

## Dos momentos en *De Anima* de Juan García Ponce: Ecfrasis y apropiacionismo

## Two Moments in Juan García Ponce's *De Anima*: Ecphrasis and Appropriationism

MILDRED CASTILLO CADENAS

Posgrado en Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

### Resumen

Este artículo analiza dos momentos en la novela *De Anima* (1984) de Juan García Ponce, en los cuales se utiliza el recurso de la ecfrasis y el apropiacionismo. Me aproximaré a estas estrategias con el objetivo de observar su funcionamiento en la estructura narrativa, además del efecto de sentido que producen en una lectura que los considere. También pretendo detallar algunas cuestiones de la relación pintura-escritura para observar el tratamiento intermedial establecido por el autor. El primer momento revisa la relación de una obra del pintor Lucas Cranach el Viejo y el procedimiento narrativo utilizado por García Ponce para articular a Paloma, protagonista femenina. El segundo momento contempla el análisis de dos ecfrasis, cuyo origen es *Le Déjeuner sur l'Herbe* de Édouard Manet, desde dos perspectivas de la misma representación visual. Asimismo, prestaré atención al tratamiento apropiacionista y su efecto de sentido derivado. El artículo se apoya en la noción de ecfrasis de Luz Aurora Pimentel, Irene Artigas y James Heffernan; la estructura abismada de Helena Beristáin; el apropiacionismo de Juan Martín Prada; y el concepto ánima-animus de Carl Jung. Para las imágenes se hace referencia al Cranach Digital Archive.

**Palabras clave**

Literatura mexicana, ecfrasis, apropiacionismo, intertextualidad, intermedialidad

**Abstract**

This article focuses on two moments in Juan Garcia Ponce's novel *De Anima* (1984) that are characterized by the use of ecphrasis and appropriationism. I will approach both resources in order to observe how they work within the narrative structure and the effect they produce in my reading of the text. I also intend to explore some matters regarding the relationship between painting and writing, which will allow me to observe the intermedial treatment established by the author. In the first moment I will review the relationship between a painting by Lucas Cranach the Elder and the narrative process used in the novel to articulate the female protagonist, Paloma. In the second moment I will analyze two ecphrases that are two different perspectives from Édouard Manet's painting *Le Déjeuner sur l'Herbe*. I will also review the appropriationist treatment and its effect of derivative sense. This article is based on the notions of ecphrasis by Luz Aurora Pimentel, Irene Artigas, and James Heffernan; the *mise en abyme* as understood by Helena Beristain; the appropriationism of Juan Martín Prada; and Carl Jung's concept of the anima-animus. The Cranach Digital Archive is also consulted.

**Keywords**

Mexican literature, ecphrasis, appropriationism, intertextuality, intermediality

**E**n este artículo me propongo analizar dos momentos en *De Ánima* (1984), novela de Juan García Ponce, cuyos detonantes están basados en los recursos de la ecfrasis<sup>1</sup> y el apropiacionismo.<sup>2</sup> Me aproximo a estas estrategias bajo la perspectiva de que dinamizan la narración sumando presencias al relato, con las cuales se construye la experiencia vital entre los protagonistas. También pretendo detallar algunas cuestiones de la relación pintura–escritura a fin de observar el tratamiento intermedial<sup>3</sup> establecido por el autor. Antes de estudiar dichos momentos, me dispondré a revisar algunas cuestiones introductorias de la novela para hacer más comprensible la importancia de los recursos mencionados.

*De Ánima* se compone por los diarios de Paloma y Gilberto, cuyos matices divididos crean la historia de la pareja. Como el mismo autor lo expresa en la breve introducción, la trama toma prestada la óptica de Pierre Klossowski en *La revocación del Edicto de Nantes* (1959)<sup>4</sup> y de Junichiro Tanizaki en *La llave* (1956);<sup>5</sup> de igual forma,

---

<sup>1</sup> Me concentraré en la noción de ecfrasis de James Heffernan, quien la concibe como “la representación verbal de una representación visual” (1993: 3). Asimismo, sigo a Luz Aurora Pimentel cuando indica que la ecfrasis es la “práctica discursiva que, al tiempo que declara al objeto plástico *otro*, extiende sus límites textuales para convertir a ese otro en texto e incorporarlo como tal” (2012: 308). Igualmente, suscribo la opinión de Irene Artigas Albarelli al señalar: “Yo estaría de acuerdo en entenderla como un género descriptivo [...], que debe estudiarse en términos de su composición y tema, y de que se trata de una forma de intertextualidad” (2013: 16).

<sup>2</sup> Juan Martín Prada (2001) sostiene que el apropiacionismo es un fenómeno que reactualiza algunas obras en otras, a fin de “propiciar la reflexión crítica a través de la reincorporación de la imagen a otro sistema medial”.

<sup>3</sup> Entiendo intermedialidad como aquella que pone en juego por lo menos dos medios de significación y representación, según Pimentel (2012: 309).

<sup>4</sup> Traducida al español por Michele Albán y García Ponce, esta novela forma parte de la trilogía *Las leyes de la hospitalidad*, junto con *Roberte esta noche* (1954) y *El apuntador* (1960). La narración presenta a Roberte como protagonista, quien es inducida a múltiples experiencias eróticas por su marido Octave, anciano que combina la teología, el *voyerismo* y el esteticismo. Por medio de dos diarios, que cada uno escribe, se relatan “ceremonias” en las que Roberte es mirada y admirada por Octave, quien la contempla como si de un cuadro se tratase.

<sup>5</sup> *La llave* narra la convivencia de un matrimonio a partir de dos diarios. Protagonistas del relato, un profesor y su joven esposa comienzan un acercamiento *indirecto* desde la fluctuación de la imaginación, la sugerencia y la evocación, a fin de reactivar el deseo erótico. La tensión sexual, el exhibicionismo y el *voyerismo* son primordiales en el juego narrativo.

García Ponce reintegra algunos pasajes tanto del cuento, como de su novela *El gato* (1972/1974).<sup>6</sup> Siguiendo esta aclaración, “El gato”, un cuento, es modelo de la novela, donde Paloma y Gilberto recuperan la memoria de “la amiga de D” y D. Dichas figuras regresan a escena como terceros, miradas, narraciones, atmósferas, formando un hilo intertextual que traslada su sentido a otros espacios rearticulados.<sup>7</sup>

Esta idea coincide con la perspectiva del autor como crítico de arte en *Las huellas de la voz: Imágenes plásticas* (1982), donde hace patente el deseo de organizar “un pensamiento para el que la función misma de pensar requiere como uno de sus alimentos principales al arte, y en él encuentra gran parte de su propia realidad” (García Ponce, 2000: 9), ubicándose él mismo —preferentemente— en el ámbito de la ficción. Así, el escritor troca la realidad seleccionando ciertos textos, sean visuales o escritos, con los cuales crea su discurso literario, a miras de desdibujar el límite entre arte y vida. Por ello, resulta revelador que Gilberto, siendo escritor y crítico de arte también, tenga disertaciones estéticas muy semejantes a lo largo de la novela. De manera reiterada el personaje expresa el deseo de construir un perfil basado en la prefiguración racional de sí mismo, admitiendo la intención de crear una obra de arte cuya materia es Paloma, dado el influjo de los cuadros-modelo que rondan su imaginación. Esto se logra a partir de las incursiones eróticas compartidas, donde la mirada masculina es clave, lo mismo que la anuencia de Paloma por experimentar cambios progresivos luego de cada encuentro.

Igualmente, las escenas eróticas toman otra forma de enunciación al ser integradas en los cuentos de Gilberto, entre ellos “El gato”. García Ponce cede la autoría

---

<sup>6</sup> García Ponce explica: “Ahora, en vez de un gato ‘el gato’ es ya una obra. Su argumento y sus personajes son una ficción que se hace aparecer a través de la realidad del argumento y los personajes de esta nueva obra de ficción. Las dos obras anteriores dialogan de este modo con la presente novela del mismo modo que los personajes de ésta dialogan entre sí a través de su relación amorosa, de sus respectivos diarios secretos y de la relación que la existencia de *El gato* crea entre ellos” (1984: 10). El cuento narra la historia de “la amiga de D” y D, quienes encuentran cierto placer en tener en su departamento la presencia de un gato que llegó sin origen conocido, instalándose en su vida, alentando con su mirada y presencia el encuentro erótico de la pareja.

<sup>7</sup> Pimentel llama *recontextualización* al proceso hermenéutico que construye nuevos significados dentro de la representación (2012: 317).

del relato a su personaje, proponiendo con ello una metatextualidad<sup>8</sup> relacionada con el epígrafe de Meister Eckhart que abre la novela: “se debe aprender a actuar de modo que la interioridad se manifieste en la operación exterior, que se reintroduzca la operación exterior en la interioridad y que nos habituemos a obrar así sin violencia” (Eckhart en García Ponce, 1984: 7). El paratexto también orilla a pensar que la decisión de presentar la historia amorosa mediante diarios obedece al propósito de establecer la ilusión de entrada y salida a distintos planos narrativos. Dicho lo cual, la vida de los personajes segmenta un primer plano, introducido a su vez en otro, el de la escritura de los diarios, espacio de la ficción dentro de la ficción.

Revisemos con más atención este punto siguiendo el ejemplo de “El gato”. Paloma escribe:

‘Entonces ella era para él como un puente por el que todos deberían transitar del mismo modo que la luz que entraba por las ventanas, cuando ella se extendía sobre la cama, se posaba sobre su cuerpo e igual que los muebles del departamento parecían mirarla junto con él.’ Gilberto ha escrito un nuevo cuento. Me lo leyó en su departamento, sentado en el gran sillón de su cuarto, mientras yo lo escuchaba desde el otro, casi justo frente a él. (García Ponce, 1984: 101)

Se advierte que la vida ficcional del modelo se fija en la imagen expuesta de la figura femenina contemplada por la masculina a partir de la verbalización de la mirada. En tanto traslado semántico, Paloma y “la amiga de D”, como imágenes, se convierten en imantadores o vías de tránsito entre el plano ficcional y la vida, y viceversa. Al respecto, Gilberto escribe: “Entonces no se vería la fijeza del arte convertida en una forma de vida, sino el movimiento de la vida convertida en obra de arte y abierta siempre a la posibilidad de encontrar su verdad fuera de ella misma cuando se entrega al desprendimiento de la contemplación que sería su

---

<sup>8</sup> Esta metatextualidad también introduce un rasgo autoficcional.

último bien y le daría su auténtico sentido en tanto vida” (1984: 68). Si el arte crea la vida para el autor y su personaje, entonces podemos suponer que pintura y literatura, en tanto formas asentadas en un soporte de papel o lienzo, no toman un verdadero cariz en el juego de la realidad si no es por la mirada de aquel que las contempla y que, en esa medida, las erige. Con ello, puede considerarse que los desdoblamientos y abismaciones sean la estrategia de García Ponce para colocar al lector frente a una vorágine de espacios narrativos y semánticos reduplicados. Helena Beristáin (1993) abunda en esta cuestión, refiriéndose al carácter de aquellos textos que llaman o evocan a otros a partir de estrategias muy variadas, trátase de obras literarias, pictóricas, arquitectónicas o fotográficas, diciéndonos que lo principal es que en éstos “se reduplica el espacio de la enunciación y aparecen los niveles narrativos al revelarse la existencia de otro enunciador (que se expresa con palabras o miradas) cuyo papel puede consistir en justificar la existencia del primero” (Beristáin, 1993: 239). Esta apreciación permite reconocer que, en el caso de *De Anima*, nos encontramos frente a un espacio estratificado de enunciaciones y niveles narrativos, con base en tácticas dirigidas a la experimentación discursiva hecha en el tratamiento de la escritura y la imagen. Ello implica pensar en una estructura abismada, de la cual Beristáin nos dice:

El rasgo común a las variantes de la estructura abismada que hallamos en literatura, (pero también en otras artes como pintura, escultura, arquitectura) consiste, pues, en que todas crean la ilusión de generar otro espacio (el todo o las partes de una obra dentro de la misma o dentro de otra obra) espacio en el que está implícita o explícitamente un espejo, una mirada, un juego de perspectiva, la actualización de contextos extrasistémicos en pos de una expresión alusiva, o de una figurada [...] conformando así series escalonadas de expresiones acumuladas unas en otras... (1993: 241)

Esta cualidad es común a la novela, ya que muestra la ilusión de un espacio dentro de otro y, aun más, la expansión de éstos. También se advierte la presencia

de miradas y perspectivas que integran la unidad narrativa mediante intermitencias entre dichos espacios, creados a partir de la imagen, cuyo resultado es el escalonamiento de expresiones acumuladas y, acaso, complementarias entre sí.

Si bien la novela denota distintos tipos de ecfrasis, sólo me centraré en la *ecfrasis referencial*, la cual se presenta “cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma” (Pimentel, 2012: 310). En esa medida, me permito establecer la relación de ésta última con el apropiacionismo. Ambas estrategias, a modo de engranaje, resultan de utilidad para expandir y diversificar la imagen vía la representación verbal. De igual manera, estos recursos desbordan sus marcos sistémicos a fin de integrar críticamente la perspectiva visual al texto, como se verá más adelante.

Los momentos en cuestión se encuentran sustentados por el imaginario de los personajes. En el primer caso se advierte la entrada de la pintura a la realidad a partir de la mención del protagonista de “las mujeres de [Lucas] Cranach” (García Ponce, 1984: 150). Si bien Gilberto retoma a *Venus y Lucrecia* sólo me centraré en la primera. En el segundo, se presentan dos episodios en la voz de cada uno en los que el procedimiento es a la inversa, pues es desde la realidad ficcional que la obra de Manet aparece con la intención de escenificar instantes particulares de la relación erótica.

### **Primer momento. Las mujeres de Lucas Cranach el Viejo**

Este momento presenta un juego de semejanza entre Paloma y el cuadro del pintor alemán. Igualmente, condensa las pulsiones estéticas y eróticas de Gilberto en torno a lo femenino, representadas en su diario.



Figura 1: *Venus* (después de 1600). Copia de Lucas Cranach el Viejo. Oleo sobre tabla. Original en Museo de Arte e Historia, Ginebra, Suiza. [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lucas\\_Cranach\\_the\\_elder\\_-\\_Venus\\_\(Detail\),\\_Geneve.jpg#filelinks](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lucas_Cranach_the_elder_-_Venus_(Detail),_Geneve.jpg#filelinks). Dominio Público

Me gustaría detenerme en la primera edición de la novela, publicada por Montesinos. La solapa muestra el cuadro *Venus* (después de 1600) (Figura. 1), mismo que es copia y detalle de medio cuerpo de *Venus y el ladrón de miel* (1531), como indica el Cranach Digital Archive (s.f.). Es decir, los editores recurrieron a la idea de ilustración, mostrando una imagen que, bien a bien, no es de Cranach, sino una réplica que recoge motivos y características de su obra. Ello resulta por demás interesante dado que, si bien el autor no seleccionó esa imagen para su libro, este pequeño detalle coadyuva al sentido de integración discursiva de los efectos imagen-verbalización que hemos analizado hasta ahora. Lo importante a destacar del diseño editorial es que, de primera mano, ofrece al lector un juego de citas visuales desde el inicio, sugiriendo la posible imagen del ánimo en el relato. Bien podría la editorial haber colocado el cuadro verdadero o correcto; sin embargo, ésta se toparía con el pequeño inconveniente de que entonces la imagen ya no ilustraría<sup>9</sup> la novela, pues el original muestra a Venus acompañada de Cupido (Figura 2).

Este primer atisbo de la obra coincide, de alguna manera, con Pimentel cuando expresa: “en la llamada ecfrosis referencial, el cuadro o la escultura como referentes extratextuales pasan a un primerísimo plano y son parte sustancial del significado del texto [...] De ahí que en la ecfrosis la descripción remita al objeto plástico

<sup>9</sup> La ilustración pudiera hermanarse con lo que Pimentel llama “ecfrosis inversa”, es decir, una representación visual de un momento narrativo (2012: 312).

no sólo como referente, sino como punto de partida de la descripción” (2012: 316). Es claro que mi propuesta se basa en la imagen del cuadro, no en su representación verbal; sin embargo, esto no se contrapone con lo expuesto por la autora, toda vez que el enfoque se centra en la referencia extratextual donde se ubica la imagen.

Me permito hacer esta observación —si se puede llamar —*iconotextual*<sup>10</sup>— dado que el contenido de la novela y el diseño de la primera edición, muy atinadamente, ponen en perspectiva el motivo extra e intertextual del juego del abismo y la mirada al cual invita la obra, si se quiere, expandida. De igual manera, habría que destacar la importancia del lector como un eslabón primordial en las posibilidades de interpretación entre imagen y escritura, pues éste, como espectador, también es constructor de sentido de la representación verbal.



Figura 2: *Venus y Cupido, el ladrón de miel*. (1531). Lucas Cranach el Viejo. Óleo sobre lienzo. Original en Museos reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas\\_Cranach\\_d.\\_%C3%84.\\_-\\_Venus\\_and\\_Cupid\\_-\\_WGA05644.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d._%C3%84._-_Venus_and_Cupid_-_WGA05644.jpg)

A través de sus personajes, García Ponce muestra el poder evocador de títulos de obra que funcionan como índices, presencias y retratos dentro de la novela. Gilberto apunta en su diario:

---

<sup>10</sup> Pimentel nombra *iconotexto* a un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual (2012: 309).

[...] nada me ha seducido tanto como las mujeres de Lucas Cranach. La secreta y ambigua crueldad de los rostros triangulares y felinos, los ojos oblicuos que las cierran sobre sí mismas, la manera de tenerse en pie, la posición de los brazos en la que las manos crean un nuevo ángulo, las piernas largas y los pechos pequeños y separados que se muestran sobre todo en la Venus y Eros de la galería Borghese, en las Lucrecias, en las Evas, en todas sus figuras de mujer deberían bastar. (1984: 150)

La focalización narrativa reconoce la imagen de figuras femeninas diversificadas, no sólo por la iconicidad implícita en sus nombres y lo que encierran culturalmente, sino porque en conjunto convocan la acepción “ánima”. En ese sentido, me gustaría destacar la apreciación de Carl Jung al respecto:

[en el hombre] existe un imago no sólo de la madre sino de la hija, la hermana, la amada, la diosa celestial y la diosa infernal. Cada madre y cada amada está obligada a convertirse en portadora y encarnación de esta imagen omnipresente y eterna, que corresponde a la realidad más profunda de un hombre [...] El ánimo no es el alma en el sentido dogmático, no es un *anima rationalis*, que es un concepto filosófico, sino un arquetipo natural que resume satisfactoriamente todas las afirmaciones del inconsciente, de la mente primitiva, de la historia del lenguaje y la religión. (Sharp, 1997: 15)

De tal modo, podría considerarse que Venus, Eros, Lucrecia y Eva, siendo tan distintas, se encuentran en el ánimo que las sintetiza a todas. Entonces, ¿cuál es la mujer “exacta” que ronda el pensamiento de Gilberto? Objetivamente, tendría que pensarse no en una mujer, sino en su arquetipo. Se deduce, entonces, que Gilberto transfiere la imagen del arquetipo a Paloma, para ser contemplada y amada, cual si se tratase de una pintura. Este proceso de desdoblamientos, espejeos y abismaciones parece no concluir en el relato, pues, como apunta Beristáin:

Tal es la estructura abismada de lo enunciado. Consiste en algo que es enunciado para dar cuenta de otro enunciado: es una historia que cita otra historia. Es la estructura abismada ficcional; subcategoría de la estructura abismada de la enunciación, y puede tematizar la relación entre vida y arte, o puede cumplir una función aleccionadora, como en el *exemplum*, al propiciar una toma de conciencia. El efecto de sentido logrado por ella es incalculable, pues consta de un repertorio de modalidades que no tiene fin. (1993: 244)

Esta estructura abismada ficcional en esta novela, como se ha visto, contiene historias que citan a otras, como si se tratase de llegar al núcleo de una semilla sin muchas posibilidades de alcanzar la meta, puesto que tan pronto como pensamos que ya no hay otro abismo, García Ponce arremete, buscando el punto intermitente volviendo a la propuesta de Eckhart: la relación vida y arte insta a Gilberto a reconocer sus obsesiones por esa vía encontrada en la ficción, la cual coincide con la del autor. Por ejemplo, en el drama *Catálogo razonado* (1982), la línea principal es el modelo femenino, quien posibilita la personificación de las imágenes urdidas por la mirada de un personaje masculino. Lo mismo encontramos en el ensayo “El pintor y la mujer”:

El erotismo y sus polos inevitables, amor y odio, han contaminado desde siempre la pintura con su impureza vital y sus laberintos psicológicos [...] Con Lucas Cranach el mito bíblico se inficiona ya de psicología. Eva puede ser también Venus y ésta se toca con velos, collares y sombreros sugestivos en los que la pureza del desnudo se corrompe para dejar entrar el sabroso condimento de la perversidad. (2000: 21)

La concomitancia entre géneros literarios traza un puente temático que va de lo erótico, en tanto forma de representación, al *leitmotiv* de la imagen como presencia femenina, dada la intertextualidad. A propósito de esto, sabemos que las pinturas del creador alemán del Renacimiento suscitaron gran placer en García

Ponce. En una entrevista éste concede: “la Venus de Cranach con el sombrero, que ves ahí sobre mi escritorio, me enloquece, define mi concepto de belleza femenina” (Calderón, 1998: 31).<sup>11</sup> De nueva cuenta, si el concepto de belleza para el autor y el personaje masculino es el mismo, es dado señalar que existe un *incremento icónico* que intensifica la imagen de Paloma, pues como advierte Pimentel, en estas operaciones “todo va encaminado a crear una ilusión de semejanza, de identidad ilusoria, entre las dos mujeres, la real, es decir la ficcional, y la pictórica, es decir, la otra ficción” (2012: 329). Esto nos hace pensar que, más que una descripción, la ecfrasis deja pasar el imaginario de Gilberto ante la mirada del lector, sin necesidad de especificar cómo es aquella. Aunado a ello, esta identidad ilusoria también transforma la percepción que Paloma tiene de sí misma. Luego de saberse modelo del cuento mencionado, escribe: “No sé si es agradable o no descubrirse de esa manera. Es intenso y me hizo sentir una clara excitación sobre la que no puedo afirmar si nacía del hecho de que ser utilizada como modelo dentro de un terreno que no nos pertenece ni a mí ni a Gilberto me anulaba o me afirmaba” (1984: 102). En este punto me gustaría recuperar la perspectiva de *bifocalización* de Beristáin, la cual sostiene que la estructura abismada permite al autor —en este argumento, a Paloma como autora de su diario— “convertir su mirada en la de ‘otro’, para así abarcar su zona ciega y completar su imagen al percibirla como un todo” (1993: 250). Siguiendo lo anterior, argumento que la escritura del personaje femenino denota una *trifocalización* hecha por ella misma. Paloma se observa desde tres perspectivas: ella en su realidad (anterior a la experiencia), ella en el cuento y ella en el momento de su presente escritural, pues más adelante ésta toma distancia para hablar de sí misma: “o sea, Gilberto, mira ese cuerpo cuya descripción me repite; pero la existencia independiente de la figura establece otra dimensión, fija

---

<sup>11</sup> La fotografía que muestra “la imagen de autor” de Gabriela Bautista en el libro *Las huellas de la voz* en Joaquín Mortiz muestra al escritor mirando hacia la cámara. Al lado izquierdo, en segundo plano está su escritorio, sobre el cual hay una fotografía suya, siendo joven, dos montículos de papeles apilados detenidos por piedras de río, su máquina de escribir, una lámpara y una reproducción de *Venus y el ladrón de miel*, entre otras cosas, todo ello enmarcado por una ventana y diversos cuadros detrás.

una distancia casi insalvable desde la que, reconociéndome, me pierdo en esa figura” (1984: 102). Este desencuentro sugiere que la experiencia de mirar configura y también desfigura. El parecido del modelo, su reflejo y la mirada que lo hace posible, es una problemática que se gesta en la ecfrasis, conforme el redoble de otra representación contenida dentro de sí: la descripción triplica a Paloma pero la lleva lejos de reconocerse. En ese sentido, Artigas Albarelli reflexiona en torno al retrato y su difícil relación con la semejanza, indicando: “El modelo se utiliza para explicar el concepto de identidad: una serie de multiplicidades conectadas, sin centro ni origen, siempre en proceso de llegar a ser” (2013: 182). La cuestión estriba entonces en observar que la ecfrasis además de sumar, hacer aparecer, integrar y describir la imagen, supone una indeterminación de lo representado. Por ello, como mencionaba Beristáin, los personajes inmersos en el vértigo de los espacios enunciativos y narrativos no salen ilesos, presentan transformaciones, aprenden cosas que la experiencia genera, estando siempre en proceso de llegar a ser. Veamos el siguiente momento en la novela, en el cual se vislumbran algunos cambios en los personajes.

### **Segundo momento: Édouard Manet y *Le Déjeuner sur l'Herbe***

Este segundo momento permite reconocer la ecfrasis como medio para articular apreciaciones estéticas al tiempo que expone distintos tratamientos de ésta, recogiendo dos episodios de la triangulación de los protagonistas con Nicolás Cusade, dibujante a quien Gilberto solicita ilustrar la publicación de su cuento “El gato” en una revista.

En el primer episodio sabemos, como lectores, que Paloma y Cusade han tenido un encuentro erótico. Gilberto llega cuando éstos ya lo han terminado. Luego de una plática áspera con Cusade por la disputa de la imagen de su amante en los dibujos, éste sugiere hacer *Le Déjeuner sur l'Herbe* (Figura 3), instante que es escrito por ella en su diario:

Estaba allí, desnuda entre él y Gilberto que comían y bebían vestidos, igual que en el cuadro, y la auténtica seriedad de la vida se encontraba en esa ligereza y esa despreocupación desde la que todo está permitido. Gilberto me besaba de vez en cuando. Nicolás se mantenía aparte. Los dos estaban conmigo, los tres estábamos afuera, bajo el sol, mirando las hojas de la jacaranda moverse sobre el césped de acuerdo con el ligero viento que agitaba sus ramas y era cierto que desde los edificios nos miraban. También eso era hermoso. Nos ofrecíamos como un espectáculo. (1984: 144)

Paloma se descubre alegre en esta descripción. La libertad que supone escenificar el cuadro con pleno conocimiento de lo representado la deleita, justo porque la vida se muestra plenamente. La viveza de su cuerpo desnudo se advierte desdoblada tanto en lo que expone como en lo que expresa desde el recuerdo de ese pasado inmediato con sus dos amantes. Al mismo tiempo, esta ecrasis posibilita la expansión de la imagen, misma que se desborda de la mirada de los personajes, para exhibirse ante otros que miran el espectáculo desde arriba. Aun cuando la composición verbalizada es imprecisa —pues el cuadro presenta a cuatro personajes: dos hombres vestidos, una mujer desnuda y otra portando un vestido blanco al fondo del paisaje—, con el sólo hecho de evocar la obra, la descripción de Paloma permite que la verbalización ecrástica funcione, luego de haber seleccionado aquellos elementos que pueblan su imaginario. El título de la pintura, aunado a la presencia de tres figuras —una mujer desnuda y dos hombres vestidos en el espacio abierto—, basta para articular esta representación, la cual plantea un pacto con el lector, quien es guiado para que él mismo establezca la semejanza imagen-escritura. El resultado de ello es la sensación de que verdaderamente la escritura convierte a los tres personajes en el óleo, dando por resultado una nueva percepción tanto de Paloma como de la pintura apropiada.



Figura 3: *Le Déjeuner sur l'Herbe*. (1863). Édouard Manet. Óleo sobre lienzo. Original en: Museo d'Orsey, Paris. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard\\_Manet\\_-\\_Luncheon\\_on\\_the\\_Grass\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg)  
Dominio público.

Llegado este punto, resulta relevante observar el funcionamiento del recurso apropiacionista. Como señala Prada, éste se propone entrever lo inestable de los conceptos de originalidad y autenticidad en los textos, sean visuales o narrativos. Asimismo, pone en duda la posibilidad de que exista un carácter único de la obra, tratándose de la referencial o la resultante, puesto que en ésta última se advierte una reformulación de otras. Nótese, por ejemplo, que la misma obra de Manet es reconstrucción de otras anteriores. De allí que podamos señalar la facultad de esta táctica para incrementar el impacto del discurso intermedial, inaugurando así una *recontextualización*, siguiendo a Pimentel. Pensando en esto, habría que destacar que García Ponce retoma del cuadro sólo aquello que le es útil, dado que, según la misma autora, el autor de la efrasis cuenta con la libertad de incluir a su discurso sólo los rasgos de la obra referencial que le ayuden a lograr su intención

narrativa. En ese tenor, Prada plantea que, al apropiarse de ciertas obras, o de partes de ellas, el marco de éstas es trasladado a otro. Es decir, el proceso apropiacionista tiene como propósito reenmarcarlas, desplazar la observación del espectador, y yo agregaría en este caso del lector, lo cual igualmente suscriben Pimentel, Beristáin y Artigas. El sentido de la obra se abre y, con él, los constructos culturales que ésta ofrece como artefacto a movilizar, dado el horizonte de cada uno de los lectores.

¿Qué sucede entonces con esta ecfrasis, en términos de apropiacionismo? Justo esta estrategia proporciona el código estético de los protagonistas, puesto que tan pronto Gilberto sugiere hacer la escena, los otros dos responden con toda naturalidad a posar, sabiendo exactamente a qué se refiere. Dicho gesto hace que los tres personajes cobren semejanza con la representación al tiempo que la reconstruyen, uniéndose en un influjo de significado que sigue la experiencia de vivir *desde* el arte como una forma de libertad. Si Gilberto es crítico de arte, Paloma ayudante de arquitecto y Cusade pintor, resulta coherente que sus referentes sean éstos, sobre todo en el caso de Gilberto. En esa línea, retomo la perspectiva de Jung cuando nos dice que el animus es el arquetipo de las ideas filosóficas, “un psicopompo, un mediador entre lo inconsciente y la personificación de este último” (Sharp, 1997: 23). El diario del personaje pone de relieve esta situación, ya que encontramos constantes confesiones que van construyendo la imagen de un pensador que combina la práctica erótica con el conocimiento del arte. La página se torna registro de sus impresiones, recordando la forma de un libro de ensayos de arte, más que la de un diario, pues es cierto que no siempre suscribe las fechas de los acontecimientos, como habitualmente ocurre en dicha forma. Lo que prima en el diario masculino es el recurso de la glosa en tanto depositaria de la memoria, cuya finalidad es examinarse en tanto partícipe de un juego que pone en perspectiva los desdobles de sí mismo. De tal manera, advertir la representación del animus y el psicopompo en Gilberto es plausible, dada su función de mediador entre realidad y ficción, prestándose él mismo como materia dentro de la imagen verbalizada. Para lograr el cometido, el conector de mundos recurre a la escenificación erótica en la cual

suspende una y otra vez la imagen de Paloma, buscando casi siempre la triangulación. No obstante, de entre todos esos episodios eróticos-sexuales, como se ha advertido, el de Cusade<sup>12</sup> es el único que no fue completamente planeado. Además, este encuentro supone cierto rompimiento en la relación de ambos. Esto prepara el momento en el cual Paloma se siente apartada de su mentor, libre de continuar el cauce corporal y experimental sola; de allí que su imagen como modelo amplíe los recursos para hacerse ver sin requerir la mirada de Gilberto. Sin embargo, esta lectura es sólo la impresión de éste, pues al final de la obra descubrimos que Paloma en todas sus incursiones eróticas se sentía por completo unida a él. Tal circunstancia orilla a pensar en la naturaleza del diario, debido a su aproximación a la forma del diálogo, hasta cierto punto, truncado, pues quien finalmente lee el diario del otro es ella, luego de la muerte de Gilberto debido a un tumor en el cerebro. Sin embargo, antes de dar muerte a su *alter ego*, García Ponce procura que su personaje incorpore varios lenguajes visuales a su escritura a fin de propagar la imagen de Paloma, inmersa en una cadena de desdoblamientos. Ésta se traslada del cuento “El gato” al modelo de los dibujos de Nicolás Cusade y del guión de cine adaptado por el propio Gilberto a la filmación de la misma historia. Esta cadena de movilidad semántica se torna en otra reduplicación que detenta una forma de abismación tanto de la imagen como del relato literario, dentro de la ficción.

Desde la perspectiva anterior, la segunda ecfrasis de este momento recupera el cuadro de Manet en el diario masculino; no obstante, se advierte un cambio radical en la descripción verbal. El crítico de arte llega nuevamente a la casa de Cusade, después de que éste terminara otros dibujos de Paloma:

---

<sup>12</sup> Es interesante observar que tanto el nombre de Nicolás Cusade y de Paloma podrían estar relacionados con otros conceptos y referencias en *La psicología de la transferencia* de Jung. Así tenemos la mención de Nicolás de Cusa, alquimista de quien el psicoanalista retoma uno de sus sermones para ilustrar la relación entre sabiduría y espíritu (1985: 128). Si bien el nombre está trocado en la novela, resulta muy sugerente la relación entre uno y otro. Igualmente, se observa que la paloma está vinculada a un símbolo de unión entre el cuerpo y el espíritu (1985: 94).

Se repetía la misma situación que durante nuestro *Le Déjeuner sur l'herbe*. Paloma era el objeto común del deseo tanto de Nicolás como mío; pero ese deseo se hacía impersonal hasta convertirse en una suerte de calidad del ambiente en el que los tres estábamos inmersos, como si la realidad cristalizada alrededor de su persona fuera de nosotros mismos, adquiriese un carácter diáfano y palpable que inmovilizaba cada instante de tal modo que nuestra conversación, nuestras distintas actitudes, sólo hacían evidente una presencia de Paloma que, desde su absoluta naturalidad, ella misma ignoraba. (1984: 159)

Como se observa, este pasaje recurre a la obra del francés como pivote de la situación erótica en la memoria de Gilberto. Sin embargo, el cuadro se desdibuja en las reflexiones estéticas del personaje, quien en su escritura parece perder calidad real, para adentrarse a un cuadro que ya no es únicamente el de Manet, sino aquel que aparece dada su percepción de los hechos. Para Gilberto, Paloma y Cusade son los objetos que lo anclan a la realidad como pintura e imagen; para el lector, todos ellos lo son. Si comparamos la ecfrosis de Paloma en el episodio anterior, veremos claramente la diferencia entre una y otra. En aquélla, Paloma denota alegría y placer; en ésta, Gilberto hace patente un extrañamiento con todo lo que le rodea. Hay una calidad en el ambiente que lo envuelve, que provoca tensión entre todas las figuras. La narración focalizada desde el desdoblamiento de sí mismo resulta una operación en la cual él mismo se objetualiza. Al decir “como si la realidad cristalizada alrededor de su persona fuera de nosotros mismos”, Gilberto se unifica a sus dos acompañantes, propiciando la idea de que, a través del deseo por Paloma, estos lograrán adherirse a ella, ingresando, por esa operación, a un espacio intermedio entre la ficción y la vida, lo cual crea cierto suspenso. Por ello, conviene retomar las palabras de Beristáin cuando nos dice: “la estructura abismada crea tensión y suspenso, además de funcionar como forma obstruyente (oscuridad) que prolonga el goce artístico proveniente, en este caso del contacto con la naturaleza enigmática de la arquitectura de la obra” (1993: 248). Por ello es importante comprender que la estructura abismada no sólo conlleva una articulación narrativa dentro de la obra,

sino que ésta, por el mismo carácter de su construcción, invita a su decodificación en tanto dispositivo listo para activarse conforme la lectura se realiza.

La tensión, igualmente, se muestra en la necesidad de desentrañar el enigma de las relaciones reduplicadas en la arquitectura de la obra. Los dos momentos analizados, como se ha advertido, requieren de la participación del lector, quien también es constructor de los posibles significados de éstos. Entonces surgen las preguntas. ¿Por qué Gilberto quiere fundirse con Paloma mediante la imagen producida por su propia mirada? El personaje nos da una pista. Al referirse a Paloma escribe: “Es la vida que se ofrece a sí misma en espectáculo con todo el inagotable esplendor de la visibilidad, siempre palpable, siempre sensible y sin embargo, cerrada en su silencio: la verdad de la Presencia” (1984: 231). No es gratuito que García Ponce use la mayúscula para sustantivar Presencia no sólo como noción, sino como cuerpo. Por un lado, encontramos que presencia es una circunstancia del verbo estar y existir, como también lo es alguien o algo en determinado lugar. Por ello puede decirse que Presencia, en tanto *Ánima*, está siempre y no, con base en su representación, lista para ser observada. Con todo, ¿qué querrá decir “cerrada en su silencio”? Según mi perspectiva, la idea de que la vida está cerrada en el silencio atiende al enigma que ella misma encierra, aun con toda la transparencia que su visibilización pudiera dar al personaje.

Para concluir, me permito señalar que el recurso de la ecfrasis establece una señal anclada en el nombre de la novela, pues en todo el relato no encontramos la palabra *ánima* una sola vez. Esto conlleva a pensar que el título es una unidad de sentido a colmar. Según mi perspectiva, esta estrategia metatextual permite entrever la calidad de abstracción que presume poner a dialogar la palabra y la imagen pues, como hemos visto, el arquetipo de *ánima* se *traduce* sumando todos aquellos referentes que permiten incorporarla a una supuesta realidad, al ser ésta una presencia invisible. Por ello me atrevo a suscribir que la novela, como un todo, es una representación del *ánima* en tanto vida. Esto nos devuelve al plano de la ficción dentro de la ficción en un proceso que se repite mediante la idea de interioridad–exterioridad sugerida en la apertura de *De Anima* por Meister Eckhart.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ARTIGAS ALBARELLI, Irene. (2013). *Galería de palabras. La variedad de la efrasis*. México: Bonilla Artigas Editores; UNAM.
- BERISTÁIN, Helena. (1993). “Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”. *Acta poética*, 14(1-2), 235-276. doi:10.19130/iifl.ap.1993.1-2.535.
- CALDERÓN, Carolina. (1998). “Una entrevista con Juan García Ponce”. En José Luis Martínez Morales (coord.), *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- CRANACH DIGITAL ARCHIVE. Recuperado el 21 de julio de 2019 en [http://lucascranach.org/CH\\_MAHG\\_1874-0012](http://lucascranach.org/CH_MAHG_1874-0012).
- GARCÍA PONCE, Juan. (1984). *De Anima*. México: Montesinos.
- GARCÍA PONCE, Juan. (2000). “El pintor y la mujer”. *Las huellas de la voz: Imágenes plásticas*. México: Joaquín Mortiz.
- GARCÍA PONCE, Juan. (1982). *Catálogo razonado*. México: Premiá Editora.
- HEFFERNAN, James. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press.
- JUNG, Carl Gustav. (1985). *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2012). *Constelaciones I: Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores; UNAM.
- PRADA, Juan Martín (2001). *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- SHARP, Daryl. (1997). *Lexicón jungiano: Compendio de términos y conceptos de la psicología de Carl Gustav Jung*. Chile: Editorial Cuatro vientos.