetuo, perenne movimiento; en trance de autosuperación, autoacomodo; en la brecha única de no poder ser un punto fijo, estático: la identidad. Esa falacia que ya en ese libro también generaba notas de

preocupación (y que es el tema central, el centro del blanco en *De Anima*):

Los libros, las obras, siguen diciendo en silencio, una vez que los hemos hecho a un lado, lo que nos dijeron la primera vez que los abrimos. No es imposible suponer que este silencioso decir se continúa a través del entremezclado rumor que forma la tradición de la que saldrán nuevos decires, pero para la individualidad de la obra este final es, de nuevo, una meta que es camino. Así, la errancia indefinida y perenne, mientras ella se conserva sumergida en su propio ser, parece ser el destino inevitable de la literatura. Para su desgracia o su elevación, en ella el medio es el fin. Todo aquello que se apropia de su realidad y la pone a su servicio, asegurándole un fin fuera de ella, la desfigura, dejándola con menos realidad aún. (García, 1968, p. 77)

García Ponce se apodera de la realidad a través de entornos, contextos, más que a través de sus personajes. Las mismas interiorizaciones de éstos logran expresar más por connotación que por su inverso. El extremo queda representado por *Inmaculada*, donde ni siquiera existe un intento (más bien fue extirpado, eliminado a propósito) de representatividad disquisitiva. La obra se propone más francamente abierta, como buscando aclarar de una vez por todas esta postura de representatividad espuria que, en todo caso, debiera funcionar más por confrontación directa que por la vertiente reflexiva (juego de espejos intelectual, que a varios ha extraviado). Confrontación directa con lo cotidiano, reacción alérgica a esa vida sin

adornos que se ve revertida, confrontada en el sexo.

En este sentido, esa oposición básica entre un escenario realista con actividades extraordinarias (sexo compartido, no posesivo. Sexo que es amor a partir de la negativa a la estabilidad), recuerda en sobremanera el aparato móvil de lo fantástico. El mismo Cortázar en su Coda a los cuentos fantásticos, lo plantea:

Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado. (Cortázar, 1999, p. 80)

La sexualidad alterna se afirma, en la obra de García Ponce, más allá del sexo casual. A diferencia de los personajes de Nueve semanas y media, el arrepentimiento jamás llega. Ni tampoco, con su ejercicio, queda asegurado el ingreso a altos estratos de una sociedad secreta, aristócrata, plutocrática, como en algunos filmes eróticos italianos de la década de los setenta, como en Historia de O. La aventura de sexo casual, en De Anima, se transforma en *modus vivendi*, en un proceso de continua transformación. Paloma lo describe de esta forma:

Yo no soy más que ese cuerpo, aun cuando el deseo que despierta o el placer que le dan pueda permitir suponer que me olvide de mí y dejo de ser responsable de mí en ese deseo o en ese placer cuando en verdad soy más que nunca puesto que no soy más que ese cuerpo, sin ninguna memoria, sin ningún recuerdo, sin

ninguna responsabilidad. La memoria, el recuerdo, vienen después y al repetir el placer vuelven a afirmarme en mi cuerpo y niegan toda responsabilidad. Para nosotras ese puede ser el único valor y sentido de meditar sobre nuestras acciones: nos afirman en nosotras mismas. (García, 1995, p. 65)

“La alteración momentánea dentro de la regularidad” se introduce a través del sexo y afecta a unos cuantos allegados, a las parejas ocasionales que en general seguirán sus formas tradicionales de vida, para quienes tampoco supondrá relevancia alguna (excepto en un sentido machista, en algunos casos, de posesión) el encuentro carnal con Paloma. El cambio es, ocurre, a nivel individual, opera dentro de los protagonistas, como un evento aislado (semejante a lo fantástico tradicional: la casa embrujada, por ejemplo, cuyo poder sólo es ejercido dentro del marco de su emplazamiento físico). Un evento que continúa, en diferentes vectores, ese proceso de transformación sobre el que Gilberto reflexiona:

La Paloma a la que su tío besó al encontrarla en casa de sus padres no era la misma que yo veía en el momento en que la besaba. Esa transformación de un hecho real, esa continua ambigüedad desde la que las apariencias conducen y simultáneamente engañan, esa súbita irrupción de otra realidad dentro de la realidad es la que me fascina también en el presente. La vida es siempre múltiple, el pasado corrige también el presente y el presente al pasado puesto que la Paloma que conozco cambia a la que ella evocaba

con su amiga, y esa multiplicidad, en la que se encuentra su poder de deslumbramiento, no se puede fijar. (García, 1995, p. 74)

No como conducta. No como algo atesorable. Y en esa desposesión, Gilberto encuentra la más patente muestra de una realización, una a la que tampoco le es posible escapar. La inercia del mundo tradicional lo hace buscar plasmar esa experiencia, a través de la misma escritura. Se trata de una alteración local que esparce sus hilillos a través del arte. El tacto, el testimonio de ese hecho se transforma en un cuento. Uno que da pie a reflexiones dentro de la misma Paloma:

Gilberto tiene una relación con lo que escribe cuyo verdadero centro no se puede conocer porque se encuentra en el interior mismo de lo que escribe, de lo que significa para él escribir y de lo que busca al hacerlo. Me parece que su fin no es la literatura, sino la manera en que toda cosa revela para él un sentido oculto que está fuera y dentro al mismo tiempo de la cosa en sí, por el hecho de haberla convertido en literatura. (p. 110)

Acto polisémico es la escritura, cosificación aparente que logra capturar la metamorfosis personal en un hecho de alguna manera asequible al resto del mundo, aunque de esa imagen no pueda ser deducida la verdadera Paloma. Obra que, dentro de la novela misma, se multiplica en dibujos, en una película que clama la existencia de un origen referencial, lo trastoca, lo vuelve reflejo de un reflejo del cual:

No puede deducirse nada de esa realidad de las apariencias, sino tan sólo hacer aparecer otra apariencia con una sustancia diferente —espiritual en vez de material— que debe conservar la misma naturaleza cambiante, imprevisible y en última instancia inapresable. Siempre es lo mismo. La realidad de la ficción debe acentuar en vez de cambiar el carácter de la realidad y debe conservar también la capacidad de contradecirse, de decir otra cosa además de lo que dice. (García, 1995, p. 88)

José María Espinasa en *Los laberintos del espejo* (incluido en el volumen de Pereira), enfoca este particular sentido de la metaficción:

En *De Ánima* (1984) encontramos un mapa de cómo leer el intrincado mundo de sus personajes. Este autor persigue, incluso desesperadamente, la conciencia del artista, que es siempre una conciencia doble, dominio de la forma y libertad de la razón; dicho de otra manera: sinrazón de la forma. Al decir que la conciencia del artista es doble también podría haber dicho “distante”, pero sólo a cambio de volver a la distancia la única posibilidad de cercanía. No es extraño que se ocupe de pintura ya que es un novelista de la mirada, y a ella le otorga la función creadora del mundo. Una ligera manera de variar la propuesta cartesiana: miro, luego existo (y como siempre es de ida y vuelta: soy mirado, luego existo). (Pereira, 1997, p. 87)

Pero lo que claman esas obras de arte es ese reflejo que no es concepto, como lo escribiera Gilberto. ¿Quién es el visto? ¿Quién el existente? Espinasa mismo profundiza al respecto:

Una mirada es un laberinto, es un mirar que se mira mirar, pero no hacia uno mismo (Salvador Elizondo) sino hacia el otro. De *Ánima* representa una triple recreación de la mirada, que es la del gato pero también la del arte, el cuento, el cuento del cuento, la novela del cuento del cuento. Y a su vez en el gesto narrativo la mirada de la pintura y el cine, todo ello como un vértigo de la posesión. (Pereira, 1997, p. 87)

Posesión de la nada, un vacío o el simple laberinto existencial. Cajas chinas, muñecas rusas. Forma dentro de forma, sin fin. O con un fin en sí misma, como ya apuntaba Paloma, como lo fundamentara, desde muchos años atrás el mismo García Ponce:

Los medios sin fin de la literatura no implican en todas las ocasiones que la ausencia del fin no pueda convertirse en un medio. No siendo nada, el escritor tiene la enorme ventaja de que puede serlo todo a través de ese medio constante que es, del mismo modo que el hecho de ser insípida le permite al agua convertirse en café o en limonada, alternativamente, sin perder su carácter de agua, aunque se corra el riesgo de que para el observador poco atento esa condición original pueda pasar inadvertida. (García, 1968, p. 79)

La prosa, la escritura de García Ponce se plantea como eso, un solvente universal que no llama la atención sobre sus cualidades intrínsecas, no brilla con luz propia por su poética. Es transparente y se conceptualiza como destinada a observadores atentos. Usando la voz de Gilberto, García Ponce hace una declaración aún más contundente:

El auténtico problema se encuentra en la relación entre el arte y la vida, la materia y la forma. El mundo físico pierde su pesantez, su realidad al hacerse formal. Pero la forma también es un objeto y tiene una calidad material. Esta es más obvia en la pintura pero no deja de ser evidente también en las palabras. (García, 1995, p. 60)

En ese sentido, adelantándose a los conceptos de Milan Kundera, coincide con ellos. La obra de arte relaja la opresión de la pesadez de ese mundo promediable, constituido por reglas: “Pero el arte no es nada sino una pura intensificación de las emociones al que no tienen ningún derecho a entrar nadie que pretenda preservarse. La belleza, como Paloma, no tiene moral.” (García, 1995, p. 97). La moral representa la pesantez que impide la libertad. La moral son esas reglas que sólo encuentran su ruptura liberadora en el sexo.

La moral no está fuera de uso sin motivo; ante nuestra conducta se muestra como una inevitable fantasía, bajo cuya acción no tardaríamos en encontrar en nuestro reflejo en un espejo la imagen del abuelo. Ante este descubrimiento humillante y contrario a nuestra fe en el progreso, no

nos queda más ventaja que evitarla.
(García, 1995, p. 54)

Evitarla de un modo activo, propositivo, acorde a las búsquedas personales. El arte en este sentido ha de adecuarse a esta voluntad. Así, para García Ponce, hablar de erotismo supone una ruptura activa con la moral, una maquina deconstructiva, como el sexo, de las estructuras anquilosadas que petrifican la voluntad humana:

Si es cierto que no obramos ni bien ni mal, sino antes más allá del bien y del mal, nuestras obras no tienen el mismo carácter; se muestran a través de los efectos. En los tiempos en que todavía era posible hablar desde la estupidez para aplicar sobre ella nuestra sabiduría y no sólo desde la sabiduría que no podemos aplicar a nada, Musil pudo recurrir a una definición psicológica para rastrear la estupidez: “llamamos estúpido a un comportamiento que no realiza un trabajo para el que están dadas todas las condiciones, incluso las personales”.
(García, 1968, p. 58-59)

Estúpida, desde esta perspectiva, es la manera en que se encarcela al sexo en nuestras sociedades, en que se encarcela el potencial humano tras la etiqueta fija, invariable que supone una identidad bien constituida.

Bataille, en su clásico tratado *El erotismo*, explica esta cárcel.

Somos admitidos al conocimiento de un placer cuya noción está entremezclada de misterio, el cual expresa la prohibición que determina el placer, al tiempo que lo

condena. (...) nuestra actividad sexual está obligada al secreto; en todas partes, aunque en diferentes grados, nuestra actividad sexual aparece como contraria a nuestra dignidad. Hasta el punto de que la esencia del erotismo se da en la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido. Nunca, humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer, ni nunca surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido. En la base de esto hay un impulso natural; y, en la infancia, sólo hay ese impulso natural. Pero el placer no se da humanamente en ese tiempo que nunca recordamos. Imagino objeciones, y también excepciones. Pero ni las objeciones ni las excepciones pueden hacer vacilar una posición tan segura. (Bataille, 1997, p. 113-114)

García Ponce trabaja a partir de un supuesto semejante y encara su búsqueda de la espiritualidad. Paloma, Inmaculada (Inmaculada), Mariana y María Inés (Crónica de la Intervención) son mujeres que asumen una pérdida de esa dignidad al entregarse a relaciones no ortodoxas, al romper ese obligatorio secreto a que está llamada la sexualidad. Y son ellas, las mujeres, los objetos de deseo en esta particular sociedad occidental, quienes inician la liberación de la identidad. Y sus parejas, conductores o conducidos, en mayor o menor medida adquieren este conocimiento o lo comprueban. Gilberto, en este sentido, es uno de los protagonistas más conscientes de su labor de conductor. Y de él surgen las reflexiones más interesantes:

Pero cualquier supuesto libertinaje, si se asume desde su auténtica seriedad, desde su grave y perturbador poder, no es más que una tentativa de alcanzar lo imposible, de conocer lo que por lo general se supone que no existe con una categoría independiente: una sexualidad sin sexualidad y más allá del sexo, un deseo que no termina porque no asume la forma del deseo, una sustancia cuya forma no tiene materia, una totalidad que no nos pertenece y que está siempre afuera y por la que, sin embargo, de pronto uno se siente totalmente rodeado. Ese reflejo no conoce la quietud y desde su aparente ausencia siempre está vivo y le da vida al cuerpo en el que se oculta. Por eso no es más que ese cuerpo y su propio testigo. El que lo conoce vislumbra la vida de la vida y toca la más alta experiencia. (García, 1995, p. 103)

En este sentido sorprende la visión reducida que Hernán Lara Zavala exhibe en su introducción al volumen de novelas breves de García Ponce:

Así, al menos en tres de las novelas breves (para no mencionar *La cabaña*, *De Ánima*, *Crónica de la intervención* e *Inmaculada*) aparecerá la misma heroína encarnando la idea de que el juego erótico forma parte de una entrega al ser amado y que ese juego puede rebasar los límites de la “normalidad” y de la entrega al ser amado sin que la naturaleza exclusiva de ese amor se vea disminuida sino, al contrario, intensificada por el riesgo y por la

transgresión a las reglas. Para García Ponce es como si el amante fuera el *puppet master* que permite jugar a su antojo con el cuerpo de su amada quien debe obedecerlo con objeto de darle placer. (Lara, 1997, p. 14)

Puppet master es el papel de los protagonistas de Sade, de Bataille, del mismo Apollinaire, quienes conducen a sus parejas al lugar que desean. En García Ponce la única conducción opera a nivel interiorista. Los amantes no alcanzan su clímax, la meta de búsqueda. Gilberto (pues hemos de referirnos en particular a la novela que nos ocupa) es incluso sustituido, como hombre, como artista. La libertad en este sentido es alcanzada con plenitud. Y si esa era la meta (y lo es), también ellos lo alcanzan, aunque con las manos vacías. Incluso con la identidad transformada:

Sergio mostró como podía bailar con la mujer del invitado y los profesores lo imitaron. La diferencia es que para Sergio era parte de un juego y para los profesores no. Tampoco para el invitado que veía a su mujer, cuando lograba divisarla a través del cerco de alumnos, portándose como no se esperaba que lo hiciera su mujer y sentirse incómodo de pronto porque sus parejas no podían saber que ella sólo se estaba divirtiendo al comprobar sus poderes aunque eso implica que los demás la utilizan y gozan con lo que ella se permite permitirle a ellos. (García, 1995, p. 70)

A pocas páginas de iniciada la novela, Gilberto ha perdido ya la identidad de macho, ha sufrido una positiva transformación hacia la libertad y, paradójicamente con ello, hacia la objetividad. En *De Ánima*, García Ponce ha retomado el gen cultural heredado de Musil, de Borges y de Klossowski para tratar de consignar su particular análisis ontológico, para averiguar eso que ya teóricamente plasmara con más claridad en *La errancia sin fin*:

(...) el problema de la identidad es un problema teológico. Klossowski lo expone con definitiva precisión: “Toda identidad no descansa más que sobre el conocimiento de un pensante fuera de nosotros -si es que hay un afuera y un adentro- (...) Si es Dios (...), nuestra identidad es pura gracia; si es el mundo a nuestro alrededor, (...) nuestra identidad no es más que una mera cortesía gramatical.” (García, 2001, p. 11)

Una cortesía gramatical que no sirve a los amantes, sino como una suerte de lastre, ancla para simular que algo fijo, allá, bajo las aguas del inconsciente, es inamovible. *De Ánima* es la crónica de una entrega (Paloma) y una guía (Gilberto), que a su vez espera respuesta desde ese acto. El desprendimiento en la entrega se vuelve para Paloma la errancia de una identidad con “seguridades” de clase social a un viaje perenne en donde nadie recuerda a Dios (en términos morales, en orden pecaminoso), como pedía Klossowski. Las primeras consideraciones llegan en torno al vínculo que han establecido, más que a las cualidades o alcances de éste. En la *Errancia sin*

fin, García Ponce recurre a sus lecturas para explicar este movimiento:

(...) para Borges la teología no es más que “una rama de la literatura fantástica”. (...) La teología no tiene más realidad que la que la literatura es capaz de darle. Su objeto no existe. Lo crea la gramática al proponerse representarlo. (García, 2001, p. 12)

La literatura hecha teología y viceversa. O mejor aún, el amor hecho teología (de acuerdo con Borges): “Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible”. (García, 2001, p. 39-41)

Pero el amor, en sí, como concepto tradicional, cerrado, monógamo está fuera de las páginas de *De ánima*. Lo que hay son entregas, entre Gilberto y Paloma y más allá, fracturando esa vieja estructura, propiciando la pérdida de la identidad: “La identidad se puede perder en la persecución del objeto absoluto de un deseo absoluto (...) hasta alcanzar una categoría apática, dentro de la que el perverso es indiferente al problema de su propia identidad” (García, 2001, p. 43). Búsqueda que también fue ensayada por Bataille:

Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego.

La acción decisiva es quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá

del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad firme y duradera. Hay, al contrario, desposesión en el juego de los órganos que se derraman en el renuevo de la fusión, de manera semejante al vaivén de las olas que se penetran y se pierden unas en otras. Esta desposesión es tan completa que, en estado de desnudez — estado que la anuncia, que es su emblema—, la mayoría de los seres humanos se sustraen; y con mayor razón si la acción erótica, que completa la desposesión, sigue a la desnudez. El desnudarse, si lo examinamos en las civilizaciones en las que tiene un sentido pleno, es, si no ya un simulacro en sí, al menos un equivalente leve del dar muerte. (Bataille, 1997, p. 22-23)

Desnudándose, los protagonistas de *De Anima* dan muerte a una identidad (esa cortesía gramatical), a una teología (creada por la gramática) y en la entrega (alejada del matrimonio y la posesión con títulos de propiedad), juntos, descubren una religión cuyo dios (el otro), es falible. Es la vuelta básica al terreno de las inseguridades, el mirar de frente la condición humana con su aspecto, su condena de ser inacabado, incompleto porque nunca llegará a tener un momento estático, inmortal. Su naturaleza es el cambio. Su única senda, la errancia sin fin.

O en palabras de García Ponce: “No hay espíritus puros más que cuando éstos se convierten en el alma, el ánimo, el ánimo, la voluntad sujeta siempre al poder del placer, que se alojarán en un cuerpo.” (García, 2001, p. 82)

El erotismo como una rama de lo fantástico

Lo que sigue, debería ser automático, colegible de la anterior argumentación, pero, sintetizando, podríamos asegurar que García Ponce fuerza con esta estrategia a que el erotismo se vuelva una suerte de literatura fantástica, una que sería una subdivisión de esa rama que representa la teología, de acuerdo con la lectura del trabajo de Borges ensayada por el mismo García Ponce. Para éste, pues, el encuentro sexual es el punto cumbre de la existencia humana y la negativa a normativizarlo supone el ánimo de búsqueda perpetua.

La errancia sin fin como destino único del ser humano. Pero una errancia que se asume, que no es simplemente aceptada como un subproducto de la mala suerte o como una especie de extraño daño colateral resultante de seguir las normas del mundo, del juego impuesto desde la sociedad, sino al contrario, es optada, es forzada en ese trance de experimentar la pérdida de la identidad en el desnudarse, en el entregarse para desposeerse y encontrarse en la alteridad con el dios falible, transitorio del amor o, lo que es lo mismo, del sexo.

Referencias

- Apollinaire, G. (2001). *Los once mil falos*. Traducción de Josep Elías Cornet, Ediciones Coyoacán, México.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens, Tusquets Editores, México.
- Bataille, G. (1998). *Historia del ojo*. Traducido por Margo Glantz, Ediciones Coyoacán, México.
- Cortázar, J. (1999). *El Último Round* (tomos I y II). Siglo XXI editores, México.
- Dick, P. K. (1987) *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Traducido por César García Ponce, J. (1989). *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. Ed. FCE, México.
- García Ponce, J. (2001). *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Ed. Nueva Imagen, México.
- Lara Zavala, H. (1997). "Prólogo" en Ponce García, Juan. *Novelas Breves*. Ed Alfaguara, México.
- Nabokov, V. (1997). *Curso sobre el Quijote*. Traducción de María Luisa Balseiro, Ediciones B, Barcelona.
- Terrón, Ediciones Orbis-Hyspamérica S.A., Barcelona.
- Fuentes, C. (1993). *Geografía de la novela*. FCE, México.
- García Ponce, J. (1992). *Crónica de la intervención*. Vol 2. CNCA, México.
- García Ponce, J. (1997). *Cuentos completos*. Ed. Seix Barral, México.
- García Ponce, J. (1995). *De ánima*. Ed. Joaquín Mortiz, México.
- García Ponce, J. (1968). *Desconsideraciones*. Ed. Joaquín Mortiz, México.
- Pereira, A. (comp) (1997). *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*. Ed Era-UNAM, México.
- Singer, I. (1992) *La Naturaleza del amor* (Tomo 1. De Platón A Lutero). Traducción sin atribución, Siglo XXI Editores, México.
- Yehya, N. (2004) *Pornografía, sexo mediatizado y pánico moral*. Ed. Plaza y Janés, México.



Luis Canseco

luiscansecoart@gmail.com

<http://luiscanseco.tumblr.com>

Artista plástico y visual con especialidad en gráfica y dibujo, nacido en la ciudad de Oaxaca de Juárez.

Luis Canseco busca diferentes formas de traducción para el dibujo con una propuesta matérica-espacial técnicamente compleja, a través de sus paisajes mentales realizados con piedras, grafito, líneas, textura, materia, murales, escultura, gráfica expandida, gráfica digital, instalaciones y membranas de grafito. En su obra, el grafito es la materia prima. Su obra pareciera ser sencilla de mirar, pero al observarla detenidamente ofrece diferentes niveles de lectura. Estos funcionan de acuerdo con la mirada del espectador, a partir de su propia interpretación, experiencia y expectativa.

Ha realizado residencias artísticas en Montreal, Bélgica, Canadá, Zacatecas, Ciudad de México,

Puebla, Oaxaca, Veracruz, Querétaro y León.

Luis Canseco expuso en la Galería del Complejo Cultural de la BUAP en el año 2016; fue seleccionado para la primera residencia artística del Museo Urbano Interactivo del Tecnológico de Monterrey de Puebla (MUI); en el FONCA, de 2017 a 2018 en el área de dibujo, y de gráfica de 2019 a 2020; así como en el Salón ACME n°7 y n°8 de la Ciudad de México. Participó con un taller y una exposición individual en el Festival de *Art Souterrain* en Montreal, Canadá.

Es director creativo de proyectos educativos de iniciación artística para niños y jóvenes en *Colorum Espacio Creativo*, y gestor y curador de un espacio de residencias artísticas denominado *Galería y Taller de Arte Contemporáneo*, enfocado a las exploraciones y análisis de prácticas diversas.

Cuenta con doce exposiciones individuales y más de cincuenta colectivas. Actualmente su obra está en colecciones privadas en países como Canadá, España, Holanda, Perú, Bélgica, Inglaterra, Alemania, China, Estados Unidos y México.

Luis Canseco vive y trabaja en Cholula Puebla, México y viaja constantemente a su ciudad natal Oaxaca.

Materia Prima

Raw Material

Luis Canseco hace un recorrido en el ámbito de la dimensión práctica-utilitaria con una serie de objetos de uso industrial, extraídos de sus contextos originales de fabricación. El artista se cuestiona qué diferencia al fenómeno estético de la obra de arte, partiendo de la idea de que cualquier objeto o acción pueden tener una función estética, ya sea como productos de un proceso natural o de una actividad humana. A partir de la intervención y fusión de una serie de objetos de uso industrial extraídos de sus contextos originales de fabricación con otros materiales como el grafito y objetos del entorno como piedras, plástico, metal, y otros, no solo logra potencializar su función estética, sino que abre la posibilidad de exploración hacia el terreno artístico, imprimiendo en sus obras cualidades derivadas de su sensibilidad (Alonso Rivera, 2019).



Dibujo a lápiz y piedra intervenida

2020

Interacción subsecuente y paseo
Subsequent interaction and walk

Este proceso creativo recuerda los postulados de Hegel, quien reiterativamente concibe que la cognición consiste en delimitar la estructura mecánica del todo, dividir el todo en partes, con el fin de concluir que la parte, es igual al todo. Con ello busco reiterar cómo el dibujar o el trazar es mirar examinando siempre la estructura de las apariencias. En esta pieza se resalta lo positivo y lo negativo de la forma, y se enfatiza la comparativa de lecturas diversas en el dibujo, donde el orden del objeto puede ser variable. Este último es visible-invisible, extraído y dibujado como recuerdo de un paseo por el territorio. Los materiales dan a connotar distintas memorias del paisaje explotado y modificado.

Recuerdos

Positivo /negativo

Tiempo

Caricia

Olvido

“Para ver el mundo en un grano de arena y el cielo en una flor silvestre: abarca el infinito en la palma de tu mano y la eternidad en una hora”. (William Blake, 1863)



Dibujo a lápiz y fotografía

2019

49

Paisajes mentales V

Mind Landscapes V

El paisaje mental de Canseco conmueve, desde una rara premisa aristotélica. Existe desde el *hic et nunc*, porque solamente se pueden ver en los muros de este palacio y en esta sola visita. Su desplazamiento enunciativo es el de la sombra, que existe cuando nos paramos en el lugar indicado y se desvanece una vez que salimos del campo de visión. Lo real, lo pictórico existen en la medida en que el espectador entra en ese combate con la sombra, ese es el propósito del artista al trazar estos Paisajes Mentales.



**Mural de Pintura al grafito
2013**

Perspectiva del silencio
Perspective of silence

Hago una reflexión sobre nuevas formas que pueden llegar a potencializar mi lenguaje, por medio del dibujo y la instalación. Al hacer un análisis de las obras de Do Ho Suh, artista coreano conocido por sus dibujos tridimensionales que ocupan y habitan en el espacio público de sus espectadores, busco situarme y cuestionarme dónde estamos parados, con respecto a nuestro entorno y el paisaje industrializado, al que cada vez somos más adentrados. Do Ho Suh trabaja en la maleabilidad del espacio, tanto en sus manifestaciones físicas y metafóricas, y construye instalaciones específicas de sitios que cuestionan los límites de la identidad. Su trabajo explora la relación entre la individualidad y la colectividad. Por lo que mi intención en este proyecto es aterrizar, por medio del dibujo y el grafito como eje conductor, una investigación a profundidad sobre el grafito como materia prima y su potencial espacial y pictórico. Los procesos de industrialización con grafito llevan consigo grandes desafíos en cuestión de funcionalidad y de estética, en cuanto a los objetos que se utilizan, por lo que me parecen interesantes a nivel conceptual. En cuestión temática, la gama de posibilidades que el grafito me genera es extensa. Por ejemplo, las reacciones específicas de la materia: el frío, el calor, filtración de metales pesados, aleaciones de metales, etc.



Pintura al óleo
2015

Referencias

Alonso-Rivera, A. (2019) Luis Canseco. Artista visual. Recuperado de

Luis Canseco — Materia prima/Territorios recuperados. (tumblr.com)

Gilchrist, A. (1863). *Life of William Blake, 'Pictor Ignotus': With Selections from His Poems and Other Writings*. HardPress: los Ángeles



Luis Santiesteban

<https://luissantiesteban.wordpress.com>
la.reyes.santiesteban@gmail.com

Compositor y creador sonoro mexicano originario de la ciudad de Puebla, egresado de la Maestría en Música con especialidad en Composición de la UV y la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinariedad de la BUAP. Sus obras han sido estrenadas y presentadas en distintas ciudades y foros nacionales e internacionales como el FICA21 de 2015 a 2020, el Festival Nuntempa de 2017 a 2020, el Festival Expresiones Contemporáneas de 2019 a 2021, el Festival Aires Nacionales de la UNAM en 2020, el Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez (FIMNME) en 2021, el Festival Internacional Cervantino en 2021, y el X Encuentro de Fagotistas de Córdoba, Argentina, en 2019. Ha colaborado con distintos solistas, ensambles y orquestas de la CDMX, Veracruz, Puebla, Michoacán, Guanajuato, Nuevo León, España, Rusia, Cuba y Venezuela, entre ellos Manuel Espinás, Trío Siqueiros, Ensamble A Tempo, Cuarteto Chroma, Cuarteto Dulcian, Quinteto de Alientos Son Macuilli, OSBUAP, OUMP, la Orquesta Filarmónica Juvenil de la CDMX, entre otros.

Becario CONACYT, becario y residente CMMAS, compositor seleccionado en el proyecto “Tañendo Ideas” de Manuel Espinás apoyado por el PEIDAC IMACP 2019, ganador del tercer lugar en el

concurso de composición ORFIX 2020, seleccionado PEIDAC 2020 para la gestión del proyecto “Festival Expresiones Contemporáneas 2020”, ganador del apoyo IBERMÚSICAS 2020 para la realización del proyecto “Latitudes Sonoras: concierto virtual de compositores latinoamericanos FEC - C4 2020, compositor seleccionado en el FIMNME 2021 y ganador del apoyo PECDA - FONCA 2020 del Estado de Puebla en la categoría “creadores”. Su música forma parte de la Music Library de la UCLA, ha sido publicada en Mexican Scores y en Entre Plicas: Compositores Contemporáneos. Cuenta con diversas producciones discográficas independientes.

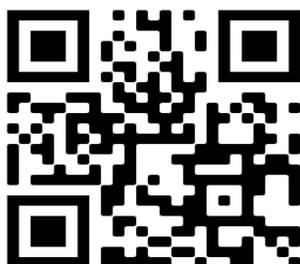
Espacios Resonantes II

Resonant Spaces II

Espacios Resonantes II es una creación sonora para piano, electrónica en vivo, soporte fijo y video. El tratamiento de la obra integra lo indeterminado y determinado, interrelaciona la improvisación y composición a través de la interpretación de una gráfica y una partitura. La obra usa notación gráfica circular del tipo concéntrica para su ejecución. La notación gráfica circular y el soporte fijo están contenidos en un video llamado “gráfica sonora”, esta última es utilizada por el intérprete para la lectura. *Espacios Resonantes II* pertenece a una serie de obras homónimas interdisciplinarias. La obra es interpretada por Abraham Morales.

Podrá escuchar la obra a través del siguiente enlace: <https://youtu.be/rhPX4gFTB1M>

O escaneando el código QR:



Sitio web del compositor: <https://luissantiesteban.wordpress.com/>



Luis Santiesteban | Composer
<https://luissantiesteban.wordpress.com/>
la.reyes.santiesteban@gmail.com
© All rights reserved by Luis Alberto Santiesteban

DESCRIPTION

Resonant Spaces is a composition for video and fixed media that integrates sounds from usual places in a house. The fixed media contains an adaptation of the poem "*La Destruction*" from the poetry book "*Les Fleurs du Mal*" by Charles Baudelaire. The composer explores and uses the sounds of her own home. For *Resonant Spaces II*, the first work evolves for piano, live electronics, fixed media, and video. The treatment of the second part integrates the indeterminate and determined through the performance of a graphical notation and a score respectively. The work employs a circular graphical notation for its execution. The circular graphical notation and the fixed media are contained in a video which is called a *graphical sound notation* for the present work.

GRAPHICAL NOTATION DESCRIPTION



Roof



Bathroom



Living Room



Kitchen

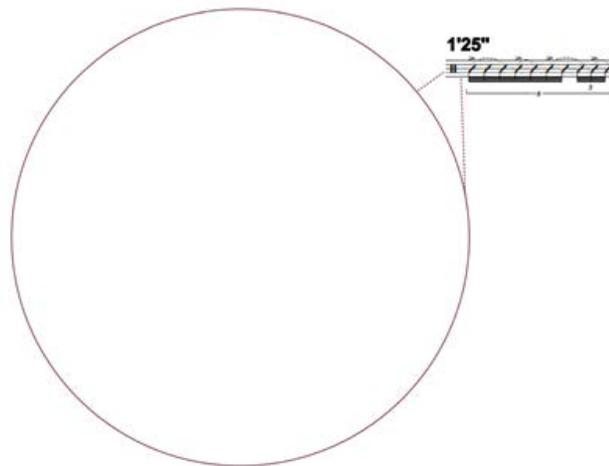
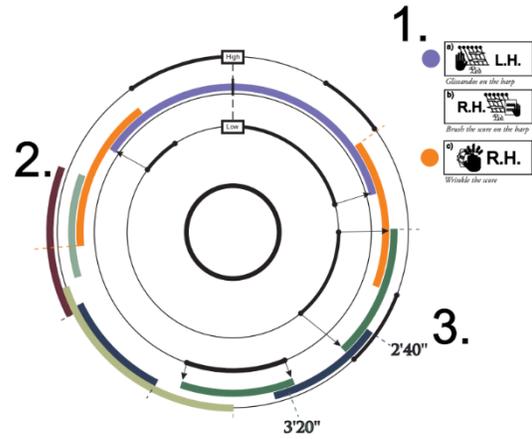


Study

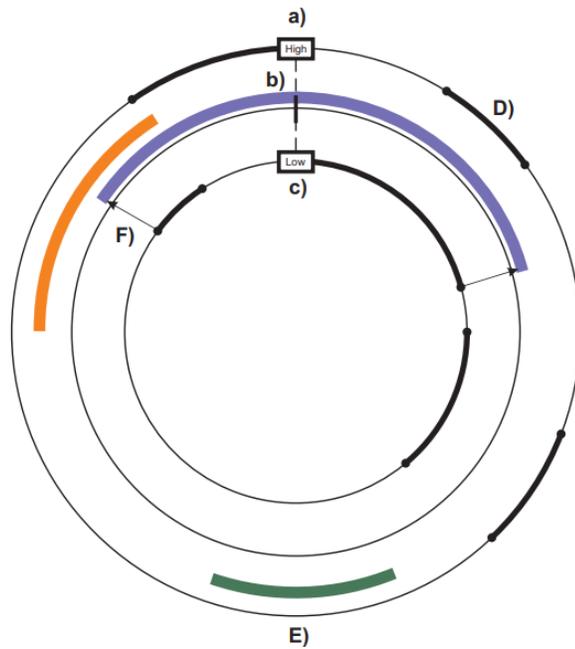


Dining Room

1. Timbre is indicated outside the circle. The sound and instructions to execute are represented with graphical notation or drawings and these are associated with a color of the resonant spaces video.
2. The color segment indicates the approximate duration of the sound.
3. Time in which the sounds or instructions are executed.



Rhythm is indicated outside the circle between timbre and pitch using conventional notation. If there is not a specific indication, the rhythm will be executed ad libitum.



The three outer concentric circles from outside to inside indicate the sound in its high a) middle, b) and low, c) range respectively.

D) Circles framed with segments indicate that the sound will be played in that determined register.

E) If the circles are not framed with segments, the performers...

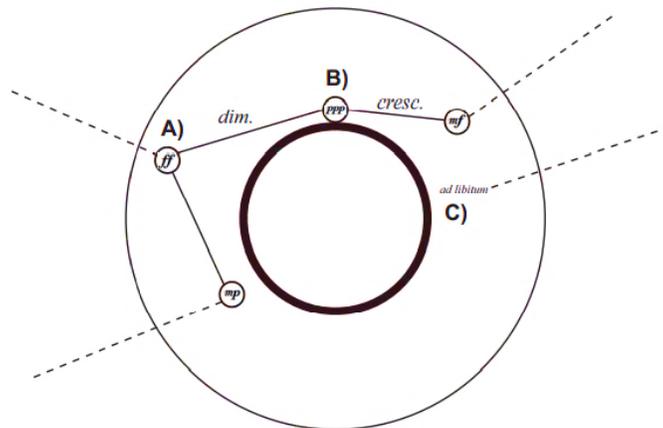
F) The arrows indicate specifically the sound to execute in the determined register.

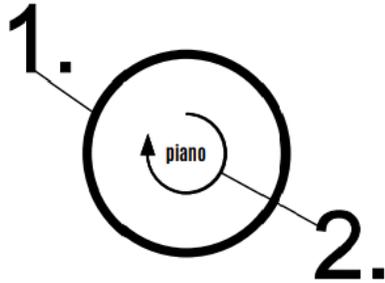
The space between the third outer concentric circle and the inner concentric circle indicates the dynamics of the sound.

A) Higher sound intensity near the outer concentric circle.

B) Lower sound intensity near the inner concentric circle.

C) The dynamic will be executed ad libitum.





1.-The inner concentric circle is used to specify some indications of spatialization or live electronics processes.

2. Instrument and direction of the execution of the sound.

TIME CODE

RESONANR SPACE II

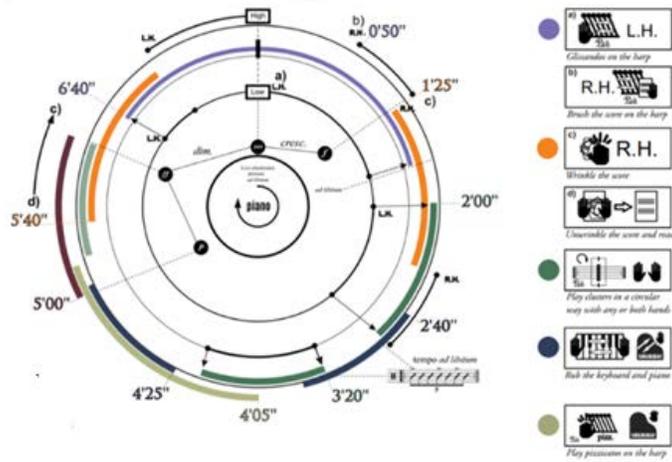
(For piano, live electronics, fixed media and video)

For Abraham Morales (2020)



Tempo and rhythm *ad libitum*

Note: this *graphical sound notation* can be read on a tablet or other devices using a wireless *in-car* headphones with *Bluetooth* connection recommended for productions or connecting the devices into a music interface for live performances.



© 2020 All rights reserved by Luis Alberto Reyes Sotomayor



Improvise with these tones from left to right or right to left in the determined order.

RESONANT SPACES II

(for piano)

Luis Santiesteban
(2020)

(♩ = 100) aprox. or ad libitum

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The tempo is marked as '(♩ = 100) aprox. or ad libitum'. The dynamics range from *f molto espress.* to *pp*. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The tempo is marked as *Più mosso*. The dynamics range from *p* to *ff molto sostenuto*. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks. There are also performance instructions: *8^{va}* above the first staff and *8^{va}* above the second staff, and *8^{va}* below the second staff. A *Ped.* instruction is located at the end of the second staff.

Gerardo Horacio Porcayo Villalobos

Escritor mexicano nacido en Cuernavaca, Mor. Ha radicado en Jojutla, Morelos, en la ciudad de Puebla y en la misma Ciudad de México. Es Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica por la BUAP, Maestro en Letras Iberoamericanas por la Ibero Puebla y actual doctorante en Literatura Hispanoamericana en la BUAP.

Ganador de los premios Axón Electrónico Primordial (Argentina, 1992), Nacional Puebla de Cuento de Ciencia Ficción (1993), Kalpa de cuento de CF (1993), Más Allá de cuento inédito de CF (Argentina, 1994), Sizigias por antología de varios autores (2002) y Sizigias de mejor novela publicada (2004). También obtuvo el primer lugar en el XXIX Concurso Magdalena Mondragón 2013 en la categoría de ensayo y mención honorífica del Premio Internacional de Narrativa Ignacio Manuel Altamirano 2015.

Es considerado el iniciador de la corriente Cyberpunk en Iberoamérica por la publicación de su opera prima novelística: La primera calle de la soledad (México, FETA #70, agosto de 1993, novela) y una figura fundamental dentro del neogótico mexicano por sus trabajos literarios en este género, como por su labor editorial en el fanzine Azoth.

loboxkyo@gmail.com

Eduardo Hinojosa Palma

Licenciado en Ciencias Ambientales y Desarrollo Sustentable, y Maestro en Hábitat y Equidad Socioterritorial, ambos grados obtenidos en la Universidad Iberoamericana de Puebla. Es profesor a nivel licenciatura en ciencias ambientales, pianista y cantante, y ha organizado y promovido eventos de educación ambiental con diferentes ayuntamientos municipales en el Área Metropolitana de Puebla.

lalof-1@hotmail.com

Marlene J. Kauppert Martín del Campo

Nacida en la Ciudad de México. Marlene J. Kauppert cursó la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinariedad en la Facultad de Artes de la BUAP y está por titularse con un proyecto de investigación en torno al potencial del libro álbum como soporte inductor de nuevas formas de habitar el mundo.

Dedicada al campo de la educación desde hace veinte años, explora su interés por las artes visuales y plásticas, la literatura, la salud y el medioambiente. Disfruta de la naturaleza, de rodar bicicletas, de nadar, del ajedrez, de cocinar, de coser, de aprender a tejer, a meditar y a tener conversaciones atípicas. Aficionada al minimalismo, al misterio, a la reverencia, a la serendipia, a la discreción, a la introspección, a la amistad profunda y al ir despacio, en silencio y en paz, apuesta por paradigmas como la Permacultura.

Instrucciones para colaboradores

ARTE: Inter y transdisciplinariedad es una revista semestral creada desde la Facultad de Artes con miras a la investigación inter y transdisciplinaria de las artes. La revista ARTE, como foro dedicado a explorar y transitar en el arte mediante un proceso de investigación relacionando distintas disciplinas, tiene como objetivo permitir a miembros de la escuela y estudiantes por graduarse, publicar artículos académico-investigativos desde sus correspondientes áreas del saber, acogiendo formas experimentales y alternativas de representar el trabajo creativo. A la vez sirve como plataforma para escritores, docentes, investigadores y artistas, entre otros, que no formen parte de nuestra comunidad académica y que deseen compartir su creatividad y presentar sus investigaciones relacionadas al arte. Los artículos se deben caracterizar por la naturaleza crítica, dialógica y reflexiva, que aporten ideas que despierten el interés por el conocimiento y el ejercicio del arte. Los artículos deben ser originales y apearse en lo general a las normas de la Guía Editorial de la BUAP, que a su vez está basada en el formato APA6. En lo particular, deberán tener el siguiente formato de presentación:

1. Los textos deberán enviarse en formato digital, con extensión *.doc o *.docx, a la siguiente dirección de correo electrónico: artesrevistabuap@gmail.com.
2. La extensión del texto deberá restringirse a un mínimo de diez cuartillas y un máximo de treinta; es decir, aproximadamente entre 4,000 y 12,000 palabras, incluyendo la bibliografía.

3. Es necesario que cada artículo conste al menos de los siguientes elementos o secciones: título, nombre del autor o autores (indicar institución de afiliación, correo-e y ficha curricular), resumen, palabras clave, introducción, cuerpo principal, comentarios finales o conclusiones y bibliografía.
4. El lenguaje utilizado deberá ser sencillo y directo, de preferencia con frases cortas.
5. Las características tipográficas son las siguientes:
 - a) El texto deberá redactarse con formato a dos columnas, en fuente Times New Roman de 12 puntos para el texto principal y 10 puntos para las citas y notas de pie de página o pies de foto, imagen o tabla, sin espacios (1.0), y justificado.
 - b) El título principal deberá ir alineado al centro en negritas. Otros títulos, que indiquen cambio de sección, deberán ir alineados al centro y, los subtítulos alineados a la izquierda en negrita.
 - c) El nombre (completo) del autor o autores del texto deberá indicarse después del título principal, en el renglón siguiente, sin negritas, y alineado al centro; al final del texto deberá incluirse una breve

- reseña biográfica no mayor a 70 palabras. Asimismo, deberá añadirse la dirección de correo electrónico del autor o autores, sin hipervínculo. La reseña biográfica y la dirección no formarán parte del conteo de palabras.
- d) Las sangrías para el texto principal deberán ser de 1.25 cm. después del segundo párrafo, en cada nuevo título o subtítulo. Para las citas, las sangrías deberán ser de 1.25 cm. Del lado izquierdo.
- e) En la primera página del artículo deberá incluirse un resumen de contenido, con una extensión máxima de 250 palabras, en español y su traducción al inglés. En ambos idiomas, se deberá usar la fuente Times New Roman de 10 puntos sin espacios (1.0), y justificado.
- f) Después de los textos anteriores, deberá incluirse un apartado de tres a cinco “Palabras clave”, en español e inglés, en el mismo formato indicado para el resumen.
- g) Las fuentes de las citas se deberán indicar entre paréntesis, con el siguiente formato: (primer apellido del autor, año de publicación y páginas); por ejemplo: (Toriz 2009, p. 128).
6. Los ejemplos, figuras, y tablas deberán enviarse por separado en formato JPG de 300 puntos o dpi, como mínimo. En el cuerpo del trabajo, al centro, deberán indicarse con precisión el lugar donde deben colocarse éstos (las referencias o nombres deben coincidir con los archivos de las imágenes).
7. El aparato crítico, de preferencia, deberá usarse para incluir comentarios del autor o autores, los cuales no forman una parte obligada del cuerpo del trabajo. En tal caso, las notas de pie de página se indicarán en caracteres arábigos, irán a espacio simple, con letra de 10 puntos, y espaciado posterior al párrafo de 6 puntos.
8. Al final del texto deberán indicarse las fuentes de consulta utilizadas para fundamentarlo, con el subtítulo “Referencias”. Las fuentes se deberán indicar con el siguiente formato general, y en sangría francesa de 1.25 cm (aplica según se trate de libros, revistas, capítulos, fuentes electrónicas, entre otras): Apellido(s), y nombre(s) del (los) autor(es), “título del capítulo o artículo”, *título de la obra*, número de edición, editorial (coeditorial), país, año, número de páginas, consultado el (fecha exacta), en: (dirección electrónica completa -sin hipervínculo).
- Esta revista también recibe libretos, partituras, entrevistas, reseñas, trabajos de investigación y otras obras originales afines. En general se deberán mantener las características

indicadas con anterioridad. De cualquier forma, se debe considerar lo siguiente:

1. La extensión de la obra original es libre.
2. En el caso de partituras, el formato debe ser digital, ya sea en JPG o PDF.
3. Por separado, en un documento con extensión *.doc o *.docx, debe incluirse, una breve reseña, explicación o nota sobre la obra, con una extensión máxima de 350 palabras.
4. Asimismo, debe incluirse una breve reseña biográfica del autor, no mayor a 70 palabras.
5. Enviar una fotografía del autor en formato JPG, de 300 puntos.

También, se aceptan propuestas de fotografías, preferentemente, en blanco y negro (b/n), cuya temática sean las artes principalmente. Estas deberán enviarse en formato JPG, de 300 puntos.

El proceso de dictamen se realizará de la siguiente forma:

1. El artículo enviado no deberá estar a la par dentro de otro proceso de dictamen en otra revista u órgano editorial.
2. El artículo debe ser inédito y no haber sido publicado en alguna otra revista u órgano editorial, salvo autorización expresa del autor o la editorial, según aplique.
3. Los artículos serán sometidos a revisión para su publicación.
4. Una vez recibido el artículo, será revisado como primer filtro por el Consejo

Editorial de la revista *ARTE: Inter y transdisciplinariedad* de la Facultad de artes. Si se considera pertinente, dicho consejo tiene la facultad de determinar una segunda revisión por un cuerpo de revisores y asesores externos, conformados como Consejo Consultivo.

5. Una vez que los revisores externos acepten participar, tendrán un mes para dar uno de los tres siguientes resultados:
 - a. Publicable sin objeciones.
 - b. Publicable con algunas modificaciones.
 - Con revisión técnica en el plano formal.
 - Con cambios sustanciales teórico-metodológicos.
 - c. No publicable.
6. El Consejo de Dirección de la revista se compromete a dar respuesta al autor o autores sobre el resultado del dictamen en un plazo no mayor a tres meses.

Es importante señalar que la finalidad del Consejo de Dirección de la revista es mantener el acceso libre a su contenido por medio de su distribución gratuita, para lograr un mayor intercambio y difusión de la labor de investigación de sus colaboradores. Por lo tanto, solicitamos a los autores de los artículos aprobados que cedan sus derechos patrimoniales para su publicación y distribución gratuita de manera impresa. Finalmente, los autores conservarán sus derechos morales, de manera que contribuyan a la distribución y acceso gratuito y libre de sus textos.

