

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**IDENTIDAD Y TRANSGRESIÓN EN TORNO A  
*INMACULADA O LOS PLACERES DE LA INOCENCIA* DE  
JUAN GARCÍA PONCE**

Tesis para obtener el grado de:  
Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas  
Presenta: Luis Francisco López Santillán

Tutor: Dr. Alberto Vital Díaz

México, D.F., febrero de 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## **AGRADECIMIENTOS:**

Deseo expresar mi gratitud al doctor Alberto Vital Díaz, quien me asesoró, guió e impulsó en el desarrollo de este trabajo. Así como también al maestro José Antonio Lugo, conocedor y crítico de la obra de Juan García Ponce, quien amablemente siguió todo el proceso de esta tesis, desde su gestación hasta su término, y constantemente, con sus sugerencias, críticas y observaciones, clarificó las problemáticas y las formas de abordar de un modo más atractivo y audaz la novela en cuestión. Agradezco también la atención, agudeza crítica y amabilidad que me brindaron mis sinodales: el doctor Juan Coronado López, la maestra Raquel Mosqueda, el doctor Juan Antonio Rosado, quienes desde el primer momento me dieron su voto de confianza y, con sus observaciones y críticas, mejoraron el cuerpo final de esta tesis.

Por otro lado, agradezco a mi madre su apoyo y comprensión en esto que he elegido. A ella y a mi familia está dedicado este trabajo, a mis hermanas Zaira y Yazmín, a mí tío Luis, a Juan, a Angélica, a mis amigos...Y muy especialmente dedico este trabajo a la memoria de mi abuela, cuya presencia desde la más cercana lejanía no cesa.

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN, 11

**CAPÍTULO PRIMERO: SITUACIÓN Y CONTEXTOS. ANTECEDENTES POLÍTICOS Y CULTURALES DEL MÉXICO DE LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA. EL GRUPO DE LA CASA DEL LAGO, 21**

- I. Breve contexto político e histórico del México de los años cuarenta y cincuenta, **23**
- II. La cultura, el tránsito de los años cuarenta a los cincuenta, **32**
- III. El grupo de la Casa del Lago (generación de Medio Siglo), **43**

**CAPÍTULO SEGUNDO: INTRODUCCIÓN GENERAL A LA OBRA DE JUAN GARCÍA PONCE. TRAZOS PARA UNA ESTÉTICA, 59**

**CAPÍTULO TERCERO: IDENTIDAD Y TRANSGRESIÓN EN TORNO A *INMACULADA O LOS PLACERES DE LA INOCENCIA*, 99**

### **PRIMERA PARTE, 101**

- I. La fábula de la inocencia nunca perdida, **105**
- II. La confesión, el relato prohibido, **115**
- III. En torno a la identidad, **121**
- IV. La iniciación, **123**
- V. Ser como la vida: sin dueño, **126**
- VI. La intensidad más fuerte, **129**

### **SEGUNDA PARTE, 139**

- I. El signo, el gesto único y la experiencia de la transgresión, **143**
- II. La curva de tu dedo pulgar, **149**
- III. El *quietismo* y Las leyes de la hospitalidad de Juan García Ponce, **153**
- IV. Un significante que a la vez excede y falta a su lugar. La representación al infinito, **158**
- V. El manicomio, **170**
- VI. La avidez de un vacío sin límites, **178**

**CONCLUSIONES, 179**

**BIBLIOGRAFÍA, 185**



*Le Chat au miroir* de Balthus Klossowski de Rola, *Balthus*

## INTRODUCCIÓN

*Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión.*  
Jean Baudrillard, *De la seducción*.

Juan García Ponce (1932-2003) dice en la introducción a su libro *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción* (ERA, 1975) que “en el arte como en la vida sólo la fascinación mantiene despierto el interés”.<sup>1</sup> Por su misma naturaleza, la fuerza de este sortilegio convierte a su objeto en el centro de una experiencia sin término. Puede decirse, sirviéndome de este texto citado para realizar una analogía, que la obra de García Ponce pertenece también a los territorios de la pura fascinación. Al igual que la obra de Klossowski se sostiene a sí misma “transgrediendo todos los límites impuestos por la cultura, obedeciendo sólo a las exigencias de su propio clima y su tono [...] Ceder a ella, es penetrar en un espacio denso y desconcertante, erigido sobre la enervante emoción y complicación de las acciones y del lenguaje que las muestra.”<sup>2</sup>

Inscrito dentro de lo que los estudiosos han llamado el grupo de la Casa del Lago o, de forma general, la Generación de Medio Siglo, que reúne un número considerable de escritores mexicanos nacidos alrededor de la primera mitad de los años treinta del siglo pasado, todos ellos herederos culturales del Ateneo de la Juventud y del grupo Contemporáneos. Juan García Ponce es uno de los narradores más destacados de la última mitad del siglo XX en el panorama de las letras hispánicas. Autor de una obra consistente y prolífica que tuvo como punto de partida el teatro y se consolidó posteriormente en el terreno de la prosa, tanto en la novela y el cuento como en el ensayo; mantuvo a lo largo de toda ella una fidelidad absoluta por sus temas: “el erotismo y la polémica intelectual, la crítica de pintura y la metafísica, la especulación

---

<sup>1</sup> JGP, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, ERA, 1975, p. 13.

<sup>2</sup> *Idem*.

literaria y la reflexión moral”.<sup>3</sup> Su literatura se dirige más allá de la moral y las reglas tradicionales, más allá del orden establecido, donde puede contemplarse una realidad que es pervertida y adquiere otro sentido gracias a una escritura que se repite al infinito.

Este trabajo tiene por objeto el estudio de una de sus novelas más representativas, la cual figura como una de sus obras de madurez: *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (FCE, 1989). Por principio debemos precisar que su narrativa gravita alrededor de dos temas fundamentales: el erotismo y el arte así como todas las posibles implicaciones que estos elementos puedan tener en la vida de sus personajes. Referirnos a esta obra es invocar un espacio que se sitúa más allá del tiempo, sin edad ni mancha, un espacio de superficies diáfanas y pliegues sombríos, en que el deseo, el placer y la transgresión, como categorías estéticas y vitales, imponen a su literatura una marca, un signo y un enigma.

El universo que manifiesta *Inmaculada*, como se apreciará en el desarrollo de este trabajo, se oculta entre situaciones aparentemente cotidianas, “normales”, en las que “no pasa nada”, pero donde siempre hay una hendidura, un hueco y un vacío en el que penetramos a una dimensión donde la realidad queda transfigurada gracias a la presencia de su protagonista. En este *imperio de los sentidos* emerge un mundo que espera ser develado sin ninguna prisa por un cómplice incondicional (el lector), atento a todo, al mínimo murmullo, pero sobre todo, dispuesto a mirar y escuchar desde la más cercana lejanía. En la novelística garcíaponceana predominan el sentido del tacto y la visión sobre los demás. *Inmaculada* es una invitación constante a penetrar en un espacio regido por una transgresión inagotable siempre en busca de la *intensidad más fuerte*.

Esta tesis gravita en torno al problema de la identidad y la transgresión en *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. Toda ella gira alrededor de estas dos

---

<sup>3</sup> Octavio Paz, “Encuentros de García Ponce”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica...* p. 126.



nociones. Pues estos dos conceptos son experiencias fundamentales tanto en esta obra como en toda la narrativa del autor.

Así, se parte del supuesto de que, en este caso, el problema de la identidad, por una parte, está ligado a la estructura misma de la novela, la cual se articula a partir de una confesión en la que la propia Inmaculada, la heroína del relato, revela su historia a un interlocutor en principio desconocido. Este interrogatorio tiene como finalidad descubrir gracias a la rememoración de la protagonista y las preguntas que se le hacen, ¿quién es? ¿Qué es? ¿Por qué es como es? Busca que ella misma se reconozca a partir de su historia, de su relato, de sus propias palabras, de sus recuerdos y su imaginación. De este modo, como se hará notar en el capítulo correspondiente, dicho ejercicio confesional, el cual está diseminado en la novela entre la voz pretérita de un narrador en tercera persona, pertenece al ámbito de lo que Foucault denomina una práctica hermenéutica de sí mismo o una técnica interpretativa de sí en su libro *Tecnologías del yo*.<sup>4</sup> Es decir, un ejercicio en el que se llega a un conocimiento de sí mismo, del alma, de la *psique*, de lo que se *es*, gracias a la puesta en práctica de un método de interpretación. En este sentido, otra de las premisas de este trabajo, se basa en la idea de que la confesión en *Inmaculada* es una especie de práctica mayéutica, en la que por medio del diálogo, y gracias a la rememoración, es posible *dar a luz* una verdad del alma que le pertenece a la persona interrogada. Por lo que la confesión representa también una especie de práctica “psicoanalista”, alejada de Freud, entendida solamente como una disertación sobre el alma. No se trata, sin embargo, de una cuestión esencialista, pues en dicho ejercicio rememorativo y en sus mismas acciones, Inmaculada se descubre no como un ser claro, aprehensible, definible, idéntico a sí mismo, inmutable, sino como un vacío que a través de sus múltiples entregas carnales y del conocimiento que esos ofrecimientos le posibilitan, se descubre como una plenitud carente de definición, inapresable e

---

<sup>4</sup> Cfr. el apartado II del tercer capítulo “La confesión, el relato prohibido”.

inenarrable, como un vacío ahíto, lleno de sí mismo, que roza en su experiencia, en cierto aspecto, con la posesión mística, donde el *yo* se desvanece ante la fuerza de un trance de tales magnitudes y donde el espíritu sólo quiere la prolongación interminable de ese goce. Así, la esencia de Inmaculada, al igual que la experiencia mística, escapa al lenguaje mismo pues se inserta en un espacio de las puras intensidades en las que el espíritu se manifiesta a través de la carne y la carne a través del espíritu. Por eso, como dice Paloma en *De Anima* “nadie es nadie mientras hace el amor”. Como se verá en el desarrollo de este trabajo, en la novela en cuestión se muestra por medio del lenguaje, la casi revelación de un secreto y la casi iluminación de un enigma, pero al borde de esta revelación, todo se detiene y todo calla: “confidencia sin palabras [...] la verdad esencial es lo no dicho”.<sup>5</sup>

El principio de identidad en Inmaculada, como quedará asentado y tratado posteriormente, es la indeterminación misma. Esta aparente contradicción se explica, además de lo que ya se dijo, por el hecho de que García Ponce hace del oxímoron una vía de expresión y de que es uno de los recursos constantes de su pensamiento. Inmaculada como Paloma en *De Anima* conoce la fascinación de afirmarse negándose. En tanto se pierde en sus excesos se reconoce y en tanto se reconoce se pierde.

Pero Inmaculada es ante todo un *cuerpo deseante* y una figura de la seducción. Como objeto del deseo representa la posibilidad de un conocimiento que parte de lo corpóreo y se dirige a un ámbito incorpóreo. Como figura de la seducción pertenece al mundo de los simulacros y artificios, del ritual, se revela como una pura apariencia, puesto que, en palabras de Jean Baudrillard, “seducir es morir como realidad y producirse como ilusión”.<sup>6</sup> Es una representación que se desplaza sobre un universo simbólico y reversible.

Inmaculada, tras la búsqueda que se impone, se precipitará en todos los excesos posibles bajo las pautas de una transgresión que la impulsarán a ir

---

<sup>5</sup> Octavio Paz, *Ibid*, p. 126.

<sup>6</sup> Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 69.

cada vez *más lejos*. En lo que concierne a dicha cuestión, tomamos como punto de partida, que la transgresión es el principio que rige todas las acciones de Inmaculada, es el camino por donde transita y en el que alcanza su mejor definición. Así, ésta será el espacio constante y definitivo de su experiencia, la cual tiene como punto de inicio una libertad sin restricciones, un vitalismo que afirma la vida en todas sus expresiones, en la que los personajes hacen de su experiencia moral un ejercicio estético y hedonista, que como se verá, inaugura un *ethos* distinto en contraposición de lo que el autor ha llamado “el código de signos cotidianos”, alejado de la mojigatería y la moral imperante, en el que el deseo y el goce serán los alimentos de los personajes, en tanto que el cuerpo será el instrumento más eficaz para la transgresión.

Otra de nuestras premisas es que la experiencia de la transgresión se encuentra en firme consonancia tanto con la muerte de Dios como con la experiencia de la sexualidad. Dios ha muerto y ante el vacío que su presencia ha dejado, el reino del arte sustituye esa ausencia. Así, en esta novela el arte figura como una especie de centro rector espiritual. Por lo que las decisiones morales se transforman en elecciones estéticas. Puesto que la finalidad es la realización de una *intervención* total del arte en la vida, lo cual como se verá, plantea una revaloración de las costumbres.

Inmaculada tendrá que ser exhibida, contemplada, ofrecida, al goce de los otros como si ella misma fuese una obra de arte. Más aún, ese ofrecimiento la constituye como una obra de arte, y si éste, como se dijo, es el centro de su universo, entonces ella representa tanto la encarnación del bien máximo como la imagen de la belleza suprema. Por lo que, más allá del papel que desempeña como una figura creada por la literatura, la esencia de Inmaculada, si la tiene, es la misma que la que posee una obra de arte. Y como toda obra de arte, siempre se mantiene en el espacio de la fascinación y su identidad no se resuelve del todo. En este sentido, y aunado a la transgresión misma, la belleza como el arte no tiene moral. Por eso Inmaculada “siempre

está dispuesta a esperar cualquier cosa y desearlas todas”.<sup>7</sup> Inmaculada como obra de arte se mantiene en un espacio meramente contemplativo, enigmático, abierto siempre a nuevas interpretaciones, a distintas posibilidades. De esta forma, ella misma se convertirá en el centro tanto del arte como de la vida. Como veremos, Inmaculada hace posible el movimiento de la vida en su inocencia, expresada de forma impúdica y sublime, gracias al movimiento que las representaciones del arte hacen posible.

Transgresión, fascinación y vergüenza, nomadismo, extravío de sí, afirmación de la vida, contemplación, imperio del arte, manifestación del espíritu, ofrecimiento, sacrificio, ritual, repetición, búsqueda de la intensidad más fuerte, carnalidad, experiencia del vacío, son los elementos que constituirán el análisis de *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, una novela que pretende narrar lo inapresable.

\*\*\*

Antes de abordar directamente esta obra con todas sus particularidades y minucias, será necesario, para exponer y entender claramente el contexto de dicha novela, referirnos tanto a la obra general de este escritor como al ambiente en que *Inmaculada* se desarrolló. Así, el primer capítulo de esta tesis da cuenta del contexto político y cultural del México en que este escritor se formó: los años de la modernidad mexicana. Se parte de un análisis histórico del México de los años cuarenta y cincuenta en lo que se refiere al ámbito político. El gran referente de la época sigue siendo el proyecto político emanado de la Revolución Mexicana, por lo mismo el análisis de este apartado inicia tomando como punto de partida dicho acontecimiento. Esto merece cierta atención, pues como dice Juan Pellicer, la generación de escritores de

---

<sup>7</sup> JGP, *Inmaculada...* p.119.

Medio Siglo al igual que Juan García Ponce, “creció y se formó en un espacio que, como cualquier otro, había quedado marcado por la Revolución”.<sup>8</sup>

En el siguiente apartado, se hace una síntesis del panorama cultural y artístico de la época y del tránsito del México de los años cuarenta a los años cincuenta en lo que a cultura y arte se refiere: pintura, música, cine, literatura, teatro, etc. Se pone de manifiesto una de las discusiones importantes de aquel tiempo: el nacionalismo enfrentado a las vanguardias de las nuevas generaciones. En el panorama de la literatura, se mencionan las obras que marcaron esos años y que son definitivas para la configuración de nuestras letras. Además de que se comentan los sucesos de trascendencia como la llegada de los exiliados españoles, la creación de La Casa de España posteriormente convertida en El Colegio de México, la creación del Centro Mexicano de Escritores, etc. Se hace una revisión general de los grupos e instituciones que fueron decisivos en la configuración del panorama cultural, así como de las revistas y publicaciones periódicas relevantes.

En el tercer apartado de este primer capítulo, se estudia la conformación del grupo de la Casa del Lago al que perteneció Juan García Ponce. Dicho grupo, como se verá, representa una nueva sensibilidad, una renovada postura crítica, cosmopolita, urbana, antinacionalista. Se expondrá, por consiguiente, la importancia de los integrantes del círculo de la Casa del Lago y sus aportaciones al panorama cultural. También se dará cuenta de los suplementos, periódicos, revistas e instituciones que fomentaron el crecimiento y el oficio literario de estos escritores.

El segundo capítulo consta de una introducción general a la obra de Juan García Ponce, en la que se pretende hacer un recorrido panorámico a través de ésta. Desde su primer hasta su último libro se puede apreciar una unidad tanto en sus temas como en su estilo, además de una clara fijación en los tratamientos determinados por sus particulares intereses. En este sentido

---

<sup>8</sup> Juan Pellicer, *El placer de la ironía, leyendo a García Ponce*, México, UNAM, 1999, p. 28.

su obra es la puesta en escena de unos cuantos temas siempre retomados con ingeniosa novedad y vitalidad.

Se estudiará su labor ensayística tanto en el ámbito literario como en el de las artes plásticas, sus cuentos, sus novelas, sus obras de teatro, sus aportaciones como crítico de arte, como traductor y promotor de la cultura.

Este capítulo plantea un acercamiento al análisis de su estilo, sus intereses, influencias, coincidencias con otros escritores, simpatías, apatías. Su literatura, como podrá apreciarse, por principio nace de un ejercicio hedonístico y se dirige hacia un lugar donde el erotismo y el arte *intervienen* por medio de una transgresión constante el mundo y la vida. La religión de García Ponce, desde esta perspectiva, es el arte. En dicho mundo, la imagen femenina tiene un papel fundamental: ilumina y es el origen de todas sus narraciones. Por eso mismo se analiza qué papel desempeña y qué representa en su obra.

En fin, la suma de los elementos que se abordarán en este capítulo, pueden considerarse como los trazos para una estética garcíaponceana, entendida como el conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan su obra.

Finalmente, con estos dos capítulos introductorios a la obra de Juan García Ponce, con un contexto previo y con una noción clara de su obra y de lo que ella significa, el capítulo tercero, el cual está dividido en dos partes, abordará el tema central de la tesis, que ha quedado expuesto líneas arriba.

\*\*\*

Toda lectura parte de una visión personal, de un ejercicio íntimo entre la obra y el lector. Una obra puede decir distintas cosas a distintos lectores, cada lector es un mundo. El ejercicio de la crítica y del estudioso de las letras consiste en poner sobre la mesa de análisis tanto el texto como el contexto de la obra, descubrir los vasos comunicantes que llevan a la obra a la tradición misma al tiempo que la enriquecen recreándola y ampliándola. En este sentido, el propio García Ponce dice que “cada obra toma la forma que le da

el lector que la contiene; en la lectura, ya no es una, sino múltiples obras, tantas como los lectores que al recorrerla la hacen aparecer. Ningún libro ha sido leído dos veces de la misma forma”.<sup>9</sup>

Debo decir que, sin desatender las exigencias de un estudio académico, este trabajo no es más que un ejercicio interpretativo, entre otros posibles, que nace de una lectura personal, en el que la pasión y la fascinación por la obra misma fueron las fuerzas que impulsaron su desarrollo.

Como puede apreciarse por todo lo dicho, el trabajo que desarrollo parte de lo general y se dirige a lo particular. Va desde un contexto cultural y político, avanza hacia el estudio de la obra general del autor y concluye con la exploración de la novela en cuestión a partir de las premisas centrales de esta tesis.

Este escrito es de carácter expositivo en lo que se refiere al primer capítulo pero su objetivo fundamental en cuanto a los dos siguientes es realizar un análisis crítico que aporte una lectura propositiva del texto y de la obra, que pueda quedar como un referente a nuevas investigaciones. Sabemos que la interpretación es un trabajo inacabado porque es infinito, también que no hay una última palabra ni un único modo de abordar un texto. Una teoría es simplemente una estrategia interpretativa. Y la interpretación, en este caso, es también un ejercicio siempre en suspenso, pues nunca termina de fijarse por completo. Por su puesto, siempre existirán las limitaciones del propio intérprete.

Si bien es cierto que en los últimos años García Ponce ha sido un autor tratado por los estudiosos y los críticos, en definitiva, queda aún mucho que decir sobre su obra. Su casi media centena de libros aguardan en las bibliotecas la posibilidad de nuevas interpretaciones y nuevos enfoques.

Queden las siguientes líneas como un antecedente de la admiración y la atracción que la obra de este escritor es capaz de suscitar.

---

<sup>9</sup> JGP, “Leer”, en *Las huellas de la voz*, vol. II, p.17.





## **CAPÍTULO I**

### **SITUACIÓN Y CONTEXTOS ANTECEDENTES POLÍTICOS Y CULTURALES DEL MÉXICO DE LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA. EL GRUPO DE LA CASA DEL LAGO**



## I. BREVE CONTEXTO POLÍTICO E HISTÓRICO DEL MÉXICO DE LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA

Los historiadores de la Revolución Mexicana suelen dividir a ésta en tres partes: de 1910 a 1920, la etapa en la que se dismantela el régimen porfiriano, en la que surge la Constitución de 1917 y son asesinados la mayoría de sus grandes caudillos: Zapata, Madero, Carranza; de 1921 a 1940, llamada la etapa “reformista”, de reconstrucción nacional; en ella se realizan las reformas agrarias y petroleras, se crean y consolidan las instituciones que darán los cimientos necesarios al desarrollo y al progreso del país, se fortalece paulatinamente la educación y la cultura; la nación y algunos de los ideales revolucionarios van adquiriendo forma junto con el sistema político posrevolucionario. La tercera y última va de 1941 a 1970, y es la llamada etapa de “modernización”. En este periodo se consolida aún más el Estado mexicano junto con sus instituciones, se logra una estabilidad política inédita en toda América Latina, hay un avance económico sin precedentes, va surgiendo una clase media que logra extenderse más o menos en la sociedad mexicana; es el periodo del llamado “milagro económico mexicano”.<sup>1</sup>

Los años cuarenta marcan el inicio de la modernidad en México. “El desarrollo de la economía mexicana a partir de 1940 es un proceso que llevó al país de una economía predominantemente agrícola a una industrial.”<sup>2</sup> En esta década y —sobre todo a partir de la creación en 1929 del partido oficial: el PNR, Partido Nacional Revolucionario, después PRM y luego PRI— van desapareciendo progresivamente, salvo contadas excepciones sin mayor trascendencia,<sup>3</sup> las luchas de las diferentes facciones posrevolucionarias por el poder; de este modo se goza de una mayor estabilidad política y social. La Guerra Cristera comienza a formar parte de los libros de Historia.

---

<sup>1</sup> Cfr. *Historia mínima de México*, México, COLMEX, 1994, cap. VI.

<sup>2</sup> Lorenzo Meyer, “La encrucijada” en *Historia general de México*, t. 2, México, COLMEX, 1981, p. 1275.

<sup>3</sup> Los movimientos opositores de Ezequiel Padilla en 1946 y del general Miguel Henríquez Guzmán en 1952.

Desaparecen paulatinamente, tras la nueva línea política del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946), el temor y la suspicacia del capital privado tanto nacional como extranjero producidos por la expropiación petrolera y la reforma agraria, producto de la política nacionalista de la administración del general Lázaro Cárdenas (1934-1940). En consecuencia hay una estabilización de la economía mexicana y con ello se termina por exorcizar la “pérdida de los mercados tradicionales del petróleo, [la] fuga de capitales, [la] caída sensible en las exportaciones mineras...etcétera...”<sup>4</sup>

Las políticas nacionalistas y populares de la administración de Lázaro Cárdenas crearon cierta incertidumbre entre los inversionistas y el capital privado, no obstante, dejaron a su sucesor las estructuras y las bases necesarias para el desarrollo y la industrialización del nuevo sistema político y económico mexicano (pues tanto las bases materiales para el crecimiento industrial como la voluntad política existían desde antes de 1940<sup>5</sup>). Al finalizar la administración de Lázaro Cárdenas se inicia un nuevo proceso en nuestra historia, concluye una fase de la Revolución y se inaugura otra: de mayor estabilidad política, crecimiento económico, modernización e industrialización del país:

...puede decirse que al concluir el cardenismo y estallar la Segunda Guerra Mundial, la Revolución dio por terminados sus proyectos de reforma social y política, y sus dirigentes decidieron y pudieron lanzar de lleno al país a una nueva empresa: la de proporcionar por todos los medios el crecimiento económico; el resultado fue un notable cambio material del país en unas cuantas décadas. De una economía basada en la agricultura y en la exportación de minerales, México pasó a otra en que los sectores estratégicos fueron la industria manufacturera y los servicios ligados a un modesto pero creciente mercado interno. La historia de los cambios ocurridos en México a partir de 1940 es básicamente la historia del desarrollo de una base industrial moderna, aunque poco competitiva en términos mundiales y con todas las consecuencias características de este tipo de procesos en los países

---

<sup>4</sup> Armando Pereira, *La Generación del Medio Siglo*, México, UNAM. 1997, p. 6.

<sup>5</sup> Cabe mencionar que los precedentes de la industrialización mexicana se remontan a lo que hizo Porfirio Díaz en este campo durante su larga administración. La Revolución de 1910, a causa de la inestabilidad que provocó, frenó dicho proceso de industrialización y fue hasta la Segunda Guerra Mundial en los años cuarenta que reinició un proceso de modernización consistente en México.

subdesarrollados: alto crecimiento demográfico, supeditación de la agricultura a las necesidades de la industria, incremento desproporcionado en el sector terciario, urbanización descontrolada y una injusta concentración de la riqueza, combinación de aumento en el gasto social —educación y salud— con marginación social, contaminación ambiental y destrucción ecológica.<sup>6</sup>

Manuel Ávila Camacho, el candidato del partido oficial, fue electo presidente en 1940. Su política fue contrastante en referencia a la administración anterior del general Lázaro Cárdenas, pues abandonó la visión y los objetivos del llamado “plan sexenal” junto con el discurso populista y de ciertos matices socialistas de éste. En cambio, dio mayor apoyo a la empresa privada, y su política económica favoreció más al capital que al trabajo (o sea, al trabajador) vigilando, a pesar de ello, que el Estado fuera el rector de los procesos económicos y poniendo cierto interés en la unificación y consolidación del sindicalismo: en 1943, por ejemplo, nace el SNTE (Sindicato Nacional de los trabajadores de la Educación), siempre bajo la tutela del poder central.

No obstante, los gobiernos que van de 1940 a 1970 mantuvieron una visión nacionalista, pues su ideología provenía de la Revolución y tenían que legitimarse en ella.<sup>7</sup> En lo general trataban de tener una economía cerrada que protegiera al capital privado nacional de la competencia externa al tiempo que el Estado se hacía cargo de los recursos y empresas estratégicas del país. Pero al mismo tiempo no rechazaban la inversión del capital extranjero, tratando de que el papel que desempeñara éste no adquiriera el poder suficiente para influir en las decisiones gubernamentales. De este modo, la visión oficial fue la de desarrollar la economía a partir de la creación de una burguesía nacional moderna y un sector económico paraestatal fuerte. De esta forma:

---

<sup>6</sup> Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia general de México*, México, COLMEX, 2000, p. 885.

<sup>7</sup> A las nacionalizaciones del petróleo y los ferrocarriles hechas por Lázaro Cárdenas, le siguieron a partir de los cuarenta y hasta los años setenta, las de la red de comunicaciones, la electricidad, la petroquímica, la banca y parte de la industria minera.

Se hizo definitivamente a un lado la visión cardenista de construir una sociedad agraria con una base industrial relativamente pequeña que sirviera a sus necesidades, y lo que surgió fue exactamente lo contrario: una sociedad urbana centrada en la gran industria y apoyada en la agricultura, la cual transfirió muy a su pesar grandes recursos.<sup>8</sup>

En consecuencia, con Ávila Camacho empieza un mayor énfasis de la industrialización del país y una economía declaradamente capitalista aunque en ciernes. Por otra parte, no olvidemos que en el panorama internacional se disputaba la Segunda Guerra Mundial y gracias a esto la economía mexicana gozó de un crecimiento insólito, consecuencia del gran aumento de sus exportaciones y de la disminución de sus importaciones, lo que trajo consigo gratos beneficios al país en materia económica, sobre todo a la clase empresarial y a la burguesía mexicana, puesto que las clases pobres vivieron en una constante carestía y alza de precios de los productos de consumo básico. En este contexto, el capital extranjero —un tanto vacilante en la administración de Lázaro Cárdenas— se encontró a causa de la guerra “ligado más que nunca —y por razones de seguridad y táctica internacionales— con el capital nacional [así] se dejó sentir otra vez poderoso e incontenible.”<sup>9</sup> Además la economía mexicana pasó de ser casi exclusivamente agrícola a una economía que comenzó a industrializarse y a formar grandes urbes. En consecuencia hubo un incremento notable de la población urbana producto de las migraciones del campo a la ciudad.

Con todos estos elementos se sentaron las bases de una economía moderna y en franco progreso industrial. Pero para dejar más claro el papel que jugó la Segunda Guerra Mundial en el desarrollo de nuestra economía anotemos que:

El incremento en las exportaciones y la consiguiente reducción de las importaciones creó una balanza comercial favorable a la economía mexicana, que constituyó el factor determinante de su

---

<sup>8</sup> Lorenzo Meyer, “La encrucijada”, en *Historia general de México*, México, COLMEX, 1981, p. 1281.

<sup>9</sup> Daniel Cosío Villegas y otros, *Historia mínima de México*, COLMEX, 1973, p.

definitiva consolidación y su dinamismo posterior. Baste decir que, como consecuencia del conflicto mundial, las exportaciones del país crecieron un 100% entre 1939 y 1945 y las reservas de divisas del Banco de México alcanzaron un monto sin precedentes en los gobiernos posrevolucionarios.<sup>10</sup>

El gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) siguió el mismo camino trazado por su antecesor Ávila Camacho; de este modo se consolidó el rumbo político y económico del país que inició con la década: la inversión privada siguió creciendo de forma notable, el capital extranjero jugó un papel importante en la economía, las grandes obras públicas como la inmensa construcción de la Ciudad Universitaria aumentaron junto con la construcción de nuevas carreteras, obras de electrificación, etcétera. Además, las obras de irrigación mejoraron la producción agrícola espectacularmente. Según la perspectiva de Miguel Alemán —y también para justificar su postura que se alejaba de los principios fundamentales de la Revolución—: “Repartir la riqueza exigía primero crearla. Sólo así se podía dejar atrás un pasado erróneo: sólo así se podía ir más allá de la Revolución...”<sup>11</sup> En la primera mitad de la administración de Miguel Alemán se da una depresión económica en el país, producto del fin de la Segunda Guerra Mundial y de la estabilización y reajustes de los mercados internacionales. A causa de esto las exportaciones se redujeron y se padeció dos devaluaciones de la moneda nacional: una en 1948 y otra en 1949. Pero un nuevo conflicto mundial impulsó otra vez el crecimiento económico: la guerra de Corea (1950). José Agustín apunta al respecto:

La fuga de capitales era ya una realidad incuestionable; además las empresas y los ricos sabían que la devaluación era inminente y la convocaron dolarizándose. José Emilio Pacheco reporta que los alemanistas “amasaron fortunas cambiando oportunamente en dólares sus pesos”. Alemán aseguraba que no quería devaluar ni imponer un control de cambios, así que empezó a buscar desesperadamente nuevos créditos del extranjero [...] pero la crisis continuó a lo largo de 1947 y principio de 1948 [...] la devaluación

---

<sup>10</sup> Armando Pereira, *op. cit.* p. 7.

<sup>11</sup> Daniel Cosío Villegas, *Op. cit.* p. 155.

era un hecho y, finalmente, el peso dejó de flotar y se estacionó en 8.65 por dólar.<sup>12</sup>

De este modo, siguiendo el transcurso de nuestra historia, en los años cincuenta, para sintetizar, Adolfo Ruiz Cortines, quien ocupó la Presidencia de 1952 a 1958, también prosiguió con los lineamientos económicos y políticos establecidos en la década anterior. Con la administración de Ruiz Cortines se cerró definitivamente la primera etapa de industrialización de México, la más prolífica, “fácil”<sup>13</sup> y próspera:

Ciertamente el país vivió entonces uno de los grandes momentos de su crecimiento. Un viejo y legítimo anhelo de ser plenamente moderno pareció empezar a cumplirse en ese entonces para México al quedar inscrito en la lista de los países en franco desarrollo.<sup>14</sup>

En resumen: en la última etapa de la Revolución que va de de 1940 a 1970, hay un crecimiento sostenido de la economía mexicana. Sin duda, el mejor periodo lo forman las décadas de los cuarenta y cincuenta.<sup>15</sup> Analizando estas dos décadas es evidente que encontramos una estabilidad política y un crecimiento económico sin precedentes en los años posrevolucionarios. Hay, también es importante mencionarlo, una transición de gobiernos militares a gobiernos civiles que se inaugura con Miguel Alemán. Ávila Camacho es el

---

<sup>12</sup> José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1*, México, Planeta. p. 82.

<sup>13</sup> “fácil” puesto que —como dice Meyer en el artículo citado— se aprovechó el contexto internacional de las guerras para crecer económicamente. Pero cuando la estabilidad mundial renacía le cobraba a México sus facturas. Lo que hay que remarcar es el oficio político o la visión para saber aprovechar estas circunstancias, no obstante que el reparto de las riquezas fue del todo inequitativa.

<sup>14</sup> Eduardo Blanquel, “La Revolución Mexicana” en, *Historia mínima de México*, México, COLMEX, 2001, P. 155.

<sup>15</sup> A causa de los vaivenes de los movimientos económicos internacionales y de circunstancias internas, empieza a surgir una crisis de este modelo económico cerrado, proteccionista y nacionalista, producto de los presupuestos ideológicos de la Revolución. Esta situación comienza a fines de los sesenta, con ello el llamado “milagro económico mexicano” va llegando en pocos años a su fin. Y ya para mediados de los setenta se deja ver claramente. Así las devaluaciones, la inflación, el estancamiento económico, la caída progresiva de los salarios son el pan de cada día para los mexicanos hasta concluir el siglo XX. Entre 1976 y 1982, empieza a gestarse un cambio de modelo económico ideado por los tecnócratas priístas, entonces se va hacia una economía abierta y neoliberal. Es justo con la crisis de 1982 cuando se aprecia claramente que el modelo político y económico heredado de la Revolución ha llegado a su fin.



último militar que llega a la Presidencia y él mismo separó al ejército del partido oficial, pues antes de esto la milicia formaba un bloque partidista junto con el de los campesinos, los obreros y los sectores populares.

Por otro lado, en el contexto nacional encontramos el surgimiento de algunos partidos políticos de oposición con poca convocatoria y que las más de las veces le hicieron, a su pesar o de plano, con toda la intención, el juego o la pantomima democrática al partido oficial: el PRI, que así se llamó desde 1946. En el primer grupo estaban el PCM, Partido Comunista Mexicano y el PAN, Partido Acción Nacional; en el segundo grupo, el PPS, Partido Popular Socialista y el PARM, Partido Auténtico de la Revolución Mexicana, favorecidos estos dos últimos por la venia del partido oficial a cambio de cierta servidumbre.

Como ya se dijo, conforme fueron pasando los años, y a partir de la creación del partido oficial en 1929, se terminaron poco a poco las disputas violentas por el poder al interior de los grupos posrevolucionarios; el partido logró unificar con cierto éxito a sus integrantes y ordenarlos a partir de sus principios. A raíz de esta hegemonía partidista surgió un fenómeno peculiar en nuestra vida política: el presidencialismo. El presidente en turno, elegido por el PRI, se constituyó en la máxima figura y la máxima autoridad del país y de su partido, y a partir de él emanaba el poder y las decisiones. El Ejecutivo se revestía así, de un estigma patriarcal, era el gran padre, en él se centralizaba y de él dimanaba el poder. De esta forma el partido oficial aseguraba también su permanencia y su fuerza:

La presidencia con sus grandes poderes constitucionales, pero sobre todo con el poder metaconstitucional de ejercer el control absoluto sobre el partido del Estado y sus tres sectores, simplemente impidió la división de poderes, subordinó a los gobiernos locales e impidió elecciones con alternativas reales [...] México siguió siendo una democracia formal pero no real [...] Fue este desbalance entre presidencia y sociedad lo que le permitió ejercer con toda impunidad poderes francamente anticonstitucionales que se reflejaron en actos

de arbitrariedad, represión y, sobre todo, de corrupción de la clase política.<sup>16</sup>

Con el crecimiento económico e industrial ya citados, se dio una movilidad y un ascenso de ciertas capas sociales: la de las clases medias y altas. Por su parte, las clases más pobres, la mayoría de los mexicanos, en contraste, disfrutaron casi nada los beneficios del crecimiento económico y de la prosperidad, lo que generó dos mundos escindidos y unidos a la vez por sus particulares relaciones: el de unos cuantos ricos y el de una multitud de pobres.<sup>17</sup> José Agustín dice refiriéndose al periodo de Miguel Alemán, pero podemos aplicarlo a la historia del México posterior a la Revolución:

...la riqueza tendía a concentrarse en pocas manos, y el gobierno alemanista ofreció a las mayorías años duros y de explotación para subsidiar la riqueza de los menos. Bajos salarios y precios desmesurados fueron las bases económicas de Alemán [...] lo que predominó fue el imperio del formalismo cada vez más vacío y el afianzamiento de la corrupción moral, la hipocresía y el fariseísmo.<sup>18</sup>

En consecuencia, en el campo político se vivía una tremenda inmovilidad en la que el poder siempre estuvo en manos del partido oficial, subordinado éste al Ejecutivo en turno, quien ejercía su potestad autoritariamente. Han tenido que pasar décadas completas y el “parteaguas” social del movimiento de 1968 como antecedente de la lucha democrática en el país, para que hasta los años recientes (2008) esa suerte de presidencialismo despótico y la potestad absoluta del partido oficial sean un modelo caduco y parte de nuestra historia reciente. Resumiendo las características del periodo que tratamos podemos decir que en lo esencial se estructuraba:

...en lo político por la enorme fuerza de la presidencia, por el dominio indiscutible del PRI en todos los niveles de elección popular, por una economía basada en el mercado interno, cerrada a la

---

<sup>16</sup> Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia general de México*, México, COLMEX, 2000, p.904 y p. 915.

<sup>17</sup> En México siempre ha existido una repartición desigual de las riquezas, lo que ha formado una gran contradicción entre los discursos y los hechos del modelo político y económico posrevolucionario.

<sup>18</sup> José Agustín, *op. cit.*, p.72.

competencia con el mercado internacional, y por un nacionalismo como guía de la política exterior.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia general de México*, México, COLMEX, 2000, p. 938.

## II. LA CULTURA, EL TRÁNSITO DE LOS AÑOS CUARENTA A LOS AÑOS CINCUENTA

En los años cuarenta, como ya se dijo, se crean las bases y las condiciones necesarias para la modernización de la nación mexicana. Justo a partir de esta década el desarrollo nacional es impulsado a una escala notable. Tal parece que tras años de estancamiento económico después de iniciada la Revolución, llega el momento del crecimiento, la estabilidad y la consolidación nacional (la Historia nos aclara lo que sucedería después).<sup>20</sup> Las transformaciones económicas y sociales de mediados del siglo XX produjeron en consecuencia un cambio en el ámbito de la cultura. En el lapso que va de los cuarenta a los cincuenta se vive una transformación esencial en el país: se pasa de ser una sociedad eminentemente rural a una urbana con pretensiones cosmopolitas. Para los años cincuenta, en lo que concierne a la vida cultural de nuestra nación comienzan también a gestarse algunos cambios de rumbo y paradigmas.

Para empezar, tanto la vida cultural —el pulso de la cultura— como los gobiernos que se han asentado en México, desde el imperio azteca, los conquistadores españoles, la nación independiente hasta el gobierno revolucionario siempre han sido centralistas, es decir, han hecho de la Ciudad de México su espacio natural, su habidad por excelencia, corazón económico, político y cultural del país. De este modo, si queremos referirnos al ambiente cultural de la época que nos ocupa, tenemos que hablar desde luego de esta ciudad. La modernidad mexicana se vivió en el centro del país. A inicios de los años cincuenta la ciudad es el bastión de la vanguardia, el desarrollo y el estandarte del progreso mexicano. En lo que al ambiente y a la vida cultural se refiere, el Centro Histórico representaba el lugar por excelencia donde confluían los artistas de todo el país, los universitarios, los bohemios, los

---

<sup>20</sup> Crisis económicas, devaluaciones, inflación, repartición inequitativa de las riquezas, corrupción y un largo etcétera de injusticias sin resolver.

personajes importantes, etcétera.<sup>21</sup> El pulso de la cultura se medía —y se mide— en la Ciudad de México; ahí se daban los espacios propicios para la pluralidad, el diálogo y la discusión:

Cafés, teatros, cines, librerías, restaurantes, eran punto de encuentro obligado para todo aquel que demoraba sus ocios nocturnos por las calles iluminadas y bulliciosas del Centro Histórico. Allí se desplegaba lo que Carlos Monsiváis ha llamado “la geografía del intelecto” (Monsiváis 1992 13), esas regiones por las que circulan y se intercambian los saberes: la Universidad, la Escuela Nacional Preparatoria, El Colegio Nacional, la Academia de la Lengua, el Palacio de Bellas Artes y las grandes librerías de la época (Porrúa y Robredo Hermanos), el Café París y el Club Leda, entre tantos otros puntos de confluencia que abrían espacios plurales a la conversación...<sup>22</sup>

Por otra parte, si algo ha caracterizado a la cultura mexicana, al menos desde que es una nación independiente, ha sido un constante movimiento pendular de repulsión o atracción tanto por lo propio como por lo extranjero. La cultura mexicana —el mexicano— unas veces ha querido reconocerse plenamente de una forma cerrada a través de lo autóctono, de lo puramente nacional; otras, a través de lo que viene de afuera, sobre todo de Europa y Estados Unidos de América. Este gesto de cerrarse o abrirse al mundo ha tomado la forma o de una cultura fervientemente nacionalista o, por el contrario, de una actitud de apertura que ve en el flujo de Occidente la pauta a seguir y la forma que debe tomar el espíritu cultural. Las dos posturas han convivido constantemente en algunos vértices de nuestra historia cultural (y política); algunas veces una impone su hegemonía sobre la otra o viceversa, pero casi siempre coexisten:

En más de un sentido la cultura de México parece estar compuesta por sucesivos momentos en que se alternan épocas de apertura y cerrazón. Parece constitutivo de la cultura mexicana su ambivalente situación con respecto a la cultura europea u occidental [...] nos

---

<sup>21</sup> Más adelante se especifica quiénes y de qué forma configuraron el panorama cultural de este periodo.

<sup>22</sup> Armando Pereira, *Op.cit.* p. 5.

hemos postulado alternativamente como iguales o como diferentes a Europa.<sup>23</sup>

Para los años cincuenta, después del avasallante auge nacionalista producido por la Revolución y de sus admirables logros en este ámbito, los artistas —descontando algunas excepciones— comenzaban otra vez a fijar su atención en lo cosmopolita, en el arte de vanguardia y en lo universal, comenzaba otra vez un movimiento de apertura cultural. Los temas propiciados por la Revolución y lo autóctono perdían paulatinamente peso y presencia:

El hecho es que para principios de los años cincuenta, mientras más orgulloso de sí mismo estaba el “renacimiento mexicano” y más apoyo y reconocimiento tenía del mundo oficial, muchos jóvenes artistas sentían fatigada la estrecha senda nacionalista y encontraban el ambiente irrespirable.”<sup>24</sup>

El muralismo mexicano, que conforma principalmente lo que se ha llamado la escuela mexicana de pintura, con sus Tres Grandes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, y que a partir de los años veinte, auspiciado por José Vasconcelos y el apoyo del presidente Álvaro Obregón, se convirtió en una de las expresiones artísticas más grandilocuentes, auténticas y refinadas del nacionalismo cultural mexicano y en una aportación admirable al arte universal, situado a la altura de los movimientos europeos; para los años cincuenta deviene en un arte puramente decorativo y vacío, en un discurso gastado, “su mensaje revolucionario había quedado reducido a una fraseología hueca y sin sentido.”<sup>25</sup> Rufino Tamayo, una de las mayores presencias de la vanguardia y la experimentación de la pintura mexicana y del mundo, distanciado de los presupuestos del muralismo, anatemiza este movimiento diciendo irónicamente que “los

---

<sup>23</sup> Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes (1910-1970)”, en *Historia general de México*, México, COLMEX, 2001. p. 947.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 955.

<sup>25</sup> Armando Pereira, *op. cit.*, p. 13.

campesinos han triunfado en México, solamente en los murales<sup>26</sup> y que lo verdaderamente revolucionario en el arte reside no en el contenido sino en la forma. Es así como la escuela mexicana de pintura junto con sus intereses y su estética es desplazada por una nueva generación de pintores que abandonarán el muralismo nacionalista y que a partir de los años cincuenta se harán notar con ímpetu. Siguiendo la misma postura de Tamayo de alejarse de la corriente nacionalista, pintores como Juan Soriano, Carlos Mérida, o jóvenes como José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, entre otros que se inscriben en lo que se ha denominado la Generación de Medio Siglo, comienzan a trazar definitivamente distintos rumbos creativos, muy alejados de los presupuestos nacionalistas de la escuela mexicana de pintura. Estos jóvenes, que inauguran una nueva pintura mexicana, además de coincidir con Tamayo, Soriano y Mérida, se sintieron ligados a los pintores subterráneos y vanguardistas que habían subsistido a la sombra del muralismo, tales como Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Remedios Varo y Matías Goeritz, que eran residentes extranjeros en México.

Lo mismo sucedería en el ámbito musical. Con la década de los cuarenta cierran su faceta los grandes músicos nacionalistas, los cuales aportaron los cimientos y la tradición que se necesitaba para formar una escuela de música nacional, además de que a largo plazo dieron la posibilidad a nuevas generaciones de una búsqueda de distintas formas musicales. Antes de ellos es indiscutible la precariedad del medio musical mexicano descontando la música popular. Compositores como Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, Candelario Huízar, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Pablo Moncayo, forjaron las bases de una música mexicana excepcional y de alta confección. Por sus logros, su trascendencia y su calidad artística, este

---

<sup>26</sup> Cfr. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, p. 1054.

movimiento musical suele ser comparado con lo que hicieron los muralistas en el ámbito de la pintura. Carlos Chávez dio a conocer en México obras de vanguardia como las de Ígor Stravinsky, además “él propició en buena medida, la aparición de una nueva generación de compositores ajenos ya a la preocupación nacionalista que les parecía agotada”.<sup>27</sup> Entre los nuevos compositores que inciden por sus obras plenamente en los años cincuenta destacan Héctor Quintanar, Joaquín Gutiérrez Heras, Julio Estrada, Leonardo Velásquez, Armando Lavalle, Raúl Cosío, entre otros.

Por otro lado, el cine vivió su máximo esplendor entre finales de los treinta y mediados de los cincuenta; por esto se le conoce como “la época de oro” del cine nacional. En lo general, a diferencia de lo que sucedía en la pintura o en la música, este cine se caracterizó por mostrar una imagen “costumbrista”, idealizada, moralista e ideologizada,<sup>28</sup> tanto de lo rural (el campo como reflejo de la Revolución) como de lo urbano. Nació así la mitología de la vida bucólica: la figura del charro como emblema de lo nacional, el hacendado macho y galán, el criado gracioso, el temerario revolucionario con sus cananas al pecho, la figura de la Adelita, el indio bueno, marginado y explotado; y la idealización de los ámbitos urbanos, como la vecindad y las calles de barrio bajo con la figura del “peladito” que Cantinflas y Pedro Infante inmortalizaron. Otros actores que destacaron como luminarias de este periodo fueron: los hermanos Soler, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Joaquín Pardavé, el Indio Fernández, María Félix, entre otros; todos ellos inmortalizados en la pantalla por el trabajo indiscutiblemente excepcional y de primer orden del

---

<sup>27</sup> Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes”, en *Historia general de México*, México, COLMEX, 2001, p. 955.

<sup>28</sup> Monsiváis dice: “Un género populista y chovinista de la derecha: la comedia ranchera. En 1936, México devasta el mercado latinoamericano con *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes. Contra la Reforma Agraria cardenista se promulga una utopía azucarada. ¿Su repertorio? Un edén intacto, la figura simpática y humana del hacendado, el gracioso servilismo de los peones [...] La Hacienda porfirista como eterno Rancho grande.” En “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, p. 1054.



fotógrafo Gabriel Figueroa. En lo general, este cine muestra un México de personajes estereotipados y es acogido de forma espléndida tanto al interior como fuera de nuestras fronteras, en Centro y Sudamérica:

de 1930 a 1954 crecen, alcanzan su apoteosis y se extinguen o languidecen [...] mitos y géneros del cine nacional [...] un público se sorprende, al compartir entusiasmos y catarsis, integrado a una nación [...] el cine preside la tarea informativa: éstos son el rostro, la voz, la gesticulación de los mexicanos [...] No se acudió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda, el público se fue reconociendo y transformando...<sup>29</sup>

Un lugar aparte merece *Los olvidados* (1950), película del director español Luis Buñuel. Obra que en sus primeros años fue mal vista por “las buenas conciencias mexicanas”, pues muestra un México sórdido y gris que rompe con varios mitos creados por el nacionalismo cultural, por nuestro cine de oro, por “las buenas costumbres” y la moral imperante. Así, esta cinta abre nuevos cauces estéticos al cine nacional; a pesar de ello, tuvo que esperar el reconocimiento internacional: el premio del Festival de cine de Cannes de Francia, para ser aceptada tanto por el público como por la crítica en México:

*Los olvidados* aísla —en medio de una compacta creación de personajes y de imágenes, la herencia de los clásicos españoles y de los surrealistas como atmósfera lírica de la sordidez— la condición de la miseria. ‘Para mí, —declaró Buñuel— lo sentimental es inmoral. Odio la dulcificación del carácter de los pobres’ [...] *Los olvidados* le agrega a la cinematografía [mexicana] otra realidad, otra ciudad, otra relación de los protagonistas con la idea de la muerte y vida...<sup>30</sup>

En el ámbito de la literatura, en los años cuarenta continúa todavía la polémica entre escritores nacionalistas y escritores de vanguardia. Ya desde los años veinte comienza a gestarse esta discusión cuando surgen como vanguardias los Estridentistas y el grupo de Contemporáneos, que a su vez tienen como referente de apertura cultural y cosmopolita al Ateneo de la Juventud, encabezado por Alfonso Reyes. Así, escritores como Mauricio

---

<sup>29</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, p. 1056.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 1062.

Magdaleno, José Mancisidor, Juan de la Cabada o Ermilo Abreu Gómez representan el grupo de escritores que se inclinan por una literatura de carácter nacionalista y de denuncia social. Pero las obras y los escritores de esta tendencia que marcaron la década y que siguen siendo significativas son pocas y pueden resumirse. Entre ellos destaca José Revueltas, uno de los mayores críticos del Partido Comunista Mexicano (PCM) y de la estructura política posrevolucionaria, quien en 1941 publica *El luto humano*. Se ha dicho que Revueltas introduce en la literatura mexicana la conciencia de clase y que en su literatura se “despliega un temperamento trágico: sus personajes [...] atraviesan el infierno de un país que vivió un gran movimiento y ha permitido su ruina...”<sup>31</sup>

Surge también el grupo de poetas y narradores que se agruparon bajo la revista *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942), que estuvo conformado principalmente por escritores como Octavio Paz, Efraín Huerta, Alí Chumacero, Neftalí Beltrán y Rafael Solana. A Octavio Paz, dice Monsiváis, “le corresponde diversificar y renovar gustos literarios y concepciones culturales”.<sup>32</sup>

Por esos años, en 1939, llegan a México por invitación expresa de Lázaro Cárdenas, y como consecuencia de la caída de la República Española y el inicio de la dictadura franquista, un nutrido grupo de exiliados españoles. Muchos de ellos se integrarán a la vida cultural y académica del país y enriquecerán el ambiente cultural. A su llegada se funda La Casa de España, que dirigirán Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, y que después pasará a ser El Colegio de México. Entre estos exiliados se encuentran José Gaos, Luis Cernuda, Emilio Prados, León Felipe, Adolfo Sánchez Vázquez, Max Aub, Joaquín Xirau, entre muchos otros personajes destacados.

La novela cumbre que cierra la década de los cuarenta es *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez. Con esta obra se clausura parcialmente el tema de

---

<sup>31</sup> *Ibid* p. 1028.

<sup>32</sup> *Ibid* p. 1023.

la Revolución Mexicana. Además de “haber sido considerada por la crítica como el acontecimiento literario más importante del país desde la narrativa de la Revolución Mexicana”.<sup>33</sup> En esta obra, Yáñez sintetiza y concilia dos visiones contrapuestas: la de los nacionalistas y la de los vanguardistas. Por un lado es una novela de contenido social, pero por otro incorpora recursos narrativos de vanguardia, como los joyceanos y las formas de John Dos Passos en *Manhattan Transfer*.

Otro libro importante en lo que se refiere a la creación poética y que también cierra la década de los cuarenta es la publicación en 1949 de *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz, obra de gran valor poético y alcances universales.

Los cuarenta dan paso a los cincuenta con una literatura que se vuelca hacia lo urbano y cosmopolita. En los años cincuenta surge lo que se ha llamado la Generación de Medio Siglo (la cual se tratará en el siguiente apartado). Siguiendo la lectura del libro citado de Armando Pereira, 1950 es un año axial en la literatura y el arte. En este año muere Xavier Villaurrutia y las líneas de vanguardia se imponen con claridad y violencia ante las posturas nacionalistas que habían dominado en la década anterior. En este año se publica *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, que aborda una serie de reflexiones que ya habían emprendido Samuel Ramos en los años treinta<sup>34</sup> y, posteriormente, el grupo Hiperión<sup>35</sup> en torno al ser del mexicano, su psicología y su ontología. En este año se publican los sonetos de Carlos Pellicer y *El cuadrante de la Soledad* de José Revueltas. Es el año del filme *Los olvidados* de Luis Buñuel:

En fin, entre 1950 y 1955, el ámbito cultural del país se vería enriquecido por una serie de libros que por una parte, clausuraban una gama de preocupaciones que desde la novela de la Revolución

---

<sup>33</sup> Armando Pereira, *Op. cit.* p. 19.

<sup>34</sup> Cfr. Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, UNAM, 1963.

<sup>35</sup> Uno de los grupos filosóficos más importantes que han surgido en la filosofía mexicana, todos sus miembros se formaron en la UNAM. Se dio a conocer a mediados del siglo XX, y trabajaron juntos entre 1948 y 1953, el grupo fijó su atención y sus discusiones en torno al ser de lo mexicano, su ontología, su psicología, su esencia y su cultura. Entre estos filósofos destacan Leopoldo Zea, Ricardo Guerra, Luis Villoro, Emilio Uranga, entre otros.

habían marcado a la literatura mexicana, y, por otra, abrían el abanico de intereses hacia preocupaciones distintas, esencialmente urbanas y cosmopolitas.<sup>36</sup>

Juan Rulfo se da a conocer con dos obras cumbres de nuestras letras y de la literatura universal: *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). En ellas, al igual que en *Al filo del agua* de Yáñez, se clausuran una serie de presupuestos nacidos de los temas de la Revolución y de los conflictos rurales, además de que se entrega, junto con Yáñez y José Revueltas, “a la tarea de transmitir el eco y la presencia de una desesperanza profundísima [...] en su obra [la de Rulfo] se culmina y se extingue una tradición novelística [...] las ruinas del llano y Comala son a la vez históricas y literarias. De un tajo [...] libera a la narrativa mexicana de la imposición de un realismo unívoco.”<sup>37</sup>

Por otro lado, Juan José Arreola con su *Confabulario*, de 1952, obra de trascendencia generacional, aporta un ejemplo de técnica depurada, agilidad y experimentación en el relato. Otra de las grandes novelas de la década es *La región más transparente* de Carlos Fuentes, quien pertenece a la Generación de Medio Siglo. Esta novela fue publicada en 1958, y se inscribe como “la gran novela de la Ciudad de México”, donde el personaje principal es justamente la ciudad misma y su atmósfera, lo urbano. *La región más transparente* “constituirá una especie de síntesis narrativa de muchos de los puntos de vista de Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas, como una revolución traicionada o institucionalizada, usurpada por un pequeño grupo contra una gran mayoría.”<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Armando Pereira, *op. cit.* p. 23.

<sup>37</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, p. 1030

<sup>38</sup> Armando Pereira, *op. cit.* p. 24. // Cfr. El ensayo de Cosío Villegas titulado “La crisis de México” que se publicó en 1947 en *Cuadernos Americanos*. José Agustín dice: “En este trabajo extraordinario, el historiador planteó que la Revolución Mexicana se había propuesto democratizar al país y favorecer a la inmensa mayoría de pobres. También había permitido que México se enfrentara a sí mismo, para reconocerse y desarrollarse. Pero las intenciones habían estado muy por encima de quienes tenían que volverlas realidad. Las metas eran razonables, explicaba Cosío, por tanto la pequeñez de los grandes líderes resultaba alarmante.” En *Tragicomedia mexicana 1*, México, Planeta, 1990, p. 82.

En el ámbito del teatro, en 1953 Salvador Novo dirige *Esperando a Godot* de Samuel Becket. Destacan Emilio Carballido con *Rosalía y los llaveros* (1950) y Sergio Magaña con *Los signos del Zodíaco* (1951). En 1955 se crea Poesía en Voz Alta, movimiento escénico, que patrocinado por Difusión Cultural de la UNAM a cargo de Jaime García Terrés, da un vuelco a las representaciones tradicionales del teatro en México, “ancladas en el bucólico ambiente costumbrista de décadas anteriores o, en el mejor de los casos, inspiradas en el realismo social de Ibsen o en el realismo psicológico norteamericano.”<sup>39</sup> La experimentación y el eclecticismo fueron los signos de esta experiencia teatral, que renueva y da un refresco al arte dramático. Poesía en Voz Alta se representó en la Casa del Lago, El Teatro Moderno y El Caballito. En este proyecto figuran artistas de distintos ámbitos, escritores como Octavio Paz, Juan José Arreola, Elena Garro. Además de los jóvenes escritores Sergio Fernández, Juan García Ponce, Antonio Alatorre, Juan José Gurrola; dramaturgos como Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez; pintores que fungían de escenógrafos como Juan Soriano y Leonora Carrington; músicos como Gutiérrez Heras y Raúl Cosío, agrupados todos estos, en la Generación de Medio Siglo:

El repertorio es excelente: autores del Siglo de Oro, las farsas de García Lorca, *La hija de Rapaccini* de Paz [...] El estilo es definible: ambientación cosmopolita, estudio meticuloso y “modernización” de los clásicos españoles, nostalgias del *music hall* y de circo, utilización muy parcelada de elementos populares, énfasis en el poder del espectáculo y del juego, descreimiento de las grandes actuaciones virtuosas...<sup>40</sup>

Es así, que en este ambiente cultural, con una tradición lo bastante densa, lleno de polémicas y disputas, de visiones contrapuestas, de aportaciones y conflictos, teniendo como antesala las décadas de reconstrucción posrevolucionaria y, en el panorama internacional, la atmósfera de la posguerra mundial y el inicio de la Guerra Fría, surge en

---

<sup>39</sup> Armando Pereira, *op. cit.* P. 24.

<sup>40</sup> Carlos Monsiváis, texto citado, en *Historia general de México*, p. 1075.

México una nueva generación de escritores y artistas a los que la crítica les ha llamado indistintamente el grupo de la Casa del Lago, el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura* o bien, de forma un tanto ambigua, la Generación de Medio Siglo. El siguiente apartado pretende dar cuenta de este grupo.

### III. EL GRUPO DE LA CASA DEL LAGO (GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO)

La década de los cincuenta, como se ha visto, significó un cambio de rumbo cultural en muchos sentidos; la Ciudad de México comenzó a modernizarse, a crecer y a transformar su fisonomía. Como consecuencia, un cambio generacional se hizo patente con una serie de intereses ajenos al nacionalismo y al folclorismo que habían dominado en el campo de las artes en las décadas anteriores: el muralismo, la novela de la Revolución, la música nacionalista. Con la industrialización y el crecimiento de las urbes, como apunta José Agustín, “...fue quedando atrás la vieja concepción rural de México. Fue el ‘adiós a la imagen nacional del charro y la china poblana’...”,<sup>41</sup> lo que devino en una transformación de la identidad nacional y en una nueva sensibilidad estética, que se inclinaba hacia otras perspectivas y otros gustos, hacia otros territorios poco explorados. José Agustín continúa: “Surgían las primeras manifestaciones de una nueva sensibilidad y una nueva mentalidad que afloraría con claridad a fines de los sesenta y que en los años setenta y ochenta sería ya una realidad indiscutible.”<sup>42</sup> En este contexto surge lo que se ha dado en llamar indistintamente el grupo de la Casa del Lago o la Generación de Medio Siglo; en palabras de Armando Pereira, “un grupo de jóvenes arrogantes y veleidosos” los cuales hacen “irrupción en la escena de la literatura nacional”.<sup>43</sup> En lo general, los integrantes de esta generación llegan a la Ciudad de México desde distintos puntos del interior de la República Mexicana (otros por la dictadura franquista llegan de España muy jóvenes y se forman en México), se caracterizan por su inclinación hacia lo cosmopolita y lo urbano, por su firme y aguda vocación crítica, por su pretensión de universalidad, por su alejamiento de una visión nacionalista y tradicionalista. Entre estos escritores destacan Sergio Pitol (Veracruz), Inés Arredondo

---

<sup>41</sup> José Agustín, *op. cit.* p. 149.

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> Armando Pereira, *La escritura cómplice*, p. 11.

(Sinaloa), Juan García Ponce (Yucatán) —eje de investigación de esta tesis—, Huberto Batis (Guadalajara), Carlos Valdés (Guadalajara), Juan Vicente Melo (Veracruz), Jorge Ibarguengoitia (Guanajuato), Sergio Fernández (DF), Salvador Elizondo (DF), José de la Colina (España), Juan José Gurrola, (DF), Tomás Segovia (España), José Emilio Pacheco (DF), Alejandro Rossi (Italia), Carlos Monsiváis (DF), Juan Ibáñez (Guanajuato), José Luis Ibáñez (Veracruz), José Luis Cuevas (DF), Alberto Gironella (DF), Vicente Rojo (Barcelona), Manuel Felguérez (Zacatecas), entre otros.<sup>44</sup> Como generación compartían afinidades estéticas y literarias, una forma semejante de percibir el mundo, ideas y actitudes en común, además de una amistad profunda. La mayoría de ellos habían nacido en la década de los treinta. Se saben herederos del Ateneo de la Juventud, del grupo Contemporáneos, de la generación de *Taller y Tierra Nueva*, cuya máxima figura es Octavio Paz. En tanto que su cultura es cosmopolita, están abiertos a lo universal y cultivan con agudeza un ejercicio crítico en todos los ámbitos del arte: cine, teatro, pintura, música, literatura. Juan Vicente Melo apunta al respecto:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de los valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores [...] No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México.<sup>45</sup>

En este grupo hubo desde el principio una red de vasos comunicantes producto de sus lecturas en común y de la afinidad de intereses. Entre 1950 y 1955 se publicaron libros como *Águila o sol* de Octavio Paz, *Confabulario* de Arreola, *La x en la frente* de Alfonso Reyes, *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* de

---

<sup>44</sup> Nombrar a todos los escritores mexicanos que nacieron en los años treinta y que en la década de los cincuenta tenían un nombre o publicaban, sería desvirtuar o confundir la finalidad de este apartado, el cual pretende dar cuenta de un grupo compacto, el de Juan García Ponce, que agrupa los nombres que se han citado y es comúnmente llamado por la crítica “la Generación de Medio Siglo”.

<sup>45</sup> Juan Vicente Melo, *Juan Vicente Melo*, pp. 42-43.



Juan Rulfo, entre otras obras de importancia que hacían de la literatura mexicana un amplio crisol.<sup>46</sup> Armando Pereira menciona que *El arco y la lira* de Octavio Paz, publicado en 1956, fue para ellos una especie de poética generacional, que marcó en gran medida su percepción tanto de la estética como de la creación artística.<sup>47</sup> Huberto Batis añade: “La generación de la Casa del Lago estaba más cerca de Octavio Paz y de los Contemporáneos, así como de los grandes escritores del siglo XX europeo.”<sup>48</sup> Entretanto, la figura de Alfonso Reyes seguía dominando el panorama intelectual, y el suplemento *México en la cultura* del periódico *Novedades*, a cargo de Fernando Benítez, se distinguía por su alta calidad en todo el país.

Además de las afinidades e intereses que compartían estos jóvenes, hubo una serie de factores y coyunturas externas que propiciaron su cohesión como grupo. Instituciones, editoriales y suplementos culturales los promoverían, lo que los situó de lleno en el medio intelectual más selecto de la época. El Centro Mexicano de Escritores, que en su inicio se llamó el México City Writing Center,<sup>49</sup> fundado en 1951 por la escritora norteamericana Margaret Shedd, con aportaciones de la Fundación Rockefeller y otros empresarios, abrió sus puertas a los jóvenes con una beca económica con el fin de estimular la creación literaria:

Junto a la figura de Margaret Shedd, habría que destacar también la entusiasta participación de Felipe García Beraza, quien se encargaría de promover el proyecto y constituir el primer Consejo Literario del Centro, que estaría integrado por Alfonso Reyes, Julio Torri, Agustín Yáñez, y el crítico norteamericano Hershel Brickel.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> En el apartado anterior, se trata a detalle este punto.

<sup>47</sup> Cfr. Armando Pereira, *La generación del Medio Siglo*, p. 28.

<sup>48</sup> Huberto Batis, *Memorias del sábado perdido, suplemento de unomásuno*, México, Ariadna, 2006, p. 142.

<sup>49</sup> José Agustín apunta que el México City Writing Center “...impunemente ostentaba su nombre en inglés porque las proporcionaba [las becas, el dinero] la Fundación Rockefeller vía la escritora Margarte Shedd, sólo años después se denominaría Centro Mexicano de Escritores, Cuando Felipe García Beraza logró el patrocinio de los empresarios mexicanos, como Carlos Prieto y Carlos Trouyet...”, en *Tragicomedia I*, p. 103.

<sup>50</sup> Armando Pereira, *La generación de Medio Siglo*, México, UNAM, 1997, p. 31.

Más tarde, Juan Rulfo y Juan José Arreola serían también parte del Consejo Literario. En principio el Centro acogía a mexicanos y extranjeros; pasado el tiempo, y con un número mayor de patrocinadores mexicanos, se independizó de la tutela de la Fundación Rockefeller y sólo admitió entonces a becarios mexicanos. Para ver la importancia que el Centro Mexicano de Escritores tuvo a mediados de siglo XX baste citar la cantidad de jóvenes escritores de Medio Siglo que auspició:

De mediados de los cincuenta a fines de los sesenta gozaron del apoyo del Centro: Jorge Ibarguengoitia (1954-1955 y 1955-1956), Tomás Segovia (1954-1955 y 1955-1956), Juan García Ponce (1957-1958 y 1963-1964), Inés Arredondo (1961-1962), Vicente Leñero (1961-1962 y 1963-1964), Carlos Monsiváis (1962-1963 y 1967-1968), Salvador Elizondo (1963-1964 y 1966-1967), Fernando del Paso (1964-1965) y José Emilio Pacheco (1969-1970), para sólo citar a algunos de ellos.<sup>51</sup>

En resumen, el Centro Mexicano de Escritores jugó un papel importante en la formación, integración y consolidación de esta generación, fue un incentivo en el desarrollo de cada uno de los escritores que en algún momento formaron parte de esta institución, sin duda fue una promoción cultural esencial a mediados del siglo XX. De algún modo tuvo que ver con el desarrollo y gestación de obras importantes como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *La región más transparente* de Carlos Fuentes, *Balún Canán* de Rosario Castellanos, entre otras. A pesar de ello, del prestigio del Centro Mexicano de Escritores, Juan García Ponce siendo una de las figuras más críticas de su generación, terminó disgustado con la visión y la burocracia de esta institución, pues no estaba de acuerdo ni con las estrategias ni con las disciplinas que el Centro fomentaba. A partir de ese momento siempre mantuvo una crítica férrea contra el Centro y un alejamiento cada vez más marcado.<sup>52</sup> Incluso en una de sus novelas, *Pasado Presente*, que es una

---

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 33.

<sup>52</sup> Cfr. Armando Pereira, *La escritura cómplice*, p.13: “Me es difícil recordar siquiera qué es el Centro?...señala Juan García Ponce en una entrevista de agosto de 1971. ‘Para mí es un sitio totalmente fantasmal...No le veo ninguna relación con nada que sea importante

especie de novela biográfica, se refiere con ironía a Margaret Shedd, como la señora “Shit”.

Otra institución de vital importancia para el desarrollo de esta generación fue la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. Armando Pereira menciona que: “...se creó en 1921, bajo el rectorado de Antonio Caso y a instancias de José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación.”<sup>53</sup> Esta Coordinación nació con el objetivo de difundir el arte y la cultura más allá de las aulas universitarias y llevar a las calles y a un público amplio y popular expresiones artísticas de calidad. En 1953 Jaime García Terrés se hace cargo de Difusión Cultural. Entre las actividades que esta dependencia organiza destacan las conferencias, recitales poéticos, conciertos de música, exposiciones de pintura, obras de teatro, danza, cine, publicación de libros a bajo costo. Todo con la finalidad de difundir la cultura y el patrimonio universitario de forma masiva en el país.

En 1957, bajo la administración presidencial de Adolfo Ruiz Cortines, la Universidad Nacional se traslada del Centro Histórico hacia el sur de la ciudad, donde se instala en la magnánima y recién construida Ciudad Universitaria, inaugurada años atrás, en 1952 por Miguel Alemán. Con el traslado de la Universidad Nacional hacia el sur, la cultura de la bohemia y los cafés también se mudan hacia este punto, situación que produjo un cambio en lo que Monsiváis denominó “la geografía del intelecto”,<sup>54</sup> al respecto Huberto Batis hace una acotación:

---

dentro de la literatura [...] en general tanto los sistemas como las disciplinas que consideraba necesarias al escritor se me hacen lo contrario totalmente a las exigencias que la creación plantea para cualquiera que desee escribir de verdad [...] El Centro tiene tanta relación con la literatura como la Secretaría de Recursos Hidráulicos’, en Margarita García Flores, ‘El Centro Mexicano de Escritores cumple veinte años’, *La cultura en México*, no., 495, 4 de agosto de 1971, p.12.”

<sup>53</sup> Armando Pereira, *La Generación del Medio Siglo*, p. 35.

<sup>54</sup> Cfr. el apartado anterior en el que se narra cómo era el ambiente cultural en la ciudad de México a comienzo de los años cincuenta.

Cuántos sitios de grato recuerdo que se han esfumado. La literatura de los cafés iba corriéndose hacia el sur [...] La Universidad jaló a los intelectuales a la Ciudad de los Deportes, luego a San José Insurgentes, los más valientes se atrevieron con Coyoacán y los más ricos con San Ángel, los pobretones nos largamos hasta Tlalpan.<sup>55</sup>

Con la finalidad de llevar a cabo todas las tareas que se proyectaban en Difusión Cultural, García Terrés organizó un equipo de trabajo con gran parte de estos jóvenes integrantes de la Generación de Medio Siglo. Con ellos logró formar un equipo de excepción pues en ese periodo, esta instancia cultural vivió un esplendor considerable. García Terrés armonizó con estos jóvenes porque vio en ellos un movimiento renovador de la cultura nacional. Juan Antonio Rosado dice: "...García Terrés defiende la postura cosmopolita y la tradición literaria de nuestro idioma."<sup>56</sup> Juan García Ponce en entrevista para el *unomásuno* apunta: "Durante el periodo que estuvimos con García Terrés, había predominado un criterio antinacionalista, de cultura abierta, dando importancia al arte por encima de su contenido social."<sup>57</sup> García Terrés logró cohesionar un grupo a partir de Difusión Cultural. Desde ahí se concretaron diversos proyectos: como *Poesía en Voz Alta* (1955),<sup>58</sup> de la que ya se ha hablado en el apartado anterior, con la participación de destacados miembros de esta generación como Juan García Ponce, Juan José Gurrola, Juan Soriano, Sergio Pitol, etcétera; se funda la Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec, que logró colocarse como un importantísimo escaparate de la cultura y el arte en la ciudad. Ésta fue dirigida en principio por Juan José Arreola, posteriormente por Tomás Segovia y luego por Juan Vicente Melo, a partir de 1961. Al mismo tiempo, Juan García Ponce se hizo cargo de la redacción de la *Revista de la Universidad*, que en esos años alcanzó un nivel de calidad relevante; José de la Colina se encargó de los cine clubes; Juan José Gurrola del teatro y

---

<sup>55</sup> Huberto Batis, *Lo que "Cuadernos del viento" nos dejó*, México: CONACULTA, 1994, p. 127.

<sup>56</sup> Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: Praxis-UACM, p. 40

<sup>57</sup> Huberto Batis, *Lo que cuadernos del viento nos dejó*, pp. 27-28.

<sup>58</sup> Ver el apartado anterior en que se detalla lo que fue *Poesía en Voz Alta*.

la televisión universitarios; Inés Arredondo de la Dirección de Prensa Universitaria; Huberto Batis de la Dirección General de Publicaciones y de la Imprenta Universitaria. Surgen además la revista de creación literaria *Punto de Partida* y la colección de discos *Voz viva de México*. De ese modo, la UNAM, como ha sido su tradición, se convirtió en ese momento en uno de los espacios que mayor impulso brindó a la difusión de la cultura y del arte (además de la investigación en distintas áreas). Con García Terrés este grupo de jóvenes escritores se consolidó de manera importante.

Ahora bien, llegado a este punto, antes de continuar con el recorrido institucional y editorial que cohesionó a esta generación, es necesario precisar un problema que la crítica no ha resuelto de forma clara. El término “Generación de Medio Siglo”, como apunta Juan Antonio Rosado:

Fue utilizado por el historiador Wiberto Jiménez Moreno para englobar a los nacidos entre 1921 y 1935, pero es también un homenaje a la revista *Medio Siglo* (1953-1957), que llegó a agrupar a algunos de los integrantes de esta generación. En realidad ni García Ponce ni Arredondo ni Batis ni Melo colaboraron jamás en *Medio Siglo*.<sup>59</sup>

Por tanto, hay una inexactitud al referirnos a este grupo, el de Juan García Ponce, Huberto Batis, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Valdés, José de la Colina, Juan José Gurrola, Ulises Carrión, Salvador Elizondo, entre otros, como “la Generación de Medio Siglo”. Es evidente que generacionalmente pertenecen a dicha generación pero hay rasgos y sucesos que los consolidan como un grupo especial dentro de esta innumerable pléyade de escritores, pintores, músicos, abogados, políticos, etcétera, los cuales estuvieron en constante diálogo unos con otros, o al menos, participaron del mismo contexto cultural, de la misma época y de las mismas discusiones. Entonces, parecería que los estudiosos y la crítica han caído en una falta de precisión para delimitar esta problemática. No es el fin de la presente tesis polemizar sobre esta cuestión, pero es un problema que

---

<sup>59</sup> Juan Antonio Rosado, *Op. cit.*, p. 35.

hay que clarificar y exponerlo a la luz de un análisis serio en otro momento. La crítica ha llamado en lo general, por comodidad o convención, a este grupo la Generación de Medio Siglo, también los ha llamado, con mayor precisión y fortuna, el grupo de la Casa de Lago. Al respecto Huberto Batis dice:

Juan [García Ponce] heredó en los 60 la *Revista Mexicana de Literatura* de Tomás Segovia y Antonio Alatorre, como Juan Vicente Melo la Casa del Lago, que se convirtió en el punto de reunión de nuestro grupo. No nos gusta que nos llamen “de los 30”, porque son legión, ni de “Medio Siglo”, porque esa fue una revista en la que no participamos. Se ha ido imponiendo que nos llamen la “*generación de la Casa del Lago*” o de “*la Revista Mexicana de Literatura*”, aunque Juan prefiera el adjetivo “*Despedazada*”, por cómo nos fue, por cómo nos enfermamos, por cómo murieron prematuramente muchos de nosotros: Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, Carlos Valdés, Ulises Carrión, Inés Arredondo, Rita Murúa, Juan Carvajal [...] Al morir Juan [García Ponce], quedamos Isabel Fraire, José de la Colina, Gabriel Zaid, Federico Álvarez, Juan José Gurrola (los que quieran decir “falto yo”) y Huberto Batis.<sup>60</sup>

En este sentido, es más apropiado referirnos a estos escritores como el grupo de la Casa del Lago o como el grupo de *La Revista Mexicana de Literatura* que como la Generación de Medio Siglo, pues esta última hace alusión a una multitud de nombres y a la revista *Medio Siglo* de Marco Antonio Montes de Oca y Porfirio Muñoz Ledo. Además de que la Casa del Lago se convirtió en el sitio de reunión de este grupo, García Ponce confirma: “...desde 1959 se convirtió en un centro de difusión cultural, la Casa del Lago [...] no tenía nada de extraño que las reuniones de la independiente *Revista Mexicana de Literatura*, durante su segunda época, se realizaran... [ahí]. Todo era parte del mismo impulso...”<sup>61</sup>

Volviendo a lo que estábamos, también hubo una serie de revistas y publicaciones que facilitaron el desenvolvimiento, la colaboración y la difusión de este grupo, en las que circularon textos de innumerables y excelentes escritores tanto mexicanos como extranjeros, y que a la vuelta de

---

<sup>60</sup> Huberto Batis, *Memorias del sábado perdido, suplemento de unomásuno*, México, Ariadna, 2006, p. 54.

<sup>61</sup> Juan García Ponce, “Crónica de una época y sus consecuencias”, en *Lo que cuadernos del viento nos dejó*, de Huberto Batis, p. 193.

los años configuraron el panorama de nuestras letras. Entre éstas destacan la *Revista de la Universidad*, en la que JGP fue jefe de redacción junto con Carlos Valdés y en la que Huberto Batis fungió como corrector de pruebas. Otras revistas importantes fueron *Cuadernos del Viento* (1960-1967), fundada por Huberto Batis y Carlos Valdés; *La Palabra y el Hombre*, *Revista Bellas Artes* que dirigió Batis y la *Revista Mexicana de Literatura* en sus tres épocas: de 1955 a 1958, fundada y dirigida por Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes; de 1959 a 1962, dirigida por Tomás Segovia, Antonio Alatorre y Juan García Ponce, que se integra a la dirección posteriormente; de 1963 a 1965, bajo la dirección única de García Ponce. Armando Pereira al respecto de esta revista comenta: “constituyó el órgano esencial que permitió reunir, integrar y dar solidez a la Generación de Medio Siglo [...] La labor desarrollada [por esta revista] en el ámbito de la cultura mexicana es sólo comparable con las revistas *Taller* y *Contemporáneos*.”<sup>62</sup> El nombre de esta revista resultó de la inversión de sentido y reacomodo de un adjetivo de la *Revista de Literatura Mexicana* de Antonio Castro Leal, que circuló en los años cuarenta y que fue predominantemente de corte nacionalista. Esta inversión marca justamente el carácter que sostuvo la *Revista Mexicana de Literatura*: ser una revista mexicana no nacionalista y abierta a las expresiones literarias de diferentes partes del mundo. Así, en sus páginas aparecieron escritores como Cesare Pavese, James Joyce, Thomas Mann, Albert Camus y latinoamericanos como García Márquez, Julio Cortázar, Lezama Lima, entre otros de igual importancia. Además fue un espacio para la literatura joven nacional y para los escritores mexicanos consagrados.

El suplemento *México en la Cultura* (1949-1962) del periódico *Novedades*, dirigido por Fernando Benítez, acogió también al grupo, todos ellos fueron constantes colaboradores de este suplemento cultural que figuraba como el más importante del momento. Entre sus colaboradores se encontraban Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco,

---

<sup>62</sup> Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo*, p. 38.

Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Tomás Segovia, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, José de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, Vicente Rojo, quien fue el diseñador de este suplemento desde 1956, entre otros. Por razones políticas Fernando Benítez fue despedido sin más del periódico en 1962. Pero pronto encontró un espacio para su suplemento en la revista *Siempre!* de José Pagés Llergo, a donde llevó a todo su equipo de colaboradores; a esta nueva publicación le dio el nombre de *La Cultura en México*, Batis comenta:

Después de trece años, el director de *México en la Cultura* (suplemento dominical de *Novedades*) Fernando Benítez sale de su puesto [...] y todos los colaboradores de secciones fijas [...] en un bien pensado acto de solidaridad, abandonaron la redacción [...] En muy pocos días, Fernando Benítez consiguió un subsidio del gobierno, le dio la vuelta al título [...] y pidió y obtuvo que José Pagés Llergo lo insertara en medio de su revista *Siempre!* Así terminó esa aventura, preludio de las que pronto seguirían, entre otras la expulsión de Arnaldo Orfila Reynal de Fondo de Cultura Económica.<sup>63</sup>

El grupo de la *Revista Mexicana de Literatura* (o de la Casa del Lago) contó con las principales casas editoras para dar a conocer sus respectivas obras personales. Así, publicaban en el Fondo de Cultura Económica, en la editorial ERA, en Siglo XXI, en la UNAM y en la Universidad Veracruzana. Aparte de que tenían presencia en todos los centros importantes de cultura del país. Todo esto: 1) el hecho de que Jaime García Terrés en Difusión Cultural al igual que Fernando Benítez en sus suplementos los acogieran como grupo y tuvieran una presencia constante y definitiva en los espacios que ambos personajes representaban, 2) aunado a que tenían injerencia directa en algunas de las revistas literarias más importantes de la época: *Revista de la Universidad*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Cuadernos del Viento*, *Revista de Bellas Artes*, etcétera; 3) y de que escritores exiliados en México como Augusto Monterroso, Gabriel García Márquez, Luis Cardoza y Aragón, entre otros, compaginaron plenamente con ellos; les hacía parecer —según la opinión de algunos de sus detractores— un pequeño grupúsculo “extranjero” que dominaba a su gusto el medio cultural del país. Esto fomentó entre algunos

---

<sup>63</sup> Huberto Batis, *Lo que cuadernos del viento nos dejó*, pp. 119-124.



personajes del medio intelectual la idea de la existencia de una “mafia literaria”. Armando Pereira menciona que dicha idea “comienza a fraguarse sobre todo a partir de la constante e incisiva presencia de esos jóvenes y veleidosos escritores en los dos suplementos que dirigió Benítez en la década de los sesenta.”<sup>64</sup> Incluso Luis Guillermo Piazza publicó en 1967 un libro titulado *La mafia*, que daba o pretendía dar cuenta de este aspecto.

Sin duda esta cuestión representa un tema sumamente polémico donde la posición, la ideología, la perspectiva, la participación o la exclusión, la simpatía o la apatía, de cada crítico u opinante generan posturas encontradas. Seguro puede haber algo de cierto y algo de exagerado en lo que a la “mafia literaria” se refiere; por lo demás esta aseveración arroja luz sobre lo que sucedía en el ambiente cultural de los años sesenta. José Agustín, partidario de que sí había una “mafia” compuesta —según él— en la parte alta por “Paz, Benítez, Jaime García Terrés y el poeta y filósofo Ramón Xirau”,<sup>65</sup> comenta:

...a mediados de los años sesenta los de *La Cultura en México* se convirtieron cada vez más en Establishment y los criterios de descalificación tajante ante manifestaciones artísticas que ellos no favorecían se volvieron represivos, dado el poder que llegaron a amasar [...] pronto se adueñaron del medio intelectual y ganaron muchos adeptos leales.<sup>66</sup>

O en el mismo tenor:

Este grupo (sans Arreola) al final de la década [de los cincuenta] se instaló en el periódico *Novedades*, formó el suplemento cultural “México en la Cultura”, bajo la dirección de Fernando Benítez, y se autoproclamó Vanguardia Artística y Cultural Heredera de Alfonso Reyes y Los Contemporáneos. El grupo expandió su influencia cuando Fuentes y el aguerrido crítico literario Emmanuel Carballo dirigieron, al alimón, *La Revista Mexicana de Literatura*.<sup>67</sup>

Era, pues, evidente que este grupo dominaba la alta cultura y que pasaba por sus manos, que tenían presencia directa en todos los espacios

---

<sup>64</sup> Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo*, pp. 40, 41.

<sup>65</sup> José Agustín, *Tragicomedia I*, p. 207.

<sup>66</sup> *Idem*.

<sup>67</sup> *Ibid*, pp. 144,145.

importantes de este campo, en todos los escaparates culturales, que tenían los medios y apoyos institucionales; se podía ver que todos ellos publicaban constantemente en los más prestigiosos suplementos y sellos editoriales de la época. En fin, parecía —por lo que decían sus detractores— que imponían sus gustos e inclinaciones y que al mismo tiempo marginaban expresiones que no iban de acuerdo con sus convicciones. Puede ser cierto. Pero en su afán de ir más allá de un nacionalismo cerrado que imperaba en ciertos sectores que rayaban en un chauvinismo insufrible y que veían como perjudicial todo lo que viniese de afuera, del extranjero, y que ante esto invocaban una cultura cerrada, dicho grupo se pronunció por hacer de México una nación abierta a las culturas del mundo, sobre todo a la europea, por descubrir nuevos horizontes artísticos más allá de la china poblana y la estética comprometida de la Revolución. En este sentido, el grupo de la Casa del Lago hizo una serie de aportaciones importantes a nuestras letras al dar a conocer por medio de sus traducciones y escritos a autores fundamentales de otras latitudes, poco o nada vistos en México:

Había que dar a conocer a los grandes autores en literatura, música, pintura, teatro, cine. En la *Revista Mexicana de Literatura* y, de esa fecha (1962) en adelante, también en *Cuadernos del Viento* empezamos a traducir para divulgarlos a Robert Musil, Herman Broch, Alexander Soljenitzin, Malcolm Lowry, T. S. Eliot, Franz Kafka, Jerome David Salinger, E. M. Cioran, Ezra Pound, Salvatore Quasimodo, D. H. Lawrence, Evgueni Evtushenko, Langston Hughes, Fernando Pessoa, Lawrence Durrell, Hilda Doolittle, Massimo Bontempeli, Alain Robbe-Grillet...<sup>68</sup>

También se destacaron por promover a los jóvenes, abriéndoles espacios para su difusión, por ejercer una crítica excepcional sólo comparable a la que emprendieron el grupo de Contemporáneos, Octavio Paz y el Ateneo de la Juventud y que vino a remover la inercia y el anquilosamiento de nuestra crítica, al abrirnos hacia otros territorios y otras posturas que nos libraron de un camino en el que ya no era posible seguir: el de un nacionalismo extremo y

---

<sup>68</sup> Huberto Batis, *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, p. 92.

una cultura cerrada en sí misma. En este sentido, Armando Pereira apunta respecto de la “mafia”:

Lo que tampoco se nos dice, sin embargo, al hablar de la “mafia” de los sesenta, es la cantidad de espacios nuevos que abrieron a través de traducciones de escritores europeos y norteamericanos o de la publicación de autores latinoamericanos hasta entonces desconocidos.<sup>69</sup>

Además, como el mismo Pereira dice:

Toda revista o grupo literario tiene derecho a tejer su propia red de afinidades y divergencias [...] ¿no se ha dicho lo mismo, por otra parte, de grupos como el de *Sur* de Buenos Aires o el de *Orígenes* de La Habana, para sólo citar dos ejemplos cercanos en el tiempo y el espacio?<sup>70</sup>

En 1967 las circunstancias cambiaron: otra “mafia” con otra línea política se apoderó del medio cultural, y el grupo de la Casa del Lago sufrió una ruptura que ya no admitiría un posible retorno a su anterior posición, y que sellaría el fin y la fragmentación de este grupo. Eran los años del diazordazismo. Con la salida de la Rectoría de la UNAM de Ignacio Chávez, Jaime García Terrés fue sucedido por Gastón García Cantú en Difusión Cultural, y con éste la oficina cultural dio un giro total en cuanto a sus intenciones, propósitos y objetivos. Nuevamente se impuso una visión nacionalista. García Cantú, que chocaba frontalmente con los de la Casa del Lago, se deshizo de ellos, del grupo que García Terrés había cohesionado y con el que había trabajado, pues no compaginaban con su ideología. La anécdota es conocida: todo inició a raíz del asesinato de un joven homosexual italiano en la Facultad de Filosofía y Letras, el cual era amigo de los de la Casa del Lago. Este acontecimiento provocó el despido arbitrario de Juan Vicente Melo de la Universidad a causa de su homosexualidad y su posible implicación —según Cantú— en el asesinato citado. Rosado apunta:

A decir de Huberto Batis, García Cantú hostilizó a los miembros del grupo por cuestiones personales. La homosexualidad de Melo y el uso

---

<sup>69</sup> Armando Pereira, *La escritura cómplice*, p. 16.

<sup>70</sup> Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo*, pp. 42,43.

del alcohol en la Casa del Lago o en la Universidad fueron pretextos para una serie de ataques, tanto así que llegó a acusar a Melo de “homosexualidad activa en terrenos de la Universidad” ante el departamento jurídico de esta institución.<sup>71</sup>

Tras el despido injustificado de Melo y el inicio de una campaña de desprestigio contra el grupo por parte de García Cantú, sus integrantes cerraron filas y, o bien, fueron despedidos junto con Melo o renunciaron por su propia voluntad en gesto de solidaridad y protesta. Era evidente que no podrían seguir en Difusión Cultural y que tenían un enemigo que abusando de su poder no los toleraría. Batis aclara:

1967 era un año inquieto y turbulento. En la UNAM sobre todo. Gastón García Cantú vino a Difusión Cultural. Se lanzó contra Juan Vicente Melo, que dirigía genialmente la Casa del Lago; contra Juan García Ponce, el jefe de redacción de la *Revista de la Universidad*; contra José de la Colina, que manejaba los cine-clubes universitarios; contra Juan José Gurrola, que hacía teatro y televisión como sólo él sabe hacerlo [...] Inició una persecución puritana, que se ensañó en denunciar sus preferencias sexuales, por ejemplo, o en tasar sus ingestiones étlicas [...] yo mismo decidí renunciar a la Imprenta [...] Abandonamos pues la Universidad, y nos quedamos en la calle, sin trabajo todos, hasta que nos contrataron en la oficina de publicaciones del Comité Organizador de la XIX Olimpiada...<sup>72</sup>

Armando Pereira define y redondea claramente la cuestión:

A partir de entonces, un proyecto generacional quedaría frustrado, un proyecto que se sustentó siempre en la libertad intelectual y en el ejercicio de la crítica, y cuyas últimas manifestaciones como grupo, serían las protestas públicas de casi todos ellos frente a la brutal represión, un año después, de los afanes libertarios, del movimiento estudiantil del 68.<sup>73</sup>

Tal situación marcaría la dispersión definitiva del grupo. Tras esta ruptura cada quien buscaría por su propia cuenta trazar su propio camino. Así, con el fin de los años sesenta el grupo de la Casa del Lago también llegaba a su término. Juan García Ponce dice: “Lo que fue un ambiente general y un proyecto cultural se convierte en una serie de destinos

---

<sup>71</sup> Juan Antonio Rosado, *Misticismo y erotismo...*, p. 40.

<sup>72</sup> Huberto Batis, *Lo que cuadernos del viento nos dejó*, pp. 182,183.

<sup>73</sup> Armando Pereira, *La Generación del Medio Siglo*, pp. 45,46.

individuales [...] A nosotros, los que aparecemos en el libro de Huberto Batis [*Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*], nos quedó la obra personal y volver a hacer revistas independientes”.<sup>74</sup>

Es de notar que estos “destinos individuales” han marcado y enriquecido nuestra literatura con una serie de obras que ya forman parte de nuestro acervo cultural, donde han dejado patente su rigor, su calidad, su afilado sentido crítico, su búsqueda por una expresión personal y propositiva. En fin, que son un referente imprescindible para comprender el entramado sobre el que se ha ido construyendo nuestra cultura y nuestras letras.

Juan García Ponce fue una figura esencial del grupo de La Casa del Lago. No podemos referirnos a lo que fue dicho grupo sin remitirnos a lo que este escritor representó. Tras él, del mismo modo que con Jorge Cuesta en los Contemporáneos, se hallaba el espíritu crítico de su generación. Emmanuel Carballo lo considera “el director espiritual de su generación” y opina que:

...correctamente asimilado y ensanchado por sus propias aportaciones [...] se convierte en el director espiritual de su promoción, la que comprende escritotes nacidos en los años treinta.<sup>75</sup>

Ahora corresponde, después de este estudio preliminar y panorámico del contexto y los referentes culturales de los años cuarenta, cincuenta y sesenta en el que se desarrolló Juan García Ponce, remitirse directamente a su obra y al tema central de esta tesis, cosa que se realizará en los siguientes capítulos.

---

<sup>74</sup> Juan García Ponce, “Crónica de una época y sus consecuencias”, en *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, pp. 191-196.

<sup>75</sup> Emmanuel Carballo, “Juan García Ponce: director espiritual de su generación”, en *La escritura cómplice*, p. 50.

## **CAPÍTULO II**

### **INTRODUCCIÓN GENERAL A LA OBRA DE JUAN GARCÍA PONCE. TRAZOS PARA UNA ESTÉTICA**





*La paciencia* (1954-1955) de Balthasar Klossowski de Rola, *Balthus*.





## INTRODUCCIÓN GENERAL A LA OBRA DE JUAN GARCÍA PONCE. TRAZOS PARA UNA ESTÉTICA

*No se lee impunemente...*  
Pierre Klossowski, *La vocación suspendida*.

*Tres transformaciones del espíritu os menciono:  
cómo el espíritu se convierte en camello, y el  
camello en león, y el león, por fin, en niño...  
inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego,  
una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento,  
un santo decir sí.*  
Nietzsche, *Así habló Zaratustra*.

*Ella de repente me pregunta:  
—¿En qué diablos estás pensando?  
En un primer momento dudo, luego decido confesar la verdad:  
—No pienso en nada. Estoy mirando.  
—¿Qué miras?  
—Tu trasero.*  
Alberto Moravia, *El hombre que mira*.

Juan García Ponce (México, Yucatán, 1932-2003) es sin lugar a dudas y por derecho propio una de las figuras fundamentales de las letras mexicanas de la última mitad del siglo XX. Su obra, quizás la más ambiciosa, la más lograda y extensa de los escritores de su promoción —el grupo de la Casa del Lago— que no se distinguieron por escribir demasiados libros: el caso de Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Salvador Elizondo, entre otros, salvo la excepción de Sergio Pitol, está compuesta por una cincuentena de libros entre novelas, cuentos, obras de teatro y ensayos,<sup>1</sup> en ella deja patente una vocación literaria absoluta y sin restricciones, un ejercicio crítico de los más estimables de nuestra tradición, sólo comparable a la agudeza de Alfonso Reyes, Jorge Cuesta u Octavio Paz, una pasión sustancial por sus temas predilectos y, en igual medida, una serie de obsesiones inquebrantables

---

<sup>1</sup> Se puede revisar la bibliografía completa de JGP al final de esta tesis, en la parte correspondiente.

que podemos rastrear a lo largo de toda su obra y que lo convierten de algún modo en un visionario del espíritu humano, un *voyeur* de almas, un contemplador y revelador de la obra de arte. Para él, como se ha dicho, y no de forma metafórica, *vida es obra, es creación, es arte*; y no puede entenderse su existencia sin esta irrevocable vocación, más allá de todas las contingencias posibles y de todas las adversidades.<sup>2</sup>

Los tópicos que la crítica ha vislumbrado en su obra no son muy numerosos. JGP reconoce que sus “temas son pocos [pero] lo que importa es la posibilidad de encontrar una respuesta a través de ellos, aunque [...] es muy posible que ésta se encuentre en la búsqueda misma y en la forma de expresión que produce.”<sup>3</sup> No quiere decir esto que su escritura sea anémica, sino por el contrario, es una literatura —como la de otros grandes escritores— que se enriquece a partir del tratamiento y desarrollo de sus muy particulares obsesiones, de llevarlas hasta el límite de su expresión y hacerlas llegar, como diría Bataille, *al punto extremo de lo posible*, y también hasta su imposibilidad pura, hasta su consunción, donde el lenguaje calla y ante su desfallecimiento somos testigos de una revelación, de una imagen y un enigma. Él mismo dice en alguna parte de sus ensayos retomando esta idea de los diarios de Paul Klee que: “el arte hace visible lo invisible”, así, también en su obra hay un sentido oculto más allá del lenguaje; cuando éste ya no puede dar de sí, cuando se le exige hasta las últimas consecuencias, y calla, entonces su silencio trasluce un sentido subterráneo y esencial, que invoca lo que él mismo ha llamado “el reino milenario”, “un más allá”, “la otra orilla”, alusión esta última tomada del concepto que desarrolla Octavio Paz en un apartado

---

<sup>2</sup> Me refiero a su enfermedad (esclerosis múltiple), que progresivamente lo fue paralizando desde finales de los años sesenta, con la cual convivió —y se sobrepuso— con espíritu estoico hasta el día de su muerte. Elena Poniatowska explica: “Juan supo que tenía esclerosis múltiple o en placas. Se trata de una enfermedad progresiva: la desmielinización de todos los nervios. Nuestros nervios (al igual que los alambres de luz) están cubiertos de un hilito que se llama mielina. Al no tenerla, hacen corto circuito y ya no pasa la energía. Sobreviene la parálisis. Le dijeron a Juan: ‘poco a poco se irá paralizando’...” Fragmento tomado de “Juan García Ponce o la inteligencia frente al sufrimiento” en *La escritura cómplice...* p. 44.

<sup>3</sup> JGP, *Autobiografía*, México, CONACULTA, 2002, p. 143.

de *El arco y la lira* y que lleva justo este subtítulo.<sup>4</sup> A partir de esta hendidura, de este pliegue de la realidad que JGP lleva a cabo en su obra, el mundo se ilumina, muestra una parte de su totalidad: la del erotismo y el arte. Así, Juan García Ponce revela en su literatura las palpitaciones, el deseo y, sobre todo, la carne sublime del espíritu.

Pero, ¿por dónde empezar a abordar una obra de estas características que, como han comentado algunos de sus críticos, en el momento mismo de querer aprehenderla escapa, se resbala, no permite una conclusión final? Intentemos algunas aproximaciones. Christopher Domínguez escribe: “Ante él los críticos desfallecemos, pues a través de sus novelas, cuentos y ensayos, García Ponce lo ha dicho casi todo sobre sí mismo”.<sup>5</sup> Esto es verdad, su literatura es autobiográfica, en el sentido de que Juan García Ponce es, más que otra cosa y al igual que Borges, “una vasta y dilatada literatura”. No se quiere decir con lo anterior que su obra exponga detalladamente los acontecimientos y vicisitudes del desarrollo de su vida como si fuera una especie de memorias. Más bien, en este caso se entiende “autobiografía” como la referencia al espacio o la configuración de su biblioteca mental, de su cultura, de sus autores predilectos, en el sentido de que para él los libros y la literatura construyeron su vida, su mundo más próximo, su realidad más palpable, y en algún momento tuvieron más peso que el mundo mismo; ellos fueron el oxígeno que respiró durante su larga convalecencia, y a través de ellos logró construirse una serie de intertextualidades entre su vida y el mundo literario. En su obra la ficción se vuelca hacia la realidad misma y termina configurándola. Sus experiencias vitales, del mismo modo que en Borges,

---

<sup>4</sup> Este libro de Octavio Paz, como se dijo en el capítulo anterior, fue un referente imprescindible para construir la visión poética y la postura ante el ejercicio de la creación, la crítica y la literatura que en general asumieron estos escritores considerados dentro del grupo de la Casa del Lago.

<sup>5</sup> Christopher Domínguez, en prólogo a *Cuentos completos* de Juan García Ponce, México Seix-Barral, p. 7.

pertenecieron más al mundo de la literatura y la imaginación que al mundo físico. A este respecto JGP comenta:

Por otra parte, a veces se usan sucesos reales, pero en esos sucesos hay una relación emotivo personal que los hace totalmente reales, aun cuando sean inventados, los hace más autobiográficos. Para mí la literatura siempre es autobiográfica, es terriblemente autobiográfica pero a través de este elemento de transposición. En fin, la obra es el lugar donde uno se descubre por completo y donde encuentra el más seguro refugio.<sup>6</sup>

Retomando la pregunta anterior y, al mismo tiempo, buscando una posible salida, quizás sea esa misma aparente imposibilidad, esa misma evanescencia, la clave o la llave para acceder a su mundo, al reino imaginario que propone, y así poder vislumbrar esa “otra orilla” en la que el arte, al modo aristotélico, es el primer motor (inmóvil), la esencia y el principio sobre el que gravita todo su mundo narrativo. Pues para él, su única *religión* es la del arte, que en su sentido etimológico lo *re-liga* al mundo.

Recordemos el verso de Lezama Lima que JGP utiliza como epígrafe en la novela *La presencia lejana*, del año de 1968: “Ah, que tú escapes en el instante en que ya habías alcanzado tu definición mejor”.<sup>7</sup> Esta cita da una visión clara de lo que JGP pretende o busca a la hora de escribir. No quiere encontrar una verdad absoluta ni concibe el mundo como tal, sino más bien sabe que hay una pluralidad de sentidos, de visiones, de puntos de vista, de mundos, de psicologías y que en su aparente contradicción guardan una comunicación secreta que las une en un estrato que se encuentra más allá de lo racional. Juan Antonio Rosado comenta:

La reflexión de lo irracional y la irracionalidad de la representación racionalizada hacen que lo abstracto y lo concreto, la lucidez y la vitalidad contraigan un perpetuo (y perfecto) matrimonio. Nunca divorciada de la materia, la idea es parte de la naturaleza dual y dialéctica de la *escritura del deseo*...<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Carolina Calderón, “Una entrevista con Juan García Ponce”, en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, México, UV, 1998. p. 18

<sup>7</sup> Juan García Ponce, *Novelas breves*, Alfaguara, México, 1996. p. 97.

<sup>8</sup> Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo*...p. 11.

Entonces, ya con esta salvedad, se puede penetrar al mundo y la obra de Juan García Ponce, que siendo una es múltiple, ocultándose se revela. Antes que nada, uno de los rasgos característicos de su obra es una contundente unidad que se puede apreciar a lo largo de toda ella, tanto en sus cuentos, novelas y ensayos como en sus escasas obras de teatro, marcada por dos aspectos importantes: una serie de temáticas que le son totalmente caras y que siempre aparecen en todos sus escritos, los recorren de principio a fin; además de un estilo de escritura muy personal y que no tiene equivalente en nuestras letras. Así, sus grandes temas son el erotismo y el arte y todas sus posibles implicaciones en la *vida*. Su escritura: una prosa que formalmente parecería buscar cierta neutralidad estilística, de una simplicidad muy eficaz y que en la sencillez muestra su refinamiento. Empecemos por analizar su estilo. Al respecto Huberto Batis opina:

Narrador directo, busca que los hechos conformen su obra, hechos que no sabría uno si ya eran literatura antes de su plasmación, por la naturalidad con que fluyen en ese estilo llano del género escribe-como-hablas, sujeto como ninguno a caducidad temporal pero que a él le funciona maravillosamente; estilo fresco libre de adherencias librescas o estetizantes...<sup>9</sup>

De este modo, su estilo, ya lo han visto sus críticos, no busca tanto la perfección de la forma, el alambicamiento y barroquismo que otros escritores de su generación o de su promoción proyectan, como que su literatura abra (revele) por otros medios las puertas a una verdad y una sensibilidad que sólo le pertenezcan a su obra y a él en tanto escritor (y por supuesto, a sus lectores). Él mismo confesó que nunca sintió la necesidad de “estar al día”<sup>10</sup> y que la sola idea de pretender hacer innovaciones formales le parece “ridícula”. Sergio Pitol refiriéndose al estilo sobrio de la prosa de JGP dice: “Quizás la mayor deuda que le tengo, la más sabia lección [...] ha sido la de aprender a despojar a la literatura, sin prescindir del rigor, de cualquier tono pomposo o

---

<sup>9</sup> Huberto Batis, “La obra literaria de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice*, p. 80.

<sup>10</sup> Cfr. Juan García Ponce, *Autobiografía precoz*, México, CONACULTA, 2002. p. 129.

profesoresco. Concebirla como un placer del intelecto o del oído...”<sup>11</sup> En este mismo sentido Emmanuel Carballo opina que su obra está hecha “...mediante un estilo ‘que no se nota’ ya que para él la forma debe pasar inadvertida...”<sup>12</sup> JGP dice: “...el estilo [...] es un producto de las circunstancias, para el creador es siempre un medio a través del cual no se alcanza un fin, sino que se pone en acción la intuición de una verdad...”<sup>13</sup> José María Espinasa comenta que JGP: “...no es un estilista, no tiene la conciencia de la forma (que en cambio, teóricamente es su desesperación) de sus compañeros de aventura. Está desbordado por lo que narra.”<sup>14</sup>

En lo profundo, el estilo de un escritor puede rastrearse por un lado en sus lecturas y en la tradición y por otro en su genio y originalidad. A este respecto es conocido que JGP encontró en Cesare Pavese un ritmo, un aliento narrativo, una respiración y un estilo con el que de inmediato encontró afinidad e influencia, como él mismo lo ha reconocido (de sus influencias trataremos más adelante). Además, haciendo un comentario a la obra de Pavese el mismo JGP define también su propia escritura: “El estilo de Pavese [...] esa extraña mezcla de riqueza verbal, de prosa culta y lenguaje hablado que crea el maravilloso ritmo narrativo de sus relatos y novelas”<sup>15</sup>

Por otro lado, en su narrativa encontramos una recurrencia casi intolerable sobre sus mismos temas; su literatura es obsesiva, mántrica, circular, siempre vuelve a lo mismo. Entonces, como dice Rosado: “¿a qué palabras referirse entre un amplio conglomerado de repeticiones? En 1982 [JGP] confesó: ‘Creo que he escrito siempre lo mismo, espero que cada vez mejor’, ‘soy la tautología viviente’, y: ‘Yo he escrito doce novelas y media y he

---

<sup>11</sup> Sergio Pitol, “Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice*, p. 35.

<sup>12</sup> Emmanuel Carballo, “Juan García Ponce: director espiritual de su generación”, en *La escritura cómplice*, p. 52.

<sup>13</sup> Citado en el libro de Juan Antonio Rosado *Erotismo y misticismo...* México, Praxis-UACM, 2005. p. 20.

<sup>14</sup> José María Espinasa, “Los laberintos del espejo”, en *La escritura cómplice*, p. 91.

<sup>15</sup> Juan García Ponce, “Sobre el estilo de Pavese”, en *Entrada en materia*, México, UNAM, 1968, p. 92.

escrito doce veces y media la misma novela' [...]"<sup>16</sup> Este volcarse sobre lo mismo obedece, tal vez, como dice Ángel Rama, a que su narrativa "nace de un ejercicio hedonístico".<sup>17</sup> Y entre el placer y las fijaciones que ese placer recrea, maneja sus problemáticas y sus atmósferas al mismo tiempo con una lucidez (demoníaca, en el sentido griego) y una pasión (fatal) hasta las últimas consecuencias. Porque cuando se está poseído, sólo a través de una catarsis logra liberarse el espíritu de esa densidad, de esa borrasca que lo ciega o lo ilumina para volver a buscarla cuando el cansancio ha desaparecido y la apetencia ha vuelto:

Habría que recordar que una pasión [obsesión] no es nunca extensiva: no trata de abarcar la totalidad del mundo; opera más bien por exclusión, elige sus alimentos —terrestres o divinos— y no descansa hasta devorarlos o verse devorados por ellos.<sup>18</sup>

Como se ha dicho, la unidad de su obra está dada por la recurrencia a sus fijaciones y por la consolidación de un estilo propio, de un íntimo aliento narrativo. JGP en la presentación a un libro de José Luis Cuevas dice:

Todo verdadero artista crea sus propios mitos [...] La obra es para él el lugar del encuentro; encuentro consigo mismo, con sus obsesiones [...] la base de su actividad es siempre demoníaca y antisocial, en tanto que aspira a confundir la realidad, a derribar sus límites [...] Dentro de las obras más personales, nutridas por las obsesiones más particulares, siempre es posible encontrar una verdad general, colectiva, que de alguna manera nos revela nuestra propia imagen, regresa a la realidad para aclarárnosla descubriendo sus aspectos más secretos. Así, el mito se hace verdadero y nos pertenece a todos.<sup>19</sup>

Esta cita ejemplifica bien la visión que tiene JGP del artista, del arte y del ejercicio creativo. Las opiniones que vierte allí son también los principios que él asume a la hora de escribir y que encontramos en sus textos. Pues, como en toda gran obra, ya lo decía Borges, una parte de ella, cualquiera que sea, nos remite a ese todo unitario y ese todo unitario está siempre presente en

---

<sup>16</sup> Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo...* p. 15.

<sup>17</sup> Ángel Rama, "El arte intimista de Juan García Ponce", en *La escritura cómplice*, p. 54.

<sup>18</sup> Armando Pereira, *La escritura cómplice*, p. 18.

<sup>19</sup> Ángel Rama, "El arte intimista de Juan García Ponce", en *La escritura cómplice*, p. 56.



cada obra particular, en cada fragmento, como en una especie de panteísmo artístico. De este modo, la obra es una consigo misma (y es múltiple), porque entremos por donde entremos, siempre nos llevará al mismo lugar, llevándonos —al mismo tiempo— a *otro lado*, en el que el sentido va y viene, se obnubila y se pierde, puesto que la obra de arte tiene como característica su constante renovación como lo entendía Heráclito. Si una obra no me dice diferentes cosas cada vez que la veo, si no me deja ahíto y perplejo, es que ha muerto. En este sentido, Huberto Batis ha dicho al respecto de la obra de este escritor:

Obra total que incurriendo una y otra vez en los mismos temas crece hacia atrás y hacia delante: “Cada nueva obra [dice JGP] te cierra una posibilidad de tratamiento [...] en ese sentido decir lo mismo es también decir algo diferente y te abre otra obra para que con ella profundices.”<sup>20</sup>

También ha dicho en el mismo tenor:

ha ido creando García Ponce su estilo, repasando una y otra vez, ahondando en la continuación, mirando desde otros ángulos sus temas, no en busca de una verdad central y coherente de suyo, sino de verdades angulares y diasporádicas, método que recuerda la tarea inacabable de la crítica. Porque la génesis del sentido no llega nunca a término, porque la respuesta está en la expresión sin fin [...] La obra total de algunos escritores no es sino la orquestación de los mismos grandes temas profundos en “variaciones” y “fugas”.<sup>21</sup>

Pero hay que fijar de una buena vez cuáles son concretamente esas obsesiones y a través de ellas intentar decir lo que es su literatura. JGP siempre ha buscado construir su experiencia literaria mediante la transgresión, su misma visión artística es de este modo. En otro sentido, el deseo como categoría ontológica, ética y estética también está absolutamente presente en toda su obra; él mismo apunta que: “sólo cuando cada quien muestre lo que el deseo hace de él se podrá lograr una coherencia en el mundo”.<sup>22</sup> A grandes

---

<sup>20</sup> Huberto Batis, “La obra literaria de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice*, p. 68.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>22</sup> Citado en: Daniel Goldin, “Máscara y río, la risa del deseo...”, en *La escritura cómplice...*, p. 130.

rasgos los temas que constituyen la esencia de su obra han gravitado alrededor de estas dos presencias avasallantes. Volveremos a este punto más adelante.

En lo general —no es nuestra intención detenernos demasiado—, algunas de las características más evidentes y básicas de su literatura podrían agruparse en las siguientes citas:

El cúmulo de las inquietudes, de las obsesiones que dan cuerpo a su obra, no es múltiple ni variado; no trata de abarcar la plenitud y complejidad de la realidad, no quiere ser el espejo de Stendhal; por el contrario, busca incidir, penetrar, hurgar, tan sólo en algunos de sus aspectos, aparentemente nimios e intrascendentes, para a partir de ellos, iluminar una conducta, un comportamiento, un gesto, los laberintos de una relación en que de alguna forma estamos atrapados todos.<sup>23</sup>

Su mundo es el de la ciudad [aunque en su literatura hay casi siempre una confrontación entre el mundo de la provincia y la urbe] Sus personajes los integrantes de la clase media intelectual que se le parecen: escritores, intelectuales, estudiantes, artistas. Sus temas las relaciones sentimentales entre estos seres, los modos como llegan a veces a la cama y otras veces al amor [...] Sus personajes [los masculinos] siguen siendo jóvenes fascinantes (casi no hay personajes mayores en sus libros), si no bellos, al menos llenos de juventud...<sup>24</sup>

Por otro lado, en su narrativa, esencialmente ha *investigado* el sentido del amor, del erotismo, del arte, la reminiscencia de la infancia como un mundo perdido, como una nostalgia siempre presente. La figura femenina ilumina toda su narrativa, la mujer como *signo único* es la raíz de sus narraciones, es el deseo mismo. Para JGP el amor es “el grado más alto de intensidad”,<sup>25</sup> el amor hace que las cosas sean bellas y que la belleza misma se manifieste, es el estado propicio para vivir la vida; como dice él mismo parafraseando a Musil: “...vivir en una condición tan exaltada que no haya ninguna regla, ninguna moral que sea más importante que esa condición”.<sup>26</sup> Así, el amor —el enamoramiento— es un estado de indómita exaltación, se sitúa más allá de todas las definiciones, siempre es algo más, vivifica el mundo, nos lo entrega

---

<sup>23</sup> Armando Pereira, “JGP y la escritura cómplice” en *La escritura cómplice...*, pp. 17-18.

<sup>24</sup> Ángel Rama, art. cit. p. 60.

<sup>25</sup> Carolina Calderón, “Una entrevista con JGP...” en *JGP y la Generación de Medio Siglo*, p. 29.

<sup>26</sup> *Idem.*

y, en última instancia, nos revela su sentido. Si bien, como dice Hernán Lara Zavala: “Para él [JGP] el amor es [por principio] de orden físico y abiertamente sexual”.<sup>27</sup>

Pero también, al igual que el mundo de los recuerdos, el amor es algo intocable, escapa en cuanto se manifiesta, de él sólo se presiente su advenimiento o su pérdida. En el final de *La vida perdurable* Virginia pregunta al personaje masculino:

—¿Qué es lo que quieres de mí? Dímelo —murmuró Virginia, regresando a la primera, a la única pregunta.

—Lo que no puede mirarse —dijo él [...]— lo que tiene que ser mío sin serlo para que yo sea tuyo, para que los dos seamos uno del otro desde afuera; tú lo sabes, es posible, es lo que es nuestro más allá de nosotros.<sup>28</sup>

En JGP sólo a través de la mujer —que él, de forma muy peculiar, ha ido conformando en su obra— se hace posible el amor; el deseo encarna en ella en tanto ella es objeto del deseo y el deseo mismo, el arte se manifiesta por medio de ella, en tanto que ella misma es una obra de arte; el erotismo tiene su origen y su fin en su figura, en su contemplación, en su gozo y posesión, en esa imagen que casi de modo platónico ha creado. En este sentido, se puede decir que la mujer en su obra es una *idea* (pero una idea pervertida) y, como las ideas de Platón, es bella en sí misma, hermética, perfecta, esencial, intangible. Hay que recordar que en el universo narrativo de JGP “no tienen cabida las feas”,<sup>29</sup> pues sus mujeres tienen por necesidad que encarnar la belleza y voluptuosidad para que sólo por medio de ellas se pueda acceder a un tipo de conocimiento y una verdad que su encuentro provoca. Si bien, contrastando el mundo de las ideas y lo etéreo, haciendo del espíritu carne y de la carne espíritu, es una mujer que sin contricción siempre está disponible, viva, carnal, abierta al gozo de los sentidos y al ofrecimiento de su cuerpo, pues en esencia ésta es su finalidad. Además, “en sus novelas nunca

---

<sup>27</sup> Hernán Lara Zavala, “Mirada e imagen”, en *La escritura cómplice...*, p. 85.

<sup>28</sup> JGP, *Novelas Breves*, p. 278.

<sup>29</sup> José Antonio Lugo, *La inocente perversión*, p. 13.

hay conflicto entre la mujer de principios y la mujer objeto, entre ‘la decente’ y ‘la puta’, entendiendo este último término no como quien comercia con su cuerpo sino quien lo entrega libre y gozosamente”.<sup>30</sup> En su recorrido amoroso y en su múltiple entrega va develando, cual sacerdotisa —a modo de una literatura de aprendizaje—, un conocimiento (una revelación) progresivo que, gracias a su entrega sexual, comparte con la figura masculina, pues “la experiencia sexual linda en sus novelas con la experiencia religiosa”.<sup>31</sup>

La mujer que encarna esta *idea* podría también ser llamada *el eterno femenino* garcíaponceano: visión, representación, aparición, revelación, enigma que el escritor expone a lo largo de toda su narrativa. Batis dice: “El amor supone un ideal de mujer que relacione al espíritu con el mundo; mujer inexistente que el escritor busca a menudo en la descripción de todos sus personajes femeninos”.<sup>32</sup> Así, este *eterno femenino* que ilumina el mundo, que refleja la imagen del amor y el absoluto, al final de la jornada se descubre también como un *eterno vacío* en el que, sin contradicción, se puede vivir la experiencia de la plenitud misma, pues es un vacío pleno, ahíto, total; experiencia que en cierto sentido tiene sus semejanzas con el trance que los místicos aspiran alcanzar, estado en el que los opuestos se anulan, las contradicciones cesan, las paradojas muestran un camino, pues la nada y el todo, para quien sabe escuchar, dicen lo mismo. De este modo: “La pareja de amantes se acercará y se alejará alternativamente, en una especie de momento dialéctico de la participación erótica [...] se tienen en tanto se pierden y se pierden en tanto se tienen”.<sup>33</sup> En *La presencia lejana*, al final de la novela, Regina pregunta:

—Dime [...] ¿qué soy para ti?

Su figura tenía toda la capacidad de revelación [...] y Roberto, del mismo modo que alguna vez, mucho tiempo atrás, sintiera que el

---

<sup>30</sup> Hernán Lara Zavala, “Mirada e imagen”, en *La escritura cómplice...*, p. 83.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 85.

<sup>32</sup> Huberto Batis, art. cit., en *La escritura cómplice*, p. 77.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 81.

mundo era suyo aunque no pudiera poseerlo por completo, supo la respuesta.

—Eres la imagen de mi amor.

A su alrededor, la luz hizo desaparecer el mundo en medio de su brillo [...] Era el principio y el final [...].<sup>34</sup>

Pero los absolutos son siempre una nostalgia, una ausencia. JGP busca, conociendo de antemano la imposibilidad de su búsqueda, esa *imagen primera*, perdida en la noche de los tiempos, que le revele el mundo en su plenitud, que le muestre ese absoluto imposible. Tal vez por eso el amor (la experiencia erótica) y el regreso (la rememoración) a los orígenes que representa el mundo de la infancia sean una constante definitiva en su obra, pues de cierto modo representan estados propicios a la revelación. En este sentido, se percibe una bruma de nostalgia en su narrativa, hay ausencias que obsesivamente están presentes y presencias que parecen estar ausentes. El mito de la infancia es una de esas ausencias, se sitúa como un horizonte retrospectivo que de algún modo trata de explicar el mundo, pero es por fatalidad, un paraíso perdido, un retorno sin lugar a los orígenes, al principio, al tiempo cero o a un tiempo mítico.

El mito —en esencia— implica un regreso a la unidad primigenia con las fuerzas divinas y el cosmos. La reminiscencia de la infancia —la pureza, la inocencia, la felicidad— en la obra de JGP se muestra de forma un tanto trágica, pues ese retorno, en el fondo se sabe de antemano imposible, puesto que es:

Una búsqueda del tiempo perdido, un intento de hacer de nuevo real la infancia dentro de las exigencias e impulsos de la edad adulta, con lo cual la infancia reaparece distorsionada, probablemente traicionada, y en todo caso irreconocible en su trágica forma nueva.<sup>35</sup>

No obstante, el reconocimiento de sí mismo siempre implica una vuelta hacia el pasado, hacia lo que se ha dejado atrás, puesto que en el pasado se encuentran las rutas, los estigmas, las claves para entender lo que uno es; en

---

<sup>34</sup> JGP, *Novelas breves*, p. 207.

<sup>35</sup> Ángel Rama, art. cit., en *La escritura cómplice...* p. 59.

otro sentido, para comprender el ser en el mundo. Así, en esta puesta del espíritu ante un espejo “cóncavo” que representa el mundo perdido de la infancia hay siempre un extrañamiento, una sensación de no pertenencia ante esa imagen borrosa. En consecuencia, el posible sentido de ese reencuentro parecería pertenecerle a alguien más.

Ante esa “caída mítica”, los personajes de JGP podrían decir lo mismo que se lee en un relato de Pavese: “Empezaba a comprender que nada es más inhabitable que un lugar donde se ha sido feliz”.<sup>36</sup> JGP dice:

Todas las infancias tienen un mismo denominador que las convierte en lugar común. Son una repetición a través de la cual se afirma el mundo y en ese carácter de repetición se encuentra su sentido mítico. En ellas todo ocurre “como siempre ha ocurrido” y al mismo tiempo “por primera vez”. Su recuerdo visto desde la distancia de los años y el juicio crítico, nos lleva a los orígenes. Por esto, la nostalgia de la infancia conduce al campo sagrado de la poesía, en el que se busca recuperar esa sensación de ser uno con el mundo.<sup>37</sup>

Más adelante dice: “es probable que el estado que más se acerca al de la infancia sea el del amor”.<sup>38</sup> Y compara al niño con el artista. El enamorado, el niño y el artista están poseídos todos por la anarquía del amor, de la libertad, de la creación y la imaginación, por la alegría del juego, por un decir “sí” que afirma en todas sus dimensiones la vida; son a su vez símbolos de un mundo autónomo que se encuentra más allá de la moral y las reglas imperantes y que inaugura un orden distinto. Tal vez sean éstas algunas de las claves esenciales para comprender el mundo mítico de su obra. Todo artista crea sus propios mitos —ha dicho JGP— y con ayuda de éstos y por medio de la forma intenta revelar una verdad que sólo le pertenece a su obra. Así, el artista a la manera de un demiurgo crea sus mundos y sus conflagraciones.

\*\*\*

Por otro lado, en su labor como ensayista ha pasado desde el análisis y la crítica literaria hasta la crítica y el descubrimiento de la pintura. El ensayo es

---

<sup>36</sup> Cesare Pavese, *La playa y otros relatos*, Barcelona, Seix Barral, 1970. p.72.

<sup>37</sup> JGP, *Autobiografía*, pp. 102-103.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 103.

para él tan importante como la novela o el cuento. Incluso sostiene: “Me gustaría que mi obra, cualquiera que sea su posible valor, pudiera verse como una especie de biografía de mis ideas, sin darle mayor importancia a los géneros”.<sup>39</sup> Su faceta de ensayista es una parte esencial de su obra; sin ella no podríamos entender su evolución como escritor ni tampoco su obra misma en un sentido amplio. Crítica y creación, en este caso, son un mismo ejercicio en el que ambos se funden en una misma expresión, puesto que su literatura pretende ser un acto de crítica y su crítica busca el rango de literatura, de una escritura no subordinada al objeto de la crítica, sino como una finalidad en sí misma, como un acto de creación puro, de texto independiente y artístico. No como un metalenguaje sino como un lenguaje autónomo aunque siempre en referencia a otro. Como dice Foucault refiriéndose a Blanchot: “la propia crítica está convirtiéndose en un acto de escritura”,<sup>40</sup> es decir, en literatura. El mismo JGP ha dicho de sí mismo:

Para García Ponce los ensayos, tanto literarios como de artes plásticas [...] tienen la misma importancia que las obras de ficción. En los ensayos, sobre literatura o pintura, García Ponce utiliza figuras y obras de escritores o pintores de la misma manera y con igual propósito y sentido que en las obras de ficción utiliza personajes imaginarios con el propósito de hacerlos sentir reales.<sup>41</sup>

Su inclinación hacia la crítica de las artes plásticas está dada por su agudeza en el análisis visual, por su capacidad y gusto por la observación, pues es un escritor que ante todo *mira*. Para él la mirada tiene un peso fundamental en su obra, es el sentido que domina su percepción y su estética. Como dice: “Mi amor por la pintura es producto de mi amor por la imagen”.<sup>42</sup> Así, nos informa en su *Autobiografía*, que su primer acercamiento a la pintura en los

---

<sup>39</sup> Juan García Ponce, *Autobiografía*, p. 119.

<sup>40</sup> Michele Foucault, “Lenguaje y literatura”, en *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós, 1994, p. 83.

<sup>41</sup> Citado en, Armando Pereira, “Juan García Ponce y la escritura cómplice”, en *La escritura cómplice...* pp. 21-22.

<sup>42</sup> Carolina Calderón, “Una entrevista con...”, en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*. p. 30.

años de formación se da a través de la lectura de “la pobre biografía de Van Gogh novelada por [Irving] Stone, de *La boca del caballo* y del libro sobre Leonardo de Merezhkovski”,<sup>43</sup> además de su acercamiento a través de libros y enciclopedias con el impresionismo. Posteriormente tendría un acercamiento directo con las obras, pues recorrería los museos más importantes de la cultura occidental: el Louvre de París, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo del Prado en Madrid, etcétera. A partir de ese momento, nunca más se alejó del contacto, del aprendizaje y del ejercicio crítico de esta expresión artística. También se debe tener en cuenta que su hermano Fernando García Ponce (1933-1987) fue un pintor relevante y que de algún modo esta relación entre escritor y pintor provocó un contacto íntimo entre las dos artes. En la pintura encontró vías de acceso a distintas cuestiones que lo ocupaban como creador: la analogía entre la pintura y la reminiscencia de la infancia, una posible comprensión de la Historia y la cultura, una serie de recursos y posibilidades que el arte pictórico le ofrecía y que podría llevar a su narrativa:

Mi amor por la pintura puede deberse a esa cualidad estática, en la que todo aparece fijo, revelándonos su verdadera esencia, que la emparenta con el modo en que se presentan los recuerdos de infancia [...] he encontrado siempre en ella mis más claras imágenes del mundo y hasta un cierto sentido de la historia. En ningún lugar está tan vivo el pasado como en los museos [...] También es posible que le deba a la pintura la necesidad que tengo de escribir con un claro sentido del lugar, hasta el grado de que en muchas ocasiones me sirvo de éste como punto de partida.<sup>44</sup>

Además de la fidelidad y admiración que tuvo siempre hacia la obra de Paul Klee, sus pintores son innumerables, sus ensayos sobre pintura dan una clara muestra de ello. Así, se puede observar en *Cruce de caminos* (1965), *Rufino Tamayo* (1967), *La aparición de lo invisible* (1968), del cual José Antonio Lugo afirma que sin exageraciones “fue un parteaguas en la crítica de artes plásticas

---

<sup>43</sup> JGP, *Autobiografía*, p. 117.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 140.



en México”,<sup>45</sup> *Nueve pintores mexicanos* (1968), *Manuel Álvarez Bravo* (1968), *Vicente Rojo* (1971), *Joaquín Clausell* (1973), *Leonora Carrington* (1974), *Manuel Felguérez* (1974), uno de los tomos de *La huellas de la voz* (1982) o en *Una lectura pseudognóstica de Balthus* (1988) —algunas características de los personajes femeninos de JGP fueron inspiradas en las niñas de Balthus—, entre otros títulos o ensayos recopilados en otros libros. En ellos abordó, además de los pintores que se mencionan en los títulos anteriores, una serie bastante amplia de artistas de diferentes latitudes como Hans Memling, Van Gogh, Jackson Pollock, Picasso, Kandinski, Ucello, Klimt, Rufino Tamayo, Velásquez, Lucas Cranach, cuya Venus, dice nuestro escritor: “define mi concepto de belleza femenina”.<sup>46</sup>

Por otro lado, JGP se convirtió en el crítico y divulgador de los pintores mexicanos de los años cincuenta, enmarcados dentro de la Generación de Medio Siglo, que ya en esos años se alejaban de la estética del muralismo y de los preceptos del nacionalismo revolucionario. Así, tuvo la virtud de entender la sensibilidad de esta nueva generación de pintores que desde la postura de vanguardia de Tamayo iniciaron un rumbo y una búsqueda estética que difería de las visiones que sostenían los Tres Grandes: Rivera, Orozco y Siqueiros. Entre los pioneros que propiciaron ese cambio de gustos estéticos y que García Ponce abordó en sus ensayos están Juan Soriano y Carlos Mérida. Entre los más jóvenes se encuentran José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Francisco Toledo, Roger Von Guten, entre otros.

En su labor como crítico de arte, y con la intención de hacer de la crítica misma un ejercicio a la altura de cualquier género literario y un fin en sí mismo, JGP manifestó su apertura hacia las vanguardias y su afán por una renovación que fuera más allá de los gastados cánones estéticos del

---

<sup>45</sup> José Antonio Lugo, *op. cit.* p. 20.

<sup>46</sup> Carolina Calderón, art. cit., en, *JGP y la Generación...* p. 31.

nacionalismo, que ya para esos años hacían notar el anquilosamiento de su discurso:

Juan García Ponce, como Baudelaire en sus ensayos sobre los impresionistas, hace surgir su crítica, no de un academicismo, sino de su propia condición de creador, de artista. Y esa condición artística es la que le permite sentir, la que le permite ver el sentido profundo de las obras.<sup>47</sup>

Además, la mirada en la obra de este escritor —en ella desembocan y de ella surgen gran parte de sus virtudes narrativas: su amor por la pintura, los espacios, las formas, el paisaje, el cuerpo femenino, la contemplación pura como el más alto de los gozos— posee la cualidad de mirar hacia adentro y hacia fuera, es decir, tiene la capacidad de ver el exterior, las formas, el mundo, el arte, pero también tiene la capacidad para ver hacia dentro, o sea, para hurgar en el interior de la *psique* humana, para volcarse sobre los laberintos del alma, sobre sus formaciones interiores, sobre sus pensamientos más subterráneos, sobre sus perversiones; por eso se ha dicho que es un autor que psicologiza a la hora de escribir. En este sentido es un visionario al mismo tiempo que un *mirón* que se deleita describiendo paisajes tanto físicos e íntimos como psicológicos.

No es nuevo referirse a la obra JGP con el término de *voyeurista*. Sin duda ésta es una condición de toda su obra. Sus críticos han abundado al respecto. Alberto Moravia dice: “El novelista, aparte de mostrarnos aquello que todos podrían ver, a menudo nos muestra aquello que nadie podría ver, excepto el *voyeur* [...] el novelista [...] mira y hace que nosotros miremos por un imaginario ojo de la cerradura [...] el voyeurismo necesita descubrir lo ignoto”.<sup>48</sup> Este voyeurismo o esta “compulsión admirativa” —como la llama Alberto Moravia— crea en la obra de JGP una serie de relaciones binarias y triangulares que se multiplican desde el interior del relato hacia el exterior de la obra, es decir, hasta el posible lector, pues de lo que se trata es de buscar

---

<sup>47</sup> José Antonio Lugo, *op. cit.* p. 20.

<sup>48</sup> Cfr. Alberto Moravia, *El hombre que mira*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002. p. 30-31.

(hacer) cómplices, no simples lectores, como diría Nietzsche.<sup>49</sup> Así, a través de sus obras y de la fascinación de sus personajes por la contemplación en todas sus posibilidades, en este caso, por la contemplación de escenas íntimas, por los pliegues y sugerencias del cuerpo de la mujer, por triángulos amorosos en los que, algunas veces, el tercero implicado sólo mira —con o sin consentimiento—; o de esa incesante “compulsión admirativa” del narrador al describir un desnudo, un *strep tease*, un gesto, un movimiento, una mirada, un vestido que en lugar de ocultar revela insinuantes y promisorias formas de voluptuosidad, que tienen como único modelo siempre a la mujer, el lector se convierte en última instancia en el principal *mirón* en su literatura.

Moravia continúa: “Al voyeurismo del escritor se suma a menudo el voyeurismo de un personaje”.<sup>50</sup> A esta suma debe añadirse como corolario el voyeurismo final del lector. El diccionario define al *voyeur* como aquel “que observa con delectación las escenas eróticas realizadas por otros”.<sup>51</sup> Esta definición es demasiado pobre para precisar o para tratar de comprender lo que sucede en la narrativa de este escritor. La delectación sin duda es un elemento primordial pero no el único.

El voyeurismo de JGP tiene su origen en el mundo del arte, ya hemos dicho que el arte es su religión, puesto que lo *re-liga* al mundo. Aquí, mirar es ante todo contemplar en distintos niveles: reflexiva, gozosa, estética, ética, eróticamente. La contemplación que ejerce este tipo de voyeurismo es la misma que se da frente a una obra de arte, una pintura por ejemplo. En este caso el objeto contemplado siempre será la figura femenina que el escritor recrea a lo largo de su obra. De este modo, hay una “compulsión admirativa” por el cuerpo de la mujer. Y por eso nace en su obra esa necesidad de ofrecerla a los demás, de exhibirla, de compartirla; por eso sus personajes, en resonancia con “Las leyes de la hospitalidad” de Klossowski, encuentran en el

---

<sup>49</sup> Cfr. prólogo a la *Genealogía de la moral*, Barcelona, Alianza Editorial, 2006.

<sup>50</sup> Alberto Moravia, *op. cit.*, p. 31.

<sup>51</sup> Cfr. *Diccionario enciclopédico Larousse*, México, Larousse, 1988.

ofrecimiento de sus mujeres un gozo y una realización peculiar; por eso buscan a un tercero que medie entre ellos (la representación del artista) y ellas (las creaciones, las obras de arte), pues la mujer es para ellos la encarnación del *arte* en sí mismo:

La mirada no sólo fija cada movimiento sino que lo perfecciona, establece con el objeto contemplado la relación que puede establecerse con una obra de arte: una relación de perfeccionamiento constante. Y como toda obra de arte —su contemplación, su gozo— no puede guardarse avariciosamente para la contemplación solipsista; debe entregarse también para la contemplación de los otros.<sup>52</sup>

De este modo, la contemplación es un movimiento sin fin, que como la escritura o la crítica, o el deseo mismo, se está renovando constantemente en busca de nuevos significados. Así, refiriéndose a la novela *De ánima*, Armando Pereira escribe: “El cuerpo de Paloma no sólo es un objeto de contemplación, sino más bien el mecanismo que pone en marcha un discurso —pictórico o literario—.”<sup>53</sup> Este discurso, de igual modo que el amor y el deseo, no tiene reposo ni fin, conforme se obtiene se pierde y así, se vuelve a buscar en un juego de presencias y ausencias, de saciedad y apetencia.

Por otra parte, se puede apreciar un símil entre la experiencia mística, la experiencia erótica y el voyeurismo del que hablamos. El éxtasis y la revelación que la mística busca en la unión fugaz con lo divino, en ese raptó transitorio, en esa *petit mort* —a la que hace alusión Bataille— es el mismo que se busca en la literatura de JGP. Tras el recorrido que emprenden sus personajes a través de ellos mismos y de sus relaciones sentimentales llegan a un punto en que tan pronto como se les revela ese enigma que buscaban, tan pronto como atraviesan esa “otra orilla”, así también se les escapa su significado como agua entre las manos; por eso es tan reveladora para comprender la intención de García Ponce aquella frase de Lezama Lima que se ha citado atrás y que él utiliza para iniciar *La presencia lejana* y que también

---

<sup>52</sup> Armando Pereira, “JGP y la escritura cómplice”, en *La escritura cómplice...* p. 20.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 21.

cita en el diario de Gilberto en *De Anima*: “Ah, que tú escapes en el instante en que ya habías alcanzado tu definición mejor”. Pues ésa es una de las paradojas sustanciales que ayudan a entender lo que este escritor quiere expresar con sus obras, puesto que en ellas todo sentido escapa, todo significado evanesce cuando había logrado revelarse. Es una presencia que sólo se posee en su alejamiento, en su distancia, en su ausencia, en el destello que deja tras su partida y su recurrente ocultación.

Como a los místicos les sucede, sus revelaciones son inenarrables, tan pronto como las alcanzan las pierden. No obstante, siempre buscan repetir esa experiencia por medio de la recurrencia de sus ejercicios, para así tratar de aprehender por fin su significado absoluto con la certidumbre de que Dios escapa a sus posibilidades, pero justo esa imposibilidad es la imagen que los impulsa febrilmente a no claudicar. Así, también, en la literatura de JGP sus personajes —en resonancia con la obra de Musil— saben que ese absoluto es imposible, saben que es “una nostalgia”,<sup>54</sup> pero se aferran por encontrarlo, pues intentan apresar aunque sea un destello borroso de éste para tratar de aclarar de algún modo sus existencias. Regularmente ese reconocimiento se da a través de la experiencia erótica, que roza, aunque indirectamente, ese absoluto por medio del abandono y la pérdida de sí a donde los conduce su deseo, gracias a ese desvanecimiento, a esa *petit mort*, a las muertes pequeñas, al orgasmo. De este modo, se renovarán en un movimiento perenne y circular las fuerzas que el deseo impone a las búsquedas, el ritmo de tensión y distensión que crea la búsqueda misma, la saciedad y el agotamiento que la posesión del objeto deseado produce, su hartazgo, el letargo consecuente y la renovada apetencia que tras su pérdida renace. Alberto Ruy Sánchez, heredero de JGP en los temas del eros y la mirada, comenta:

Su obra, que cultiva siempre así los poderes de la mirada, ofrece la impresión de estar siendo escrita como una peculiar aventura mística, una búsqueda incesante de “la intensidad más fuerte”. Su vía para perseguir esa meta indecible, equivalente a la “unión directa con la

---

<sup>54</sup> Cfr. Carolina Calderón, *art. cit.*, p. 18.

realidad divina” de los místicos tradicionales, es la vía de la contemplación. Voyeurismo y contemplación se unen en la mística *garcíaponceana* para ofrecernos finalmente la experiencia de la intensidad literaria.<sup>55</sup>

Si el bien supremo en la experiencia mística es Dios, si la máxima aspiración del religioso es la unión eterna del alma enamorada con Él, en la mística de García Ponce el bien supremo lo representan la Belleza y su consecuente contemplación. Esta belleza la encarna la mujer misma, su cuerpo y lo que éste puede revelar a través de su posesión, su gozo y su ofrecimiento. Así, su obra está construida a partir de una especie de teología erótica donde el arte y la belleza son el fin y el origen de todo, la ubicuidad misma. De este modo se observa que hay un trasfondo demasiado complejo, una serie de vasos comunicantes que unen el mundo del arte, de la belleza, de la contemplación, con el mundo del misticismo, del erotismo, de la transgresión, del éxtasis, del deseo, en el entramado del voyeurismo de este escritor, que finalmente escenifica la reconciliación de la carne y el espíritu. De esta forma, García Ponce

es el artista como héroe y el vidente de la mirada. Un pornógrafo al mismo tiempo que un pedagogo: nos enseñó a leer a Robert Musil, a Pierre Klossowski o a Georges Bataille para que tuviésemos las llaves de su propio reino milenario.<sup>56</sup>

En efecto, este escritor introdujo en la literatura mexicana, gracias a sus traducciones y sus ensayos, el conocimiento de autores excepcionales y de primer orden hasta entonces poco o nada conocidos en nuestras letras. Como dice José Antonio Lugo: “Fue un excelente crítico y utilizó su inteligencia para provocar, casi siempre para dar un nuevo y vigoroso aliento a la cultura de su tiempo.”<sup>57</sup> Estas aportaciones culturales son también una influencia directa en su formación literaria. Ha sido el mayor crítico y promotor que hemos tenido

---

<sup>55</sup> Alberto Ruy Sánchez, “Voyeurismo y contemplación en *De Anima*”, en *La escritura cómplice...*, p. 195.

<sup>56</sup> Christopher Domínguez, *loc. cit.* p. 7.

<sup>57</sup> José Antonio Lugo, *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*, México, CONACULTA, 2007, p. 11.

de Robert Musil y Pierre Klossowski, de quien fue el primer traductor en México en los años setenta; con sus ensayos introdujo a Cesare Pavese, Georges Bataille, Thomas Mann, Henry Miller, D. H. Lawrence, Heimito Von Doderer, Elías Canetti, Malcom Lowry, entre muchos otros. Su libro sobre Robert Musil, *El reino milenario* (Arca, 1970), *Teología y pornografía*, *Pierre Klossowski en su obra: una descripción* (ERA, 1975), *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski* (Anagrama, 1981), *Desconsideraciones* (Mortiz, 1968), entre una decena más de libros de crítica literaria, dan cuenta de una capacidad creativa y analítica que lleva a este género a una altura que no puede pasarse por alto, pues en ella ha logrado situarse como una de las voces más críticas tanto de su generación —la de Medio Siglo— como de nuestras letras y es quien —a decir Juan Vicente Melo— de mejor manera ha impuesto la pauta y le ha otorgado a la crítica un nuevo lenguaje.<sup>58</sup> José Antonio Lugo hace notar que:

para poner en su justo lugar el papel de García Ponce como crítico literario, tenemos que verlo desde dos perspectivas; la primera, la contribución que la difusión de estos escritores hizo a la literatura mexicana y a la cultura latinoamericana y, en segundo lugar, el valor intrínseco de sus ensayos [...] Su influencia tuvo una doble vertiente. La primera la ejerció sobre sus lectores, quienes fueron adaptándose a la creciente provocación de sus novelas [...] La segunda [...] tiene que ver en cómo enseñó a toda una generación una manera de leer a sus autores [...].García Ponce, a través de sus ensayos literarios fue un extraordinario maestro.<sup>59</sup>

Otro rasgo importante que caracteriza su labor crítica es la innegable actitud ético-estética que asume a la hora de escribir. Hay ante todo un sentido de llegar hasta el límite, hasta las últimas consecuencias del análisis para demoler o para enaltecer una obra, siempre desde un compromiso inexorable, el cual parte de sus valores y máximas estéticas y de una coherencia con ellas mismas. Así, a través de éstas pretende entablar un diálogo con la cultura y la tradición como horizontes, y dar luz, reflejarse o

---

<sup>58</sup> Cfr. Juan Vicente Melo, “A propósito de Juan García Ponce, el nuevo lenguaje, la óptica distinta”, en *La escritura cómplice...*

<sup>59</sup> José Antonio Lugo, *op.cit.*, pp. 15-16.

repelerse en la obra que analiza sin ningún tipo de concesión. Su crítica no pretende adular a nadie gratuitamente. Así, éste es un ejercicio de interiorización que se objetiva exteriorizándose por medio del análisis. Rosado comenta que: “la tarea primordial del ensayista literario [es]: hurgar en palabras, frases y situaciones del texto para encontrar su espíritu *más allá* de la forma [en la cultura misma, en la tradición], en busca de su propia ‘religión’.”<sup>60</sup>

Emmanuel Carballo aclara:

Como crítico [...] cuando Juan García Ponce alaba algo de alguien está alabando esa cualidad de sí mismo y cuando niega una obra, un autor, o un procedimiento, está indicando que él no escribiría nunca ese libro, no podría ejercer las letras como ese escritor, o que jamás se atrevería a usar en sus obras ese recurso técnico.<sup>61</sup>

En lo concerniente a su formación y aprendizaje literario, JGP piensa en afinidades más que en influencias, no obstante, dice de sí mismo que él es todo una influencia. En este sentido tiene mucho que ver el gusto personal, la serie de afinidades que se van entretejiendo durante toda una vida, las simpatías y diferencias comunes a cualquier lector, la voluntad y la elección misma, el propio azar, las coincidencias y analogías que se pueden encontrar en otros autores. Como apunta Juan Antonio Rosado:

Para este escritor, lo fundamental son las *coincidencias*: “Con Musil tengo muchas coincidencias —dice a Margarita Pinto en una entrevista—. Hay temas que me han interesado profundamente desde antes de conocerlo y que él ha trabajado genial y maravillosamente en sus libros. Mi relación con Klossowski es igual, aunque cronológicamente es posterior a Musil”.<sup>62</sup>

Las influencias de un escritor suelen ser bastante profusas, se encuentran en una multiplicidad de direcciones, en una serie de intertextualidades y acontecimientos inconmensurables. Es poco más o menos como tratar de descifrar la totalidad de las cadenas genéticas de algún ADN, en este caso, de un organismo cultural. Hablar, en este sentido, de las influencias

---

<sup>60</sup> Juan Antonio Rosado, *op. cit.* p. 19.

<sup>61</sup> Emmanuel Carballo, art. cit. p. 51.

<sup>62</sup> Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo*, p. 28.



de JGP resultaría una tarea demasiado prolija y laberíntica, como resultaría esta empresa en cualquier escritor significativo. Además, viendo desde otra perspectiva el asunto, como él mismo dice, “confesar las influencias [podría ser] demasiado fácil, pero no son ellas las que hacen al escritor, sino la profundidad de la búsqueda de su forma y de la verdad que quiere expresar a través de ella.”<sup>63</sup>

En su *Autobiografía* hace un recuento de los libros y autores que en mayor o menor grado tuvieron que ver con su visión y aprendizaje literarios; pues, como dice, su biografía está ligada “forzosamente” a sus lecturas. Su iniciación literaria se remonta a la infancia con *Tarzán de los monos* o los libros de Emilio Salgari, con Karl May, autor poco conocido ahora, pero famoso a principios de siglo XX, Mark Twain, Dumas, Victor Hugo. Después, en los años de formación y madurez, vendrán sus autores capitales, los cuales representarán una experiencia definitiva —y un continuo regreso a ellos mediante las relecturas— en su obra: Robert Musil, Cesare Pavese, Thomas Mann, Heimito Von Doderer, Pierre Klossowski, Jorge Luis Borges, D. H. Lawrence, Henry Miller, Herman Broch, Georges Bataille, Elías Canetti, Proust, Nabokov, Dostoievski, Nietzsche, entre otros. Por otro lado, JGP se refiere así a los aspectos que le parecen más importantes —para su propia formación— de la literatura mexicana de fines del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX:

La identificación con nuestra literatura se estableció [a través de] los poetas y algunos cronistas del siglo XIX y sobre todo del descubrimiento capital de Alfonso Reyes, de Julio Torri, del ejemplo magnífico [...] del grupo Contemporáneos y la importancia cada vez más definitiva de Octavio Paz. Después vinieron Martín Luis Guzmán [...] José Revueltas [...] Juan Rulfo [...] Sin el profundo, despreocupado y siempre original trato de Reyes con la cultura universal, sin la verdad poética, el rigor y la lúcida conciencia crítica de Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen, sin el irónico y diferente escepticismo de Julio Torri y Salvador Novo, sin el mundo poético de Octavio Paz, que para mí es el modelo más indispensable, y las creaciones míticas de Rulfo, la relación entre nuestra literatura y la literatura tendría otro carácter [...] A través de

---

<sup>63</sup> JGP, *Autobiografía*, pp. 130-131.

su obras, a las que deben sumarse otros escritores latinoamericanos, esencialmente Jorge Luis Borges, intuí, oscuramente en aquel entonces, de qué manera formábamos parte de una entidad cultural universal que debería y podía determinar nuestra relación inmediata, aclarándonosla.<sup>64</sup>

Además, menciona el acercamiento a Miguel de Unamuno, Leopoldo Alas “Clarín”, Benito Pérez Galdós, Pío Baroja, Hermann Hesse, Arthur Koestler, Jan Valtin, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Virginia Woolf, James Joyce, Scott Fitzgerald, William Faulkner, Alberto Moravia, Italo Calvino, Italo Svevo, Malcom Lowry, Antón Chejov, Kierkegaard, Günter Grass, Kafka, Albert Camus, y a autores nórdicos como Knut Hamrun y Haldor Laxness y un largo etcétera. Y añade:

La lista sería interminable y absolutamente arbitraria [además] Al repasar esta lista tediosa no es difícil descubrir que peca de una increíble carga de referencias comunes y un definitivo retraso con respecto a la modas [...] A partir de esta lista, sólo podría ir más atrás, hacia los clásicos, desde Esquilo, Tirso y Shakespeare hasta Cervantes, Tolstoi o Balzac, con Flaubert y Stendhal, Melville, Hawthorne y James como máximos modernos y el romanticismo alemán y Rilke como meta y punto de partida.<sup>65</sup>

\*\*\*

Juan García Ponce se inició en la literatura escribiendo teatro “con sus condiscípulos Jorge Ibarguengoitia, Héctor Mendoza, José Luis [González] Ibáñez”<sup>66</sup> bajo la tutela de Luisa Josefina Hernández. En 1956 ganó el Premio Ciudad de México con su pieza *El canto de los grillos*, que la UNAM publicó en 1958 y que Salvador Novo llevó a escena en Bellas Artes en 1957. Novo auguró equivocadamente que México tendría un dramaturgo de gran talla en este escritor. Emmanuel Carballo dice:

Salvador Novo [...] animador de la bonanza teatral de esos años, supuso haber encontrado en él un nuevo y admirable dramaturgo. Novo acertó a medias: sus palabras son ciertas, pero referidas a la

---

<sup>64</sup> JGP. *Autobiografía*, pp. 74-76.

<sup>65</sup> *Ibid*, pp.129-130.

<sup>66</sup> Huberto Batis, *Memorias de Sábado...*p. 50.

prosa. García Ponce en el siguiente paso escénico, *La feria distante* (estrenada en 1957), le hizo saber que no sería el teatro su vocación definitiva.<sup>67</sup>

De este modo, sus primeras publicaciones pertenecieron a este género: *El canto de los grillos* (UNAM, 1958), *La feria distante* (Cuadernos del Viento, 1959), *Doce y una trece* (UNAM, 1961). No obstante, el mismo JGP en entrevista dice que antes de escribir teatro ya había escrito algunos cuentos, probablemente poco logrados y como un ejercicio de mera imitación pero que lo iniciaron en el ámbito de la creación literaria:

—¿Fue teatro lo que empezaste a escribir?

—No, yo empecé a escribir cuentos, lo que pasa es que están guardados en un cajón o destruidos no sé dónde, pero lo primero que escribí fueron cuentos imitando a John Dos Passos [...] traté de escribir un cuento a la manera de *Manhattan Transfer*.<sup>68</sup>

Finalmente se dio cuenta de que el teatro no era el género en donde él podría llegar a un lugar importante como escritor, pues era un espacio que no le permitía la respiración que él buscaba, no podía expresar plenamente lo que quería decir, no encontraba la forma eficaz para expresarlo. De este modo, la última obra teatral que escribió fue *Catálogo razonado* (Premiá Editora, 1982):

Yo supuse que había empezado a decir lo que quería escribiendo teatro [...] ahora veo que en realidad nunca me había sentido atraído directamente por la escena y para mí el teatro también era, sobre todo, literatura [...] desde entonces también he tratado de encontrar mi propia forma en el relato, el cuento y la novela porque me parece que estos géneros se adaptan más a la naturaleza, demasiado subjetiva quizá, de lo que quiero decir y para la que necesito la libertad que no supe encontrar en el teatro.<sup>69</sup>

A pesar de ello, es importante resaltar que desde su primera obra *El canto de los grillos*, ya estaban presentes, de alguna u otra forma y, tal vez, de

---

<sup>67</sup> Emmanuel Carballo, “Juan García Ponce: director espiritual de su generación”, en *La escritura cómplice*, p. 49.

<sup>68</sup> Carolina Calderón, “Una entrevista con Juan García Ponce”, en *JGP y La generación de Medio Siglo* p. 25.

<sup>69</sup> Juan García Ponce, *Autobiografía precoz*, pp. 119-120.

modo difuso o potencial, los temas y las problemáticas esenciales de lo que llegó a ser posteriormente su obra narrativa, es decir, que desde el principio mostró una unidad y una línea que más tarde adquirió cohesión y coherencia y sobre todo contundencia literaria:

Creo que mis obras de teatro eran malas, a mí no me gusta *El canto de los grillos*; sin embargo, cuando la lee la gente cercana a mí, siempre dicen que ahí está todo y es cierto, está todo, lo que pasa es que no está expresado, no está dicho, por eso no estoy contento con ellas.<sup>70</sup>

Después de esa especie de desencanto hacía la dramaturgia o de ese descubrimiento de sus capacidades como narrador, volcó todas sus energías hacia la prosa: al cuento, la novela y al ensayo. Así, publicó sus primeras narraciones. Después de escribir *El canto de los grillos* en 1956 y *La feria distante* en 1957, tuvieron que pasar algunos años para que salieran a la luz sus primeras novelas, que a la vuelta del tiempo formaron un *corpus* considerable: *Figura de paja* (Mortiz, 1964), *La casa en la playa* (Mortiz, 1966), *La presencia lejana* (Arca, 1968), *La cabaña* (Mortiz, 1969), *La vida perdurable* (Mortiz, 1970), *El nombre olvidado* (ERA, 1970), *El libro* (Siglo XXI, 1970), *La invitación* (Mortiz, 1972), *Unión* (Mortiz, 1974), *El gato* (Sudamericana, 1974) y sus primeros libros de cuentos: *La noche* (ERA, 1963) e *Imagen primera* (Universidad Veracruzana, 1963); posteriormente escribiría *Encuentros* (FCE, 1972), *Figuraciones* (FCE, 1982), *Cinco mujeres* (CONACULTA, 1995) y su libro de memorias, *Personas lugares y anexas* (Mortiz, 1996).

Merece un lugar aparte la obra novelística que desarrolló en la década de los ochenta del siglo pasado; con ésta llegó al punto más alto de su madurez como narrador. La trilogía de primer orden que conforman *Crónica de la intervención* (Bruguera, 1982), *De ánima* (Montesinos, 1984) e *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (FCE, 1989) lo sitúan —junto con *Encuentros* y algunos de sus mejores libros de ensayos como *El reino milenario*, *Teología o pornografía...*

---

<sup>70</sup> Carolina Calderón, “Una entrevista con Juan García Ponce”, en *JGP y La generación de Medio Siglo* p. 25.

o *La errancia sin fin*— como uno de los escritores más importantes de las letras mexicanas del siglo XX. En estas últimas tres novelas JGP llega a un tratamiento en el cual sus temáticas y obsesiones alcanzan *su mejor definición*; la ambigüedad, la paradoja, la contradicción, el oxímoron, la transgresión, la mirada, la figura femenina, el erotismo, la profundidad especulativa (especular), la infancia perdida y sólo recuperada parcialmente cobran alturas que manifiestan el cenit de la ópera magna de García Ponce.

La última novela que escribió fue *Pasado presente* (FCE, 1993), “descripción de una época y una novela ‘en clave’, en la que aparecen Michelle Alban, Salvador Elizondo, Jorge Ibarguengoitia y muchos escritores más [...] que formaron la Generación de Medio Siglo”.<sup>71</sup> Esta novela aunque hace la crónica de su generación y su época, y es un texto netamente autobiográfico, no alcanza el gran tratamiento de la trilogía que se menciona atrás. En lo que se refiere a una catalogación de su obra Juan Antonio Rosado menciona que,

Jorge Ruffinelli establece un esquema de la narrativa de García Ponce a la que divide en dos periodos: en el primero, que llega hasta 1966, cuando aparece *La casa en la playa*, hay una preocupación por la vida interior de los personajes, pero vista desde el exterior: a través de los actos y las atmósferas; en el segundo, que parte de 1968 con la publicación de *La presencia lejana*, el artista se sumerge en la subjetividad y avanza desde allí. García Ponce coincide con esta visión y llega a interpretar sus primeras obras como “ejercicios de estilo”, pero no deja de señalar que ya desde allí empezaba a hacer aparecer sus temas, pues éstos “se le inmiscuyen a uno”.<sup>72</sup>

En efecto, otro rasgo de importancia en su obra —y que sólo se ha mencionado de paso— es el carácter indiscutiblemente psicológico de sus narraciones. Como dice Batis: “García Ponce no teme la calificación de psicológica a esta búsqueda [...] puesto que la psicología no está agotada mientras no se defina [totalmente] la realidad.”<sup>73</sup> Sin duda, JGP es un narrador de atmósferas interiores, de estados psicológicos, de subjetividades profundas. Sus personajes siempre se vuelcan hacia sí mismos esperando encontrar allí la

---

<sup>71</sup> José Antonio Lugo, *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*, México, CONACULTA, 2007, p. 76.

<sup>72</sup> Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo*, p. 14.

<sup>73</sup> Huberto Batis, “La obra literaria de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice*, p. 74.

respuesta a sus inquietudes, su mundo siempre es especulativo, racional e irracional al mismo tiempo, sus personajes hacen del monólogo el espacio para la reflexión, y el narrador los estudia, con minuciosidad, con detalle, con una incisividad que busca explicar o entender sus estados de ánimo, sus ánimas, sus deseos, sus pensamientos, sus nostalgias, sus perversiones, sus ausencias siempre presentes. En este sentido, su narrativa es una literatura de pura introspección:

Éste es el esoterismo del estilo que García Ponce usa, que persigue una imagen simbólica de la realidad, que trata los impulsos de la “inspiración” como elementos rebeldes [...]. Éste es el verdadero tema de su literatura, y no la anécdota: la introspección, que va paralela a la trama del relato, carece de argumento y desenlace...<sup>74</sup>

Emmanuel Carballo dice: “[JGP] se ha aferrado desde sus primeros textos a la corriente psicologista [...] en el fondo la literatura de García Ponce [...] es más literatura de personajes que literatura de acción [pues] no le interesan los acontecimientos exteriores sino su sentido oculto”,<sup>75</sup> y lo que éstos son capaces de revelar; por eso, parece que generalmente los argumentos de sus obras no tienen un papel principal en su concepción de lo que es y debe buscar la literatura, pues el argumento, él mismo lo dice: “no es nunca el fin, sino el medio del que se vale el artista para hacer encarnar sus temas”<sup>76</sup>. En sus obras “el conflicto dramático se vuelve conflicto de ideas”.<sup>77</sup> En este sentido, vale la pena recordar lo que se ha dicho atrás: a este escritor no le interesa ni la mera perfección formal ni el mero argumento, pues sostiene que a través de la obra de arte y de la literatura se logra llegar a un sitio más allá de la realidad cotidiana, a una verdad que sólo el arte es capaz de otorgar, pues éste revela, hace patente el sentido oculto de las cosas y de la vida en general, nos sitúa en esa “otra orilla” a la que se ha hecho referencia

---

<sup>74</sup> *Idem.*, p. 75.

<sup>75</sup> Emmanuel Carballo, “Juan García Ponce: director espiritual de su generación”, en *La escritura cómplice...* p. 52.

<sup>76</sup> Juan Antonio Rosado, *op. cit.* p. 16.

<sup>77</sup> José María Espinasa, “Los laberintos del espejo”, en *La escritura cómplice...* p. 89.

constantemente, donde el espíritu es capaz de revelarse revelando al mismo tiempo el mundo.

Tal parece que estas ideas tienen resonancia o toman cierto aliento tanto de la fenomenología del arte que Martin Heidegger desarrolla en su ensayo titulado “El origen de la obra de arte” publicado por el Fondo de Cultura Económica bajo el título del libro *Arte y poesía* (1958) como de *El arco y la lira* (1956) de Octavio Paz.

Pero este carácter psicologista suele estar dirigido a *investigar* las situaciones límite, las experiencias extremas, en donde la transgresión, en resonancia con el erotismo, desempeña un papel fundamental; pues si algo le interesa a él, es ir más allá de las normas establecidas, confrontar la moral tradicional, la mojigatería y ponerla, a partir de la literatura, bajo una crítica rigurosa ya sea “en el adulterio, en los triángulos con elemento homosexual [lésbico], en cuadrángulos interrelacionados”,<sup>78</sup> en el incesto o en la inminencia promisorio de éste, en las inobjetables y por demás amabilísimas “leyes de la hospitalidad”, que figuran como un imperativo categórico y que se retoman de Klossowski. En este sentido, lo que se representa en última instancia en su obra es la apoteosis de una sexualidad abierta, compartida y plural, poligámica y polisémica, pero sobre todo contemplativa. Así, en su literatura, de forma natural y espontánea, se pervierten los órdenes más íntimos y secretos, los evidentemente públicos y caros a las reglas imperantes. Además, esta experiencia, en cierto modo, roza los lindes de la irracionalidad y la locura.

En este sentido, el gozo, el deseo, el placer tienen que ver directamente con una experiencia de la transgresión, puesto que, en la obra de nuestro escritor, se alcanza la plenitud por medio de ella. En este sentido, se puede aplicar a toda su narrativa lo que José Antonio Lugo dice refiriéndose a *De ánima*:

---

<sup>78</sup> Huberto Batis, “La obra literaria de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice*, p. 79.

Como en una suerte de mantra erótico [en su literatura se muestra] la descripción de un placer que sólo es completo si va acompañado del sentimiento de transgresión, de la sensación de lo prohibido, de la vergüenza de lo que podríamos llamar pecado, y que en la literatura de García Ponce es la manera en que la vida se muestra en toda su plenitud y belleza.<sup>79</sup>

Psicología y transgresión van de la mano en sus narraciones, están en consonancia una con otra y en lo esencial hacen una revaloración ética de las costumbres, donde se busca llegar a otra moral sin prejuicios ni dogmas negativos, en la que el arte y el hedonismo figuren un nuevo orden de las cosas y las relaciones humanas; como dice Batis: “la literatura es crítica de la vida, y en ese sentido es la expansión del más íntimo estado del ser moral [en consecuencia] hemos llegado al punto en que el arte decide la moral, porque la estética es cada vez más una ética”.<sup>80</sup>

Esta inversión en la que *el reino del arte* decide lo que debe ser la moral es justo el *ethos* de García Ponce, que prefigura una *intervención* total del arte sobre la vida, de la libertad y la imaginación sobre el dogma. Como ya dijimos, la presencia del arte en la obra de este escritor busca la *religión* (re-ligar) del hombre con el mundo y consigo mismo. Carlos Monsiváis ha dicho que JGP hace de la “elección moral una elección estética” y no sólo en sus obras sino en su vida cotidiana, en sus posturas políticas, en “su integridad como intelectual” y que “esta sorprendente unidad de criterio y de comportamiento se revela en sus novelas, sus ensayos, [...] sus posiciones públicas”.<sup>81</sup>

La novela *El libro* comienza con el siguiente axioma: “Enseñar es pervertir”.<sup>82</sup> Y en efecto, si revisamos tanto sus novelas, cuentos, sus obras de teatro como sus ensayos, encontramos que se busca una perversión de la realidad, del mundo y de la moral imperante, de las convenciones retrógradas. Pervertir en su sentido etimológico significa revolver, trastocar, desordenar,

---

<sup>79</sup> José Antonio Lugo, *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*, México, CONACULTA, 2007, p. 12.

<sup>80</sup> Huberto Batis, “La obra literaria de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice*, p. 66.

<sup>81</sup> Carlos Monsiváis, “La contradicción suspendida” en *La escritura cómplice...* p. 48.

<sup>82</sup> Juan García Ponce, *Novelas breves*, México, Alfaguara, 1996, p. 285.



seducir. La enseñanza de Juan García Ponce es, sin duda, ésta. Pervertir, subvertir, invertir, intervenir el orden del mundo en pos de otro, el del *reino del arte* y la cultura.

En otro sentido, Armando Pereira anota: “La estética de Juan García Ponce [...] ha tratado de recuperar esas zonas oscuras, en muchos casos perversas y pocas veces accesibles a la razón”.<sup>83</sup> Ángel Rama ha visto, al igual que otros críticos, un irracionalismo en la obra de JGP, esto es cierto, pero se equivoca cuando dice que este irracionalismo “no debe confundirse con el vitalismo de algunos maestros (Henry Miller)”.<sup>84</sup> Si bien sus primeros libros están cargados hacia un erotismo negativo, tanático, donde el suicidio y la muerte son el destino de sus personajes, como en algunos relatos de *La noche* o en la novela *Figura de paja*, en lo general su obra va adquiriendo con el paso del tiempo un tono vitalista que afirma la vida, el deseo, el goce, donde no hay verdugos ni víctimas, donde hay un sí rotundo ante todo lo que implica la vida en su máxima expresión en busca de la felicidad y plenitud. El propio escritor advierte:

Una cosa que en esa época me afectaba mucho [en su juventud] y creo que he dejado atrás, es una cierta morbidez, un cierto sentimiento de angustia, un gozarse en la melancolía y la tristeza y en el desarraigo [...] Antes, yo era mucho más mórbido y retorcido y gozaba más con el sufrimiento, creo que eso se puede ver en mis obras, por ejemplo en “Amelia”, hay ese desamparo, ese desarraigo, esa distancia. Para mí es importante ese “haber dejado atrás.”<sup>85</sup>

Así, pues, estas fuerzas irracionales, instintivas, rebeldes, son también, en este caso, vitalistas y afirmativas. El irracionalismo plantea una filosofía de la vida, de la acción, en donde el mundo guarda un sentido que va más allá de lo puramente racional; de este modo lo irracional también conduce a una revelación ajena al *logos*. Así, la literatura de JGP “busca apresar lo inapresable

---

<sup>83</sup> Armando Pereira, “Juan García Ponce y la escritura cómplice”, en *La escritura cómplice*, p. 19.

<sup>84</sup> Ángel Rama, “El arte intimista de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice...* p. 56.

<sup>85</sup> Carolina Calderón, “Una entrevista con Juan...”, en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, p. 32.

[...] desea provocar la aparición de lo irracional como fuerza de intuición que abra otras dimensiones de lo real”.<sup>86</sup>

\*\*\*

Huberto Batis concluye: “Es la suya una de las vocaciones más firmes y dotadas de su generación: abandonó toda posible ‘carrera’, toda ocupación ‘decente’, por la de escritor”.<sup>87</sup> Y en ese abandono fijó un camino sin el cual la literatura mexicana no sería la misma. No podríamos concebir plenamente nuestras letras sin su presencia, sin la huella que han dejado sus obras, las cuales inauguraron una forma distinta de hacer literatura entre nuestros escritores, sin esa aportación que hizo a la tradición abriéndola a nuevas posibilidades de expresión, a nuevas formas de mostrar el mundo, sin ese análisis de la realidad que sólo se encuentra en sus libros y en su pensamiento, sin esa íntima experiencia literaria, que al compartirla nos pertenece por fortuna a todos. En fin:

Vuelto hacia el pasado, sumergido en ese pozo profundo en busca de sus propios fantasmas, el escritor está inscrito siempre de ese modo en el futuro. De él podemos esperar que mediante el poder de la palabra y la forma nos muestre la vida en toda su elevación trágica, convirtiéndola en destino; pero su propio destino no se encuentra más que en esa voluntaria sumisión al poder de la forma y la palabra.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Huberto Batis, “La obra literaria de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice*, p. 73.

<sup>87</sup> *Idem.*, p. 64.

<sup>88</sup> Juan García Ponce, *Autobiografía precoz*, p. 144.



## **CAPÍTULO III**

**IDENTIDAD Y TRANSGRESIÓN EN TORNO A  
*INMACULADA O LOS PLACERES DE LA INOCENCIA* DE  
JUAN GARCÍA PONCE**



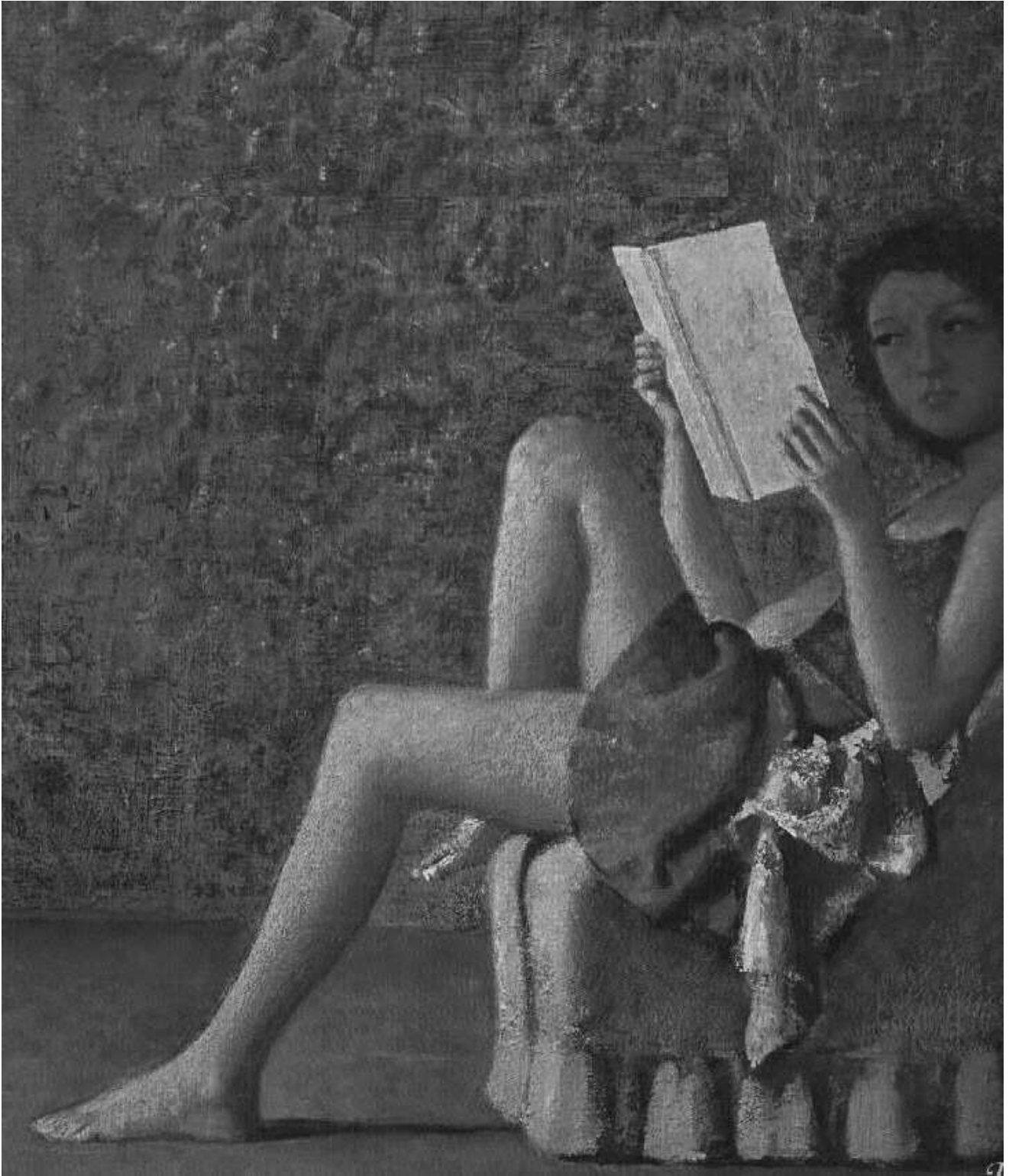
## PRIMERA PARTE

*¿Quién puede querer otra cosa que saberse el objeto absoluto de un deseo absoluto?*  
Juan García Ponce, Diario de Paloma, *De Anima*.

—*Sé que provocas repeticiones [...]*  
*¿Te importan las coincidencias? —dijo Berta—.*  
*Al doctor le gustan tanto las repeticiones como las coincidencias.*  
Juan García Ponce, *Inmaculada*.

*He olvidado tu nombre, Melusina,  
Laura, Isabel, Perséfone, María,  
tienes todos los rostros y ninguno,  
eres todas las horas y ninguna.*  
Octavio Paz, *Piedra de sol*.





*Katia leyendo* (1968-1976) de Balthasar Klossowski de Rola, *Balthus*.





## I. LA FÁBULA DE LA INOCENCIA NUNCA PERDIDA

*Inmaculada o los placeres de la inocencia*, publicada en 1989 por el FCE (Fondo de Cultura Económica), es una de las obras de imaginación<sup>1</sup> definitivas de Juan García Ponce y, en cierto sentido, representa la culminación novelística de este escritor —junto con *De Anima* y *Crónica de la intervención*. En ella explora desde la más alta madurez espiritual y creativa —a sus casi sesenta años—, la serie de temáticas y obsesiones que recorren y dan vida a toda su obra, y es quizás en ésta donde su literatura, recordando el multicitado verso de Lezama Lima, alcanza su *mejor definición*. Esta novela, la cual le valió el Premio Nacional de Literatura de México el año mismo de su aparición, se sitúa dentro de la trilogía de obras de aliento largo que escribió en la década de los ochenta, década sin duda prodigiosa en lo que se refiere a su obra personal, pues en ésta se inscriben sus tres novelas más significativas: *Crónica de la intervención* (Bruguera, 1982), *De Anima* (Montesinos, 1984) e *Inmaculada...* salida a la luz, como ya se apuntó, casi al concluir los años ochenta. Ignacio Trejo Fuentes apunta:

*Inmaculada o los placeres de la inocencia* puede leerse como una suerte de suma de su narrativa, porque contiene, en un marco preciso y justo, la mayor parte de sus inquietudes, ideas y *obsesiones* y es, adelantémoslo, su obra mayor, su novela maestra, más todavía que *Crónica de la intervención*.

*Inmaculada* es también uno de los mejores ejemplos de la literatura erótica mexicana y —arriesgo— del idioma español en nuestros días.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Pierre Klossowski divide su propia obra en dos vertientes, las cuales él mismo denomina, por un lado, obra de imaginación, para referirse a la novela y a la ficción, y obra reflexiva para referirse al ensayo. En realidad, tanto en este escritor como en García Ponce es difícil precisar los límites entre un género y otro; ambos cruzan sus fronteras todo el tiempo y se transfiguran uno en otro en sus respectivas obras. El término “imaginación” tiene en este escrito este sentido.

<sup>2</sup> Ignacio Trejo Fuentes, “*Inmaculada* o la erección sin fin”, en *La escritura cómplice...* p. 211. // Sin duda en este punto puede haber juicios encontrados, matices que apunten hacia una u otra obra, que le confieran mayor peso a *Crónica de la intervención* o incluso a *De Anima*. Ahora bien, no es la intención de este escrito polemizar sobre esta cuestión, ni tampoco parece que se pueda sacar mayor provecho al respecto. En todo caso, de lo que se trataría es de contemplar el desarrollo global de la expresión literaria de García Ponce, de lo que toda su obra nos dice en su conjunto, de los guiños y gestos, de las omisiones y reticencias

Tal parece que conforme transcurre el tiempo vital de un artista, a la par su talento creador va creciendo y su sensibilidad adquiere mejor expresión gracias al dominio de la forma. De este modo, *Inmaculada o los placeres de la inocencia* representa la culminación novelística de una intensa búsqueda tanto de la expresión máxima como de la forma precisa, culminación de una aventura que ha quedado plasmada en una cuantiosa y sin duda estimable cantidad de libros entre los que desfilan cuentos, ensayos, novelas y teatro (y un poema largo, cosa insólita en este escritor, titulado *Réquiem y elegía*<sup>3</sup>). No se quiere decir con lo anterior que después de esta novela no haya vuelto a escribir. No hay que olvidar que publicó el libro de ensayos *Ante los demonios* (UNAM, 1993), el libro de cuentos *Cinco mujeres* (CONACULTA, 1995), el libro de memorias, *Personas, lugares y anexas* (Joaquín Mortiz, 1996); y que además, cronológicamente su última novela apareció en 1993, bajo el título de *Pasado presente*, editada por el FCE. Sin embargo, el alcance estético, la contundencia que impone la ficción misma, los hallazgos vislumbrados, la fuerza expresada de los personajes dentro de su propia realidad, tanto en *Crónica...* como en *De Anima e Inmaculada...*, no alcanzan a manifestarse en esta última novela que está marcada por los intereses de la autobiografía y la crónica de una época que ella representa. En este sentido, la definición más alta de su narrativa está dada por estas tres obras a la cuales se ha hecho referencia y de las cuales *Inmaculada...* representa, en este caso, el cierre novelístico de un ciclo creativo y se sitúa como la última gran novela de su autoría.

Ensayemos un primer acercamiento a esta obra. José Antonio Lugo, quien fue asistente personal de Juan García Ponce durante el tiempo que escribió dicha novela,<sup>4</sup> o sea, los primeros años de los ochenta del siglo

---

que ésta se hace a sí misma y hace al exterior, de los diálogos que entabla con sus autores predilectos. Pero esta cuestión ha quedado saldada en el capítulo anterior.

<sup>3</sup> JGP, *Réquiem y elegía*, ed. privada, México, 1969. // Este poema aparece también en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica* (consultar la bibliografía de esta tesis).

<sup>4</sup> José Antonio Lugo dice: “De 1981 a 1985 fui asistente, secretario o ayudante de Juan García Ponce. Tenía veintiún años cuando fui a su casa de Alberto Zamora 64 por primera vez”. Fragmento tomado de *La inocente perversión...*p. 11.

pasado, sugiere que *Inmaculada...* debe leerse como si se tratara de una fábula, la fabulación de la “inocencia nunca perdida”:

A partir de dos cuadros de Balthus, *La calle*, en el cual la vida se muestra teñida por un toque de irrealidad cercano a la locura, y *Katia leyendo*, que muestra a una delgada joven de rostro ovalado, sentada en un sillón con una pequeña falda y la rodilla levantada, leyendo un libro, García Ponce construye esta novela como una fábula, la fábula de la inocencia nunca perdida.<sup>5</sup>

Ahora bien, ¿qué se debe entender aquí por fábula? En su acepción común la fábula hace referencia a un relato ficticio, el cual está dirigido especialmente a comunicar didácticamente una enseñanza de carácter moral. Este término también hace, en cierto sentido, alusión al mito en su estado puro y, por otro lado, a las historias entendidas como “fábulas” en un sentido amplio. Desde otra perspectiva, la fábula puede entenderse como simple invención, como una “relación falsa, una ficción artificiosa con que se encubre o disimula la verdad” (según una de las acepciones del DRAE). Entonces, si consideramos *Inmaculada...* como una fábula, ¿predomina acaso en esta narración una intención didáctica y una posible moraleja como en las fábulas tradicionales?, ¿nos encontramos ante una mera “relación falsa y artificiosa” que disimula la verdad?, ¿ante una historia que aspira a convertirse en mito? Las tres definiciones vertidas a modo de interrogación corresponden a lo que es en esencia esta obra. Por un lado, es una novela de aprendizaje, de carácter circular, en la que el personaje central, Inmaculada, regresa —al final de la narración y después de su larga travesía—, a sus orígenes, al inicio, al lugar de partida, transformada y vivificada por el conocimiento que ha adquirido en el transcurso de sus avatares sexuales y en sus múltiples ofrecimientos carnales. Además, esta noción de circularidad o de retorno —del mismo modo que Octavio Paz en *Piedra de sol*—, se hace manifiesta en la forma de iniciar y terminar la novela pronunciando el nombre de “Inmaculada”, dando a entender que todo inicio representa un final y todo final un inicio y, de un

---

<sup>5</sup> *La inocente perversión*, p. 70.

modo indirecto, que esta experiencia del retorno —como lo quería Nietzsche— tal vez sea el viaje sobre una línea recta y laberíntica que de algún modo nos regresa a *lo mismo* vueltos nosotros mismos *otros*.<sup>6</sup> Ya al el final de *La vida perdurable* JGP había expresado esta idea que da cuenta de la experiencia del retorno: “A su alrededor, la luz hizo desaparecer el mundo en medio de su brillo, elevándose hacia la realización de sí misma. Era el principio y el final.”<sup>7</sup>

Por otro lado, efectivamente hay una intención didáctica manifiesta en la obra, sólo que invertida, contraria a las fábulas tradicionales y sobre todo a la moraleja corriente, que aspira a fortalecer la estructura de la moral imperante. Las “buenas costumbres burguesas” a todo lo largo de su obra aparecen transfiguradas, transgredidas, superadas e invertidas. *Inmaculada*... no es la excepción: en ella se observa claramente una capacidad para situarse más allá de “lo moralmente aceptable” y al mismo tiempo para proponer un *ethos* —que etimológicamente significa vía o camino— distinto y otra forma de relacionarse con el cuerpo y con el mundo, sin olvidar en ningún momento que para JGP la ética es ante todo una estética, como lo ha visto Carlos Monsiváis.<sup>8</sup> Recordemos el inicio de su novela *El libro*: “Enseñar es pervertir”.<sup>9</sup> Si enseñar es pervertir, *Inmaculada*, por medio de esta experiencia, se mantiene como su nombre lo indica, sin mácula, pura, inocente, pues cuanto más se pierde en sus excesos más se encuentra consigo misma y con la vida.

Dicha novela representa, en tal sentido, el triunfo de la vida, de lo sensual, del deseo, de la seducción, como categorías esenciales de la obra, sobre el cuerpo, la moral y la mojigatería, un triunfo guiado por la contemplación y la mirada como ejercicios espirituales. Eros ha vencido, y la

---

<sup>6</sup> Al respecto, cfr. de Michel Foucault y Gilles Deleuze: *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona, Anagrama, 1995.

<sup>7</sup> Juan García Ponce, *Novelas breves*, p. 207.

<sup>8</sup> Monsiváis dice refiriéndose a García Ponce: “su actitud es unívoca, permanecer a través del idioma, hacer de la elección moral una elección estética”. Cfr. Carlos Monsiváis, “La contradicción suspendida”, en *La escritura cómplice* p. 148.

<sup>9</sup> García Ponce, *Novelas breves*, p. 285.

contemplación y el reino del arte son las vías de este triunfo. Ya se ha mencionado que la obra de Juan García Ponce plantea una *intervención* total del arte y del erotismo sobre la vida y el mundo; el mismo título de *Crónica de la intervención* evidencia este asunto; de tal suerte que, bien podría ser éste el título que diera nombre y agrupara la totalidad de sus obras, del mismo modo que José Revueltas englobó las suyas bajo el título de *Los días terrenales*.

García Ponce ha dicho que todo artista aspira a crear sus propios mitos, “a confundir la realidad y derribar sus límites”<sup>10</sup> y por medio de su obra y a partir de sus más personales obsesiones acceder a una verdad que sólo su arte es capaz de mostrar al mismo tiempo que esa verdad se transmite al mundo y entonces el mito les pertenece a todos. Pero a pesar de esta verdad que se expresa en la obra, el arte es ante todo *representación*, es simulación, y si se quiere, “relación falsa, ficción artificiosa”. La literatura es verbo, palabra, imaginación, espíritu, soplo que la escritura es capaz de conservar, de fijar fuera del tiempo. La literatura *representa*, es decir *vuelve a presentar* bajo una forma distinta la realidad y el mundo, como lo ha percibido Juan Antonio Rosado en “El engaño colorido”, ensayo sobre el problema de la representación en la obra de García Ponce, y además título que remite a un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz, que trata justamente sobre la esencia o, sin contradicción, la vacuidad del arte y que en el mismo sentido se menciona en *Crónica de la intervención*:

En el reino de lo imaginario no importa el grado de verdad, sino de verosimilitud, de engaño, pues como dice el narrador (Hugo) en “Infancias paralelas”, tercer capítulo de *Pasado presente*: “la realidad es engañosa. Bordamos todo con la imaginación”.<sup>11</sup>

De este modo, en el momento en que se contempla una obra de arte o se lee una novela, hay una suspensión de la realidad donde esta misma se ve desplazada por la artificiosidad de la obra y donde lo verosímil representa la

---

<sup>10</sup> Cfr. el “prólogo” de JGP al libro *Cuevas por Cuevas*.

<sup>11</sup> Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo*, p. 53.

verdad misma. Es decir, en palabras de la monja jerónima, la experiencia artística constituye un “engaño colorido / que del arte ostentando los colores / con falsos silogismos de colores / es cauteloso engaño del sentido”.<sup>12</sup>

*Inmaculada*... es, en efecto, en este sentido, una fábula, la fábula de la inocencia —a pesar de todo y justo por todo eso— nunca perdida. Pero también la fábula de la afirmación del arte sobre la vida y también de la vida misma sobre la muerte (concepto o experiencia lejana de la actitud progresivamente vitalista de este escritor), puesto que *Inmaculada* sólo espera a la vida, y en ese sentido a la “intensidad más fuerte” que la vida le pueda dar.

Como el mito, la fábula también se representa en un espacio “sin tiempo”, sobre una intemporalidad que está más allá del tiempo racional y que se sitúa en un *tiempo cero* o primordial. *Inmaculada* —junto con el doctor Ballester, su amante, libertino y perverso iniciador— vive fuera del tiempo racionalmente establecido; su experiencia está marcada por las pulsaciones de sus deseos y sus excesos, fuera de la “realidad”, la moral, las exigencias de la vida moderna y lógica, en un tiempo sin pasado ni futuro. De esta forma, estos personajes viven en un eterno presente, sin contradicciones ni *culpa* alguna, puesto que el concepto de culpa pertenece a una moral de la cual no participan ni el escritor ni sus personajes.

José Antonio Lugo ha comentado que siendo su asistente, la primera frase de esta novela que JGP le dictó y que posteriormente sólo formó parte de un inmenso borrador, pues jamás apareció en la obra fue: “Desde un principio *Inmaculada* pareció haber sido elegida por el mal”.<sup>13</sup> Para que la luz brille en las tinieblas, la inocencia debe ser expuesta ante la presencia del mal. La fábula suele oponer ante sí a los contrarios —vicio y virtud— y de ese modo obtener una enseñanza moral. Pero la visión de JGP no es de ningún modo, y

---

<sup>12</sup> Ver soneto en: Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, tomo I, lírica personal*, México, FCE, 1951, p. 277.

<sup>13</sup> “Ese día, el 5 de febrero de 1981, Juan me pidió que colocara una hoja de papel en blanco en su vieja *Olivetti lettera 32* y me dictó: *Desde un principio, Inmaculada pareció haber sido elegida por el mal*”, José Antonio Lugo, *op cit.* p. 11.

esto debe quedar completamente claro, ni maniquea ni moralista. Esta sentencia debe entenderse como un gesto de ironía, de crítica y a la vez de inversión de los valores establecidos. Puesto que la moral y el pensamiento cristiano hegemónico en el mundo occidental —contra el cual se manifiesta este tipo de literatura al lado de Pierre Klossowski y Georges Bataille pero también de Henry Miller y D. H. Lawrence, entre otros—, ha visto, o ha querido ver, en el goce del cuerpo, en el uso de los placeres, en la risa misma, en la desnudez y en la experiencia de la sexualidad, pero sobre todo en la imagen de la mujer, la manifestación aberrante e indeseable del “mal”.

En contraste, en la obra de JGP, la *inocencia* que encarna Inmaculada, cuanto más se pierda en los caminos del “mal”, de la transgresión y los excesos, más se encontrará ella misma como máxima inocencia y como pureza ilimitada. Por eso esta supuesta experiencia del “mal”, en contraposición a ese nihilismo *reactivo*, como denomina Nietzsche al pensamiento cristiano y platónico, que ve en el cuerpo la prisión fatal del alma y en el mundo sólo una burda *apariencia*, está ligada aquí a una experiencia vitalista, libre, soberana, corpórea, hedonista, erótica, estética, amoral, donde la seducción y el deseo serán los signos que a través de la transgresión establecerán las reglas a seguir. Como dice Jean Baudrillard: “La seducción es siempre la del mal. O la del mundo. Es el *artificio* del mundo.”<sup>14</sup> Además, para Bataille “el mal es la turbia ‘ruptura de un tabú’ producida por y desde la libertad”.<sup>15</sup> Así, en este gesto radica dicha transvaloración de la moral imperante.

Ahora bien, JGP aclara en entrevista que la frase “desde un principio Inmaculada pareció haber sido elegida por el mal” fue omitida del *corpus* narrativo con la finalidad de alejar de la novela cualquier connotación de carácter moral, puesto que “contenía un juicio moral que implicaba un bien y yo lo que quiero es que en *Inmaculada*... no haya bien ni mal”.<sup>16</sup> En este

---

<sup>14</sup> Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 9.

<sup>15</sup> Citado en: Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo*, p.169.

<sup>16</sup> Citado en: Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo*, p.143.



sentido puede entenderse también, como ha visto Moreno Durán, *Inmaculada*... como una novela que se sitúa en un orbe edénico anterior al mito bíblico de la Caída, en el que la inocencia es el estado natural de las cosas:

En *Inmaculada*, la conciencia es felizmente expulsada de la experiencia. El Paraíso es la ausencia de juicio moral, de saber distinguir entre lo bueno y lo malo, y de ahí que *Inmaculada* viva en un orbe edénico y puro, y que esta pureza se vea incrementada por aquello que los demás consideran el *summum* de todas las perversiones. García Ponce ha conseguido escribir la novela que precede a la Caída.<sup>17</sup>

Por otro lado, el mismo título de la obra hace un guiño de complicidad —guardando sus respectivas distancias— con la figura del Divino Marqués, y nos remite a otro título: *Justine o los infortunios de la virtud*. Si Justine lucha contra un destino aciago y una naturaleza cruel y a pesar de su tremenda batalla es sometida por el vicio y la *gangrena del crimen*; si la virtud no puede conservarse y la justicia no puede imperar y si Justine categóricamente padece de ser Justine y sufre la injusticia y el sometimiento a manos de los libertinos acérrimos que Sade imagina, *Inmaculada* triunfa gracias a los placeres que la inocencia, y sin ninguna contradicción, la seducción y el deseo le ofrecen, puesto que entregándose a las delicias carnales —y justamente porque se quiere entregar— es verdaderamente ella misma una figura *inmaculada*, sin mácula, sin mancha; perdiéndose se encuentra y encontrándose se pierde: fórmula mística alejada del materialismo sadiano. Porque en esta obra el espíritu se manifiesta a través de la carne o de otro modo, la carne se hace espíritu y el espíritu carne. ¿Paradoja u oxímoron?

En efecto, por medio de esta experiencia, de estas aparentes contradicciones, JGP llega a un tipo de expresión que su obra revela. Si Justine sufre los infortunios de la virtud y Juliete experimenta las prosperidades del vicio, *Inmaculada* goza los placeres de la inocencia. Y en ese

---

<sup>17</sup> Rafael Humberto Moreno Durán, “Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia”, en *La escritura cómplice*, p. 193.

goce hay una afirmación de la vida, de la voluntad y no un sometimiento como ocurre en las obras de Sade. De la misma forma en *Inmaculada*...no se ilustra un *destino* manifiesto o una naturaleza determinista, sino un devenir, también él mismo inocente —como lo entendía Nietzsche.

El inicio de la novela sugiere o, de una forma más puntual, *aparenta* que podría tratarse de un cuento infantil o una fábula, aunque para un lector de JGP esta suposición queda completamente descartada desde un principio. No obstante, en general, como lo hace notar José Antonio Lugo, en el desarrollo de la obra “todo tiene una coherencia psicológica que sólo tiene cabida en las fábulas”,<sup>18</sup> como lo demuestra la forma en que se dan algunos acontecimientos, ciertas situaciones, algunos personajes, o algunas acotaciones del narrador, que bien podrían sugerirnos cierta similitud con algún pasaje de *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, por ejemplo:

Sólo sabía que nada era como los mayores pretendían que fuese y eso lo sabía ella y los mayores no lo tenían en cuenta. Ellos vivían lejos, en otro lado, aunque estuvieran a su alrededor.

O también:

Empezó a aprender a leer y escribir. Sus piernas apenas cabían en los bancos, la mayor parte de sus compañeros se reían mucho.<sup>19</sup>

En este sentido, apreciamos otro de los elementos constitutivos de la obra de JGP: el mundo para siempre perdido de la infancia, recordado la mayoría de las veces a través de una bruma de nostalgia y que, como ha quedado dicho en el capítulo anterior, representa uno de los mitos esenciales de este escritor sobre el que se vuelca constantemente para hacer aparecer un mundo que sólo puede ser posible en el recuerdo. Es por eso que tal vez:

Inmaculada nunca dejó de ser la niña que, con Joaquina, jugaba en la casa de muñecas. Es una especie de *infancia prolongada* en la edad adulta, la búsqueda de ese placer o de ese abandono en el placer —

---

<sup>18</sup> José Antonio Lugo, *op. cit.* p. 72.

<sup>19</sup> JGP, *Inmaculada*... p. 16.

inocente en sí— que permanece en el recuerdo y que la lleva a otros placeres [aun mayores].<sup>20</sup>

Continuando con el análisis, las primeras líneas de la novela se convertirán en el *leitmotiv* sobre el que constantemente volverá el narrador para dibujar la figura tanto física como psicológica de su personaje. Si se lee con atención, en estas líneas inaugurales se cifran la *esencia* y el carácter de todo lo que llegará a *ser* y a hacer Inmaculada en el transcurso de la narración:

Inmaculada era una niña alta, delgada, con las piernas muy largas. Su hermano mayor le decía Lince porque apenas hacía algo que considerara malo y por lo que podían regañarla, castigarla o pegarle echaba a correr y nadie podía alcanzarla.<sup>21</sup>

La descripción física de Inmaculada corresponde, como se ha dicho atrás, a las representaciones de las niñas o, mejor dicho, de las *ninfetas* que el pintor Balthus, hermano de Pierre Klossowski, plasma bajo una atmósfera onírica, todas ellas rebosantes de una sensualidad a la vez discreta y reveladora. Estas representaciones exhiben sin pudor y con cierta gracia, la gracia peculiar del *voyeur*, las delicias apenas insinuantes de un hombro semidesnudo que muestra el inicio de la línea que forma la separación de los senos, o la contemplación de la forma de las piernas y el final de los muslos a través de un vestido traslúcido que deja ver más allá de sí, o la figura voluptuosa de las caderas que crecen tras la estrechez de la cintura y se manifiestan en un cuerpo que oscila esplendorosamente entre un gesto pueril y una madurez de suyo inminente. Las *ninfetas* de Balthus son figuras que exponen siempre a la mirada del espectador un gesto de ensimismamiento, como si todas ellas estuviesen, a pesar de su ofrecimiento, en una profunda reflexión interna, o más bien extraviadas en sí mismas, posesas en su mundo íntimo, mirando no hacia fuera sino en una especie de raptó interior.

---

<sup>20</sup> Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo...*, p. 154.

<sup>21</sup> JGP. *Inmaculada...*, p. 7.

Inmaculada, de piernas largas, alta, delgada, inocente, enigmática, abierta en su ofrecimiento al deseo de los demás, irá, conforme avanza la novela, tomando un carácter de provocación cada vez mayor, que la situará en una constante experiencia transgresiva en la que habrá ante cada transgresión un nuevo límite por franquear, al mismo tiempo que esta experiencia la llevará a un constante nomadismo, en el que se desplazará de un lado a otro, como un lince (otro elemento más de esta fábula de “la inocencia nunca perdida”).

## II. LA CONFESIÓN, EL RELATO PROHIBIDO

Al leer esta obra, se debe tener muy en cuenta que toda ella gira en torno a una confesión que la propia Inmaculada refiere a un oyente *aparentemente* anónimo —que posteriormente, de forma casi críptica, pero predecible, se dejará descubrir— al que Inmaculada cuenta su historia. De este modo, esta novela es el relato articulado por medio de una confesión, del viaje sin tregua que emprende Inmaculada al tratar de alejarse de todo lo que pueda coartar su libertad, su placer y sus sensaciones. De esa carrera en la que como un lince huye primero de la casa materna ante la imposición de un matrimonio indeseado, rebelándose ante las normas familiares; después abandona la casa de los tíos que la reciben en la ciudad y se refugia con su hermano Alfredo, del que igualmente se aleja, puesto que no está dispuesta a someterse a sus leyes e imposiciones; así, llega a casa de sus amigas Josefina y Andrea, y permanece ahí hasta que al sentirse traicionada por ellas, puesto que *revelan sus secretos*, vuelve a emprender la mudanza a la casa del doctor Miguel Ballester, que representará la posibilidad de una experiencia límite, en la que como cuerpo deseante Inmaculada descubrirá su *más alta expresión*, y en la que el goce y la transgresión serán su ruta y sus signos vitales. Pero otra vez huirá de ahí, ante la problemática de una nueva propuesta matrimonial con el hijo del doctor

Ballester, que convertido en su amante se enamora de ella, y al enamorarse pierde toda posible atracción.

Finalmente, a la vuelta de un largo recorrido erótico, Inmaculada emprenderá el retorno a su pueblo, transformada por un conocimiento interior que la experiencia sexual y la forma en que ese ofrecimiento se lleva a cabo le ha revelado. Por eso, como se ha notado, se considera una novela circular, de aprendizaje, en la que el espíritu se ha manifestado por medio del cuerpo y de su *uso*. De este modo, Inmaculada regresa a su pueblo para, después de todo, casarse con Eugenio Flores, el novio que había dejado plantado años atrás en su adolescencia y gracias al cual comenzó su largo viaje en fuga que la obra misma narra. No obstante, éste es un gesto aparente, como todo lo que sucede en la novela: la institución del matrimonio no tiene cabida más que como parodia o ironía, puesto que Inmaculada no puede ser de un solo hombre, sino que su verdadera esencia la inclina a entregarse a todos, pues no pertenece a nadie y como objeto de contemplación debe ser expuesta ante la mirada y el goce de los demás. El final de la novela, antes de ser modificado por el autor en la reimpresión de 2002, expone la ambigüedad y el carácter abierto en que desea fijar el escritor la historia de Inmaculada, puesto que la consecución de la historia, más allá de la narración misma, dependerá del deseo y la voluntad de la propia Inmaculada (y de la imaginación del lector):

Miguel contempló durante toda la ceremonia a Inmaculada de espaldas con el gran velo colgando hasta mucho más allá de su silla. En varias ocasiones ella mostró su perfil para volverse a mirar a Eugenio y la primera vez hizo hacia atrás el velo con un gesto impaciente. Inmaculada salió del brazo de su marido. Recibió las felicitaciones en el atrio. Había una gran cola. *Miguel se formó y llegó el momento en que estrechó su mano y la besó en la mejilla. Lo que pasaría después dependería de Inmaculada.*<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Este final aparece en la versión anterior a la de 2002 (Las cursivas son mías). En la versión posterior el final es del siguiente modo: “Miguel se formó y llegó el momento en que el “Bis” estrechó la mano y besó largamente la mejilla de Inmaculada”.

Esa condición de apertura e indefinición la expondrán como lo que es: objeto del deseo y el deseo mismo, figura en la que encarna la seducción, ofrecimiento sin restricciones, pues Inmaculada sólo quiere sentir y ser sentida. *Inmaculada...* es también la progresión de una experiencia constante en la que esa misma experiencia irá sumando nuevos límites que franquear, en la que la transgresión, a su vez, querrá ir más lejos a cada momento. Por eso, casi al final de la novela, Inmaculada aparecerá como prostituta de los “enfermos mentales” del hospital psiquiátrico del doctor Ballester —aunque en realidad el dinero que recibe por sus servicios es lo que menos le interesa.

De este modo, se trata en efecto de la narración de un *viaje* tanto interno como externo, en el que lo interior se manifiesta por medio de lo externo y viceversa. En este sentido, recordemos el epígrafe del místico Meister Eckhart que se cita en *De Anima*: “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 obra así sin violencia”. En *Inmaculada...* esta operación se efectúa gracias a un nomadismo puro tanto del cuerpo como del espíritu, en el que se recorre físicamente un espacio concreto que va de la salida de la casa familiar, del *pueblo*, y atraviesa la ciudad, la casa de los tíos, el departamento del hermano en La Villa Olímpica, la casa de las amigas, la mansión del doctor Ballester, y concluye con su retorno a la vieja casa familiar y su posterior matrimonio —que en cierto sentido también le otorga un rasgo de comedia y un final feliz. Pero también se trata de un recorrido sobre un espacio en el que sólo el espíritu es capaz de adentrarse: viaje mental, de la conciencia, viaje interno, experiencia interior, y a su vez, desterritorialización de la conciencia y de la identidad misma.

Se trata de una confesión, pero estructuralmente superpuesta con la voz pretérita de un narrador en tercera persona en la que esta confesión parecería diluirse. Este narrador, como siempre sucede en las obras de JGP, es

sumamente reflexivo, psicologizante, descriptivo, intimista, microscópico y, por supuesto, voyeurista. Si una característica de la confesión como género literario es la presencia absoluta de un *yo* o de una primera persona que expone su situación justamente a partir de ese *yo* como centro catalizador y totalizador del relato, ese *egocentrismo* no aparece en esta novela, puesto que la reflexión y la descripción de los hechos pasan por el filtro del narrador que se encarga de dar profundidad y matizar la narración misma. Inmaculada, como observa Juan Antonio Rosado, casi no emite juicios ni reflexiones profundas, no hay monólogos ni disertaciones del personaje femenino: “a diferencia de Paloma o Mariana [en *De Anima* y *Crónica*... respectivamente, Inmaculada] no demuestra ningún tipo de pensamiento abstracto o elaborado. La voz narrativa es la que se coloca por encima de los personajes”.<sup>23</sup> En otras palabras, la confesión que leemos en *Inmaculada*... está sublimada por una voz externa o aparentemente externa: el narrador.

¿Pero quién es ese narrador? Bien puede tratarse, como es evidente en cierto plano, de la voz narrativa del propio Juan García Ponce en tanto autor, o bien del “informe minucioso” del doctor Ballester en tanto que es, como él mismo se denomina, “un falso doctor” que le gusta escribir sobre sus pacientes. En realidad, como en el caso de *Las leyes de la hospitalidad* de Pierre Klossowski, hay una especie de hipóstasis, por llamarle de algún modo, en que el espíritu del autor encarna en Octave, su personaje licencioso y perverso, y el espíritu de su personaje encarna en la imaginación del escritor; así JGP deviene en los personajes masculinos de su narrativa y en este caso en el doctor Ballester sin dejar de ser en ningún momento el *autor*.

Entonces, como ha quedado dicho, la novela es narrada por una tercera persona en un tiempo pretérito. No obstante, nace de un presente intemporal en el que está expresada la confesión misma, la cual, para poder expresarse, sólo admite el *aquí y el ahora* como tiempo, se remonta hacia una experiencia

---

<sup>23</sup> Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo*... p. 206.

pasada y puede proyectarse hacia el porvenir pero siempre desde el instante presente de la voz que habla. Así, en su aparente linealidad, en su aparente circularidad, la novela empieza realmente en el segundo capítulo, en el momento en que nos enteramos de que es la propia Inmaculada la que está revelando su historia. De este modo se observa que hay un juego disimulado en el manejo de la temporalidad de la narración, como en las películas en las que el espectador descubre que el final de la cinta representa el inicio y la explicación contundente de ésta. Lo mismo ocurre en *Inmaculada...* sólo que de un modo menos evidente y por eso mismo más logrado, puesto que funciona como un gesto discreto dirigido hacia el lector.

La confesión tiene sus orígenes en el ámbito de la religión, de los procesos jurídicos y judiciales. En el catolicismo es uno de los sacramentos para obtener la gracia de Dios, después de un examen de conciencia y el cumplimiento de una penitencia. En la esfera jurídica representa uno de los requerimientos necesarios para el procedimiento de un caso. Esta práctica exige la presencia tanto de la persona que se confiesa —y de ese modo revela una verdad oculta— como la del confesor o el *oidor*, el cual puede tomar múltiples figuras: juez, cura, psicoanalista, inquisidor o simplemente *confidente*. En el caso de la literatura, se ha considerado como el libro inaugural de este género *Las confesiones* de San Agustín, que son a la vez el relato de una conversión de la fe, que se dirige del mundo pagano al cristiano. Para María Zambrano, la confesión es una vía por medio de la cual el pensamiento y la vida llegan a un entendimiento armónico en un periodo de crisis, además de que la confesión misma es, según ella, dictada por una “razón poética”. Como dice, “es ahora la vida que escrita en forma de confesión tiene que tener como resultado el descubrimiento de una vida que queda iluminada y revelada por el propio descubrimiento en sí”.<sup>24</sup> La confesión pertenece al espacio terminantemente privado de cada persona. Antes de su revelación se mantiene

---

<sup>24</sup> María Zambrano, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 2001, p. 24.



como un secreto inconfesable, inaudible, marginado en la más estricta clandestinidad. Por ello, en el momento de expresarse, de manifestarse, de exhibirse, se convierte en una práctica de liberación y de reconocimiento de sí, la cual ilumina y revela la vida misma. En este sentido, se constituye como una más de las *tecnologías del yo*, como Foucault denomina a las prácticas hermenéuticas de sí o a los cuidados de sí.<sup>25</sup> De este modo, la confesión es un método de reconocimiento:

[Las] tecnologías del yo, [...] permiten a los individuos efectuar por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.<sup>26</sup>

### III. EN TORNO A LA IDENTIDAD

En *Inmaculada...* la confesión no pertenece ni al ámbito religioso —en el sentido cristiano— ni al ámbito jurídico o penal. Se sitúa más bien entre una especie de práctica “psicoanalítica” —alejada de Freud mismo,<sup>27</sup> entendida simplemente como una disertación sobre el alma— o una especie de mayéutica al estilo socrático. En este aspecto radica la vital importancia de la confesión como estructura de la novela, puesto que nos remite directamente a uno de los problemas fundamentales en la obra: el de la identidad. Es dicha cuestión sobre la que gravita de uno u otro modo la mayor parte de la narrativa de García Ponce y sobre la que esta novela parece discurrir directa o indirectamente todo el tiempo. El nomadismo de *Inmaculada* presupone una búsqueda de sí misma, búsqueda en la que el resultado no es el encuentro con

---

<sup>25</sup> Foucault explica la idea de *técnicas o tecnologías del yo* del siguiente modo: “Mi objetivo [...] ha sido el de trazar una historia de las diferentes maneras en que, en nuestra cultura, los hombres han desarrollado un saber acerca de sí mismos: economía, psiquiatría, medicina y penología. El punto principal no consiste en aceptar este saber como un valor dado, sino en analizar estas llamadas ciencias como ‘juegos de verdad’ específicos, relacionados con técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos.” Michel Foucault, *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990. pp. 47-48.

<sup>26</sup> Michel Foucault, *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990. p. 48.

<sup>27</sup> Psicoanálisis entendido como un estudio sobre el alma. Distante de Freud, puesto que no se sustenta bajo ningún Complejo de Edipo, ni ningún complejo de castración o cualquier cosa por el estilo.

una identidad clara y definida, con una verdad dada de por sí, que tendría que encontrarse inmutable en el reino de las *esencias* “platónicas”, sino la evidencia tangible de la disolución del yo y de la identidad en esa búsqueda misma.

De este modo, el problema de la identidad está relacionado desde el primer momento con la estructura de la novela. El diálogo —o la confesión— que entabla con ese interlocutor aparentemente enigmático, con esa voz que es una especie de murmullo incorporal, un *puro espíritu* o un soplo ávido únicamente de escuchar, y que luego, avanzada la novela, sabremos quién es realmente, apunta a tratar de perfilar la identidad de Inmaculada, aunque nunca se llegará a una conclusión definitiva en tal asunto. No obstante, en esa búsqueda se entra a un mundo donde el deseo y la transgresión rigen las acciones de Inmaculada y los seres que, eligiéndola, son elegidos por ella. Inmaculada se mantiene en la búsqueda constante de su identidad. No sabe quién es “verdaderamente”. Sólo ofreciéndose logra tener la revelación que busca. Así, la novela es una rememoración, una *reminiscencia*, a través de la cual Inmaculada llegará a reconocerse ella misma, al tiempo que el propio Miguel Ballester, que en el capítulo VII se nos descubre textualmente como el interlocutor de esta confesión,<sup>28</sup> la reconocerá en sus acciones. En el capítulo II Inmaculada dice:

—¿Por qué consigues que recuerde con tanta claridad?[...]

---

<sup>28</sup> Confrontar la página 161 de la novela, donde textualmente un diálogo superpuesto, sumamente breve, de dos líneas, entre Inmaculada y el doctor Ballester demuestra que efectivamente se trata de una confesión que se realiza entre estos dos personajes, y que Ballester es la voz que durante toda la novela interroga a la protagonista; él es el confesor, el *mayéutico*, el psicólogo, el voyeur de almas. De este modo, al llegar Inmaculada a entrevistarse a la mansión del doctor para informarse del trabajo que éste ofrece, es llevada por Berta, la ama de llaves, al estudio donde se encuentra Ballester. Textualmente cito: “Berta llamó con los nudillos y abrió sin esperar a que le contestaran. / Lo primero que Inmaculada vio fue la figura sentada tras un gran escritorio. Estaba leyendo y no parecía haber oído la llamada en la puerta. / —Doctor, aquí estamos —anunció la señora Berta. / La figura levantó la cabeza y las miró. Ése es el doctor Ballester, se dijo Inmaculada.” En seguida viene un diálogo que ya no pertenece a la escena en cuestión, sino que es la rememoración de esa escena en un tiempo posterior a ese acontecimiento y que se superpone a la acotación anterior. De esta forma, Ballester, desde otro plano, le pregunta a Inmaculada: “—¿Qué pensaste entonces? / —Que estabas fingiendo, no podía ser que no hubieses escuchado llamar a Berta.”

—Sigue. [Responde Miguel] ¿Qué pasó luego? No necesito que te des ninguna prisa. Quiero oírte y sé que lo recordarás todo. Es mejor ir despacio, poder imaginarte.  
—¿Pero para qué quieres saberlo?  
—Te reconozco y quiero que te reconozcas tú. Por eso eres así ahora. Dímelo todo.<sup>29</sup>

Contando su historia, Inmaculada nos entrega una imagen de sí misma, en la que aparecerá como una figura múltiple, rizomática, con *n* cantidad de rostros. Su interlocutor la interroga porque quiere *reconocerla* y que ella misma se *reconozca* en su relato. El método mayéutico consiste en recordar —dar a luz— una verdad del alma mediante un interrogatorio inducido por medio de un diálogo vivo: *recordar es saber*. A Inmaculada, este reconocimiento la llevará a un extravío de sí misma y la hará contemplarse como un puro vacío, como un mero repliegue de su superficie. Así, la máxima socrática —inscrita en el templo de Apolo en Delfos— de “conócete a ti mismo”, es invertida aquí por un “desconócete a ti mismo” o “conocerse a sí mismo es desconocerse por completo”. Desde esta perspectiva, la novela es una reminiscencia al modo socrático pero subvertida, pervertida. Se cuenta esta historia para tratar de aprehender la identidad de Inmaculada, pero a la vuelta del relato se descubre que esa identidad es un puro vacío. En este sentido, es una novela donde el erotismo se relaciona íntimamente con el problema de la identidad. A pesar de ello no es, de ninguna manera, una novela esencialista, puesto que tras toda su peripecia, lo que deja ver esta obra es que la identidad es un concepto vacío y que el absoluto, o no existe, o es inalcanzable. JGP comenta categóricamente al respecto:

Tal vez entonces el carácter de toda identidad es la imposibilidad de definirla y por tanto su inexistencia, aun en términos gramaticales. La manera en que esta “dramática” realidad se hace manifiesta [...] es nuestro tema para, a través de él, llegar a la pregunta sobre la identidad y, cual debe ser, dejarla sin respuesta.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 35.

<sup>30</sup> JGP, *La enrrancia sin fin*, p. 13.

#### IV. LA INICIACIÓN

Para empezar, Inmaculada siempre busca situarse en un espacio *más allá*, en el ámbito de lo secreto, lo clandestino, lo prohibido, y a su vez poseer ese tipo conocimiento y ser partícipe directa de esa experiencia. Su primer acercamiento con este mundo se realiza en su infancia cuando accidentalmente escucha tras la puerta de la habitación de sus padres los rumores y lamentaciones de un trance para ella aún desconocido. Lo que escucha la inquieta, la excita, la exalta; sabe que es algo que no debe ser oído ni visto y por eso mismo aumenta su interés y atención en este acontecimiento. Esta curiosidad la lleva a representarse lo imposible:

Fue una de esas tardes cuando Inmaculada olvidó su fute y regresó a la casa. Correr con sus piernas largas, los brazos doblados a la altura del pecho, los puños cerrados y el aliento entrecortado. Pasar frente a la puerta del cuarto de sus padres y escuchar los suspiros, los gemidos, los gritos apenas sofocados. Detenerse frente a la puerta, en el pasillo vacío, con el corazón latiendo muy fuerte por el hecho de estar ahí escuchando, tratando de interpretar lo que oía, de imaginar lo que era imposible imaginar [...] quedarse escuchando, tratando de imaginar, muy quieta hasta que también adentro, después de las voces, gritos, nombres murmurados, se hizo el silencio.<sup>31</sup>

Desde este momento, Inmaculada quedará *tocada* —seducida— por la presencia de lo que ese encuentro le reveló y ya no podrá apartar de su cabeza el recuerdo constante de ese hecho, ni la fascinación y el estupor que ese acontecimiento fue capaz de provocarle. Posteriormente, ella misma obtendrá ese conocimiento de lo imposible en cuerpo propio y así, se convertirá en la representación de lo imposible gracias a la iniciación en las artes lésbicas con su amiga Joaquina, que cultivará en la casa de muñecas que su propio padre le construyó. Aunque ella “sólo se dejaba llevar”,<sup>32</sup> porque en la obediencia encontraba cierta forma de placer, el conocimiento que le proporciona la casa de muñecas la hacía feliz:

---

<sup>31</sup> JGP, *Inmaculada...* p. 9.

<sup>32</sup> JGP, *Inmaculada...* p. 17.

Una tarde Joaquina propuso un nuevo tipo de juego. Había desvestido a una de las muñecas y se la enseñó a Inmaculada [...]

—¿Y si yo me desvistiera también? —dijo Joaquina.

—¿Desnuda, tú? ¿Para qué? —contestó Inmaculada.

—Para estar igual que la muñeca, para ser otra muñeca —murmuró Joaquina.

Y en tanto, sin esperar la respuesta de Inmaculada que la miraba fijamente sin saber lo que esperaba ni sentir que era capaz de oponerse a nada; Joaquina se había bajado ya los tirantes del uniforme y empezó a desabrocharse la blusa.

—Pásame la mano de una muñeca por el cuerpo —le ordenó a Inmaculada.

Asombrada y fascinada, sin apartar en ningún momento la vista del cuerpo de su amiga, Inmaculada, sin dudar de que debía obedecer y quería obedecer [...] sin mirar hacia la hilera de muñecas tomó una de ellas.

—Métela allí, méteme la mano allí, la mano de ella, de la muñeca primero —le rogó a Inmaculada al fin.

—¿Dónde? —preguntó.

—Allí entre mis piernas, adentro —pidió Joaquina abriendo los ojos y mirando a Inmaculada que, con la muñeca en la mano, estaba de rodillas a su lado.

—No —contestó Inmaculada.

—Sí, por favor, no seas *mala*.<sup>33</sup>

La casa de muñecas se convertirá de este modo en el primer espacio donde, de forma secreta, Inmaculada llevará a cabo su *fidelidad al rito*. En ella, tanto Inmaculada como Joaquina se convertirán en *otras* muñecas más dentro de la casa. Fuera de este espacio delimitado serán incapaces de realizar sus juegos, pues “estar juntas como lo estaban en la casa de muñecas fuera de la casa de muñecas, resultaba imposible.”<sup>34</sup> Este ritual será continuado en el internado de monjas donde, ya adolescente, conocerá a Victoria, otra de sus amantes, y el espacio ritual que representaba la casa de muñecas será llevado al cuarto del jardinero del internado. Gracias a este juego Inmaculada llegará a un conocimiento que la desborda y la pierde, que *la saca de sí*, al tiempo en que la fascinación y la vergüenza forman un sentimiento indisoluble. Entonces, ésta será la experiencia constante por la que atravesará de un modo cada vez más provocador a lo largo de la novela. Fascinación y vergüenza, extravío de

---

<sup>33</sup> JGP, *Inmaculada...* pp. 19-21 (Las cursivas son mías).

<sup>34</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 31.

sí y experiencia del vacío, la fórmula de toda la obra. Y en lo esencial, siempre se mantendrá bajo esta experiencia, la pregunta insoluble por la identidad.

Inmaculada comienza y finaliza sus aventuras sexuales con Joaquina y Victoria a lo largo de su viaje iniciático. Hay, como es claro y si se quiere llamarle así, un cierto tipo de homosexualidad en la obra de JGP pero siempre es la de las mujeres, jamás la de los hombres. Esto puede explicarse tal vez porque, como dice Pierre Louÿs en *Afrodita*:

La mujer es, desde el punto de vista del amor, un instrumento completo. De los pies a la cabeza está hecha única y maravillosamente para el amor. *Sólo ella sabe amar y sólo ella sabe ser amada*. Por consiguiente, si una pareja amorosa se compone de dos mujeres, es perfecta, si sólo de una está bien; y si de ninguna, es algo realmente idiota. Eso es.<sup>35</sup>

Esto debe tomarse como un signo más de provocación en su obra. En contraste con esta última cita, sus cuentos y novelas siempre se armonizan por la presencia de una o varias figuras femeninas y una figura masculina. La figura femenina representa la seducción, la intuición, el artificio, la apariencia, mientras que sus personajes masculinos representan la reflexividad, la racionalidad, la cultura, la figura del artista y del intelectual, como ha quedado dicho en el capítulo anterior.

## V. SER COMO LA VIDA: SIN DUEÑO

A lo largo de la obra quedará patente que todo lo que recuerda Inmaculada de sí misma es gracias a las preguntas que el doctor Ballester le hace. Y que en ese ejercicio rememorativo, Inmaculada encuentra un placer especial del mismo modo que Paloma en *De Anima*, puesto que recordar es revivir las experiencias y las sensaciones pasadas, es representarlas en la imaginación. En este sentido Inmaculada reflexiona frente a su interlocutor:

—¡Cuántas cosas hice de niña, cuántas cosas me pasaron! Pero luego me da vergüenza, durante mucho tiempo no las recordé, no sé cómo

---

<sup>35</sup> Pierre Louÿs, *Afrodita*, México, Botas, 1946, pp. 139-140.

pero conseguí olvidarlas por completo. Era otra época. Sólo las he resucitado por ti, para ti, por tu culpa.  
—Pero no te arrepientes, ¿no es cierto?  
—De nada. No me arrepiento. Y me gusta haberlas recordado ahora.<sup>36</sup>

Pero detrás de todo esto, la pregunta esencial sigue sin responderse: ¿quién es Inmaculada, qué es? JGP ha dicho categóricamente que:

La máxima calidad a la que puede aspirar una mujer es convertirse en objeto. Como objeto no se pertenece ni siquiera a sí misma y, simultáneamente, está abierta al uso y la contemplación. Perdida toda identidad, transformada en un cuerpo sin dueño que se desplaza por la vida, entra al campo de lo sagrado y permite la aparición de lo divino: aquello que se puede percibir, que es susceptible de sentirse, pero nadie es capaz de poseer. Entonces, convertirse en objeto es renunciar a la identidad propia para ser como la vida: sin dueño. La mujer que sólo es su cuerpo no es de nadie [...] Sólo como objeto la mujer está en el centro de la vida y la existencia, ese centro que, convertido en inevitable punto de referencia, nos permite reconocer la vida, contemplarla y entrar en ella.<sup>37</sup>

Quien piense que se trata de una sentencia misógina, está un error. JGP se mantiene al margen tanto de la polémica feminista como de un discurso *machista* o falocrático. Inmaculada, como figura que encarna la seducción, es el objeto de la contemplación a la que aspira el deseo y la seducción misma; en este sentido, es también objeto del erotismo y como objeto representa una posibilidad de conocimiento. Es así, término y fin de este conocimiento, que implica por otro lado la disolución de la identidad y que se desplaza al ámbito de la experiencia sacra y en consecuencia linda con la posesión de una experiencia absoluta que jamás se revela del todo, en tanto ilumina la vida y la existencia. Desde esta lectura, Inmaculada —y la figura femenina en la obra de JGP— representa la puesta en escena de una imagen que es enaltecida y es objeto de una devoción especial, pues,

nadie como García Ponce había concentrado con tanta voluntad y fortuna su atención en la imagen femenina dentro de la literatura mexicana [así] las mujeres son siempre quienes imponen su voluntad,

---

<sup>36</sup> JGP, *Inmaculada*, p. 42.

<sup>37</sup> JGP, “Lo femenino y el feminismo” en, *Las huellas de la voz*, vol. 2. México, Joaquín Mortiz, 2000, pp. 26-27.

su poder, los hombres son los vehículos, medios para aquella expresión.<sup>38</sup>

Pero el supuesto poder de esta imagen no radica en la fuerza de su verdad, sino en la forma en que ella misma se revela como pura apariencia, como simulacro, como multiplicidad. En consonancia con García Ponce, Jean Baudrillard en *De la seducción* ha percibido que la mujer como encarnación de la seducción (no todas las mujeres, sino ésta en especial) pertenece al mundo del ritual y del artificio. En este sentido, se encuentra del lado del “mal”, de las puras apariencias y de los simulacros, pues:

La seducción vela siempre por destruir el orden de Dios [...] Para todas las ortodoxias sigue siendo el maleficio y el artificio, una magia negra de desviación de todas las verdades, una conjuración de signos, una exaltación de signos en su uso maléfico.<sup>39</sup>

Así, la figura femenina, en este caso Inmaculada, es una pura representación que se desplaza sobre un universo simbólico y, como dice Baudrillard, reversible. No es una manifestación del poder sino el medio por el cual el poder que representan tanto la verdad como el *ser* quedan eclipsados por la fascinación que las apariencias ejercen sobre ellos, puesto que la mujer es ante todo “apariencia”, y puesto que “seducir es morir como realidad y producirse como ilusión”.<sup>40</sup> De este modo, negar esta serie de cualidades de la mujer es despojarla del “inmenso privilegio de lo femenino de no haber accedido nunca a la verdad, al sentido, y de haber quedado amo absoluto de las apariencias”.<sup>41</sup>

Entonces, deberíamos ser menos prejuiciosos cuando nos referimos a la aludida misoginia de Nietzsche, pues, en el mismo sentido en que nos referimos aquí a la figura femenina, el filósofo de Basilea sentenció: “Se considera profunda a la mujer —¿por qué?, porque en ella jamás se llega al

---

<sup>38</sup> Ignacio Trejo Fuentes, “Inmaculada o la erección sin fin” en *La escritura cómplice*, p. 210.

<sup>39</sup> Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 10.

<sup>40</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.* p. 69.

<sup>41</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.* p. 16.



fondo. La mujer no es ni siquiera superficial”.<sup>42</sup> Para Nietzsche no hay una verdad absoluta, no hay Dios, no hay hechos sino interpretaciones. De este modo, les restituye el valor a las *apariencias* sobre las *esencias*, y la mujer en este sentido está del lado de las apariencias. Se le considera profunda porque es un puro vacío en el que el deseo, la verdad y la razón misma se abisman. El poder, o mejor dicho, la fuerza de atracción de hoyo negro que ejerce sobre el poder mismo esta apariencia, este simulacro hecho de artificios, radica en su capacidad de *seducir* y de eclipsar a la verdad, puesto que “ser seducido es ser desviado de su verdad. Seducir es apartar al otro de su verdad [pues] en el fondo de la seducción está la atracción por el vacío”.<sup>43</sup>

Así, Inmaculada es mero repliegue de una superficie, tras la cual sólo hay un vacío que toma la forma como el agua del vaso que la contiene. Es apariencia y artificio. Desde esta óptica el doctor Ballester le dice a Inmaculada:

—[...]¿Te das cuenta de que al hacerlo [al confesar su historia] también me has hablado de muchos mundos, según el tiempo en que viviste en ellos y que en cada uno eras diferente, que como muy poca gente, no tienes una memoria, sino muchas memorias que parecen pertenecer a diferentes personas y tienes varios mundos que están situados dentro de diferentes tiempos y eso basta para que tú seas distinta en cada uno de ellos?<sup>44</sup>

## VI. LA INTENSIDAD MÁS FUERTE

Inmaculada no puede subordinarse a una realidad que sólo la quiera de un modo, no puede *ser* bajo las normas de una moral tradicional, de un modelo único de verdad, pues sabe que “todo lo que le pasa a una cuando empieza a ser buena es un melodrama”.<sup>45</sup> Por eso huye del comportamiento “aceptado”, de las “buenas costumbres” y se sitúa en un mundo alejado de ese “melodrama”, en el centro de una transgresión sin término, regido sólo por la

---

<sup>42</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 33.

<sup>43</sup> Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 76.

<sup>44</sup> JGP, *Inmaculada*...p. 55.

<sup>45</sup> JGP, *Inmaculada*...p. 58.

intensidad más fuerte que la vida en ese momento le ofrece y que la lleva a estar fuera de sí. JGP sabe que la identidad en esos momentos de trance naufraga en una carencia de definiciones:

La identidad de cada quien descansa en el lenguaje establecido, el código de signos cotidianos, para establecer la precaria sucesión mediante la que, gracias a ese código, cada persona arma su propia unidad como persona a través de la memoria [...] Pero si se rechaza la validez del código de signos cotidianos en nombre de la fuerza de las puras intensidades que son las que, en verdad, hacen posible el pensamiento, esa coherencia del sujeto viviente consigo mismo se desvanece.<sup>46</sup>

\*\*\*

García Ponce reactualiza en esta novela el mito de Ulrich y Agathe de la obra de Robert Musil *El hombre sin cualidades*. Cuando Inmaculada llega a vivir al departamento de su hermano Alfredo, en la recién construida Villa Olímpica al sur de la Ciudad de México —lo que indica que esta historia se ambienta poco tiempo después de 1968—, a quien no ha visto desde su más remota infancia, quedan sorprendidos los dos de su extrema semejanza, la cual les hacía sentir al mismo tiempo fascinación y vergüenza, especialmente a Inmaculada. Ambos se desconocían en absoluto, pero cada uno era el reflejo del otro y en ese reflejo tanto Inmaculada como el hermano quedan seducidos por su propia imagen reflejada en la imagen del otro que deviene en *el mismo*. Narciso enamorado de su propio reflejo, de su *mismidad*, que a la vez anula toda posible identidad y la mantiene en el ámbito de la pura contemplación especular. Pero como sucede en la obra de Musil, los hermanos incestuosos jamás llegarán a la realización de su amor, puesto que ello implicaría —en los términos de la obra— la posesión del absoluto y la pérdida de la individualidad, su aniquilación, y ya sabemos que el *absoluto no puede conservarse* y

---

<sup>46</sup> JGP, *Las huellas de la voz*, vol. 4, México, Joaquín Mortiz, 1982, p. 44.

que además como se dice en *Crónica de la intervención*, “quien ve a su doble muere”.<sup>47</sup>

En contraste, en el cuento “Imagen primera”, de JGP, los hermanos Fernando e Inés consuman su amor incestuoso, llegando así a un retroceso cosmogónico, en donde “su doble sexo, el del hermano y la hermana, forma en verdad un andrógino, el que aparecía ya en Platón, el que forma Isis y Osiris”.<sup>48</sup> Y de ese modo llegan a vislumbrar esa *imagen primera* perdida en la noche de los tiempos, en que no había separación ni contrarios, noche ni día, tierra y cielo, sino que todo era uno en medio del caos sin tiempo y de la nada antes de la aparición del *cosmos*, del orden, del tiempo mundano y de lenguaje mismo:

Bailaron sin música, en silencio, entre las sombras oscuras y conocidas de los muebles. Inés sintió su mano abandonar la suya y subir por su brazo para abrazarla por completo, y cerró los ojos para esperar la boca que respiraba apenas contra su mejilla. *Cuando llegó, supo que lo que había esperado siempre era ese viaje hacia atrás, hacia sí misma, donde todo era conocido y el tiempo dejaba de existir.*<sup>49</sup>

Pero como observa José Antonio Lugo, en el final del mismo cuento, a pesar de la realización de su amor, ellos desaparecen absoluta, súbitamente, y sólo se conservan en el recuerdo de “algo que había sido siempre imposible”.<sup>50</sup> Por eso, al final “la casa [donde vivían los hermanos] aparece desolada, con lo que el narrador insinúa que el espacio de una pareja así no puede florecer en la sociedad convencional o que inclusive será destruido por la misma sociedad”.<sup>51</sup>

A pesar de ello, la historia de Inmaculada y su hermano, en su atracción mutua, deja traslucir un romance en el que siempre se está a punto de traspasar ese límite marcado por la restricción del incesto y en el que la

---

<sup>47</sup> Citado en: Graciela Gliemo, “*Crónica de la intervención: el desnudo de una escritura*” en, *La escritura cómplice*, p. 176.

<sup>48</sup> JGP, *La enrrancia sin fin*, p. 18.

<sup>49</sup> JGP, *Cuentos completos*, México, Seix Barral, 1997, p. 169 (las cursivas son mías).

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> José Antonio Lugo, *La inocente perversión*, p. 68.

ambigüedad es el signo constante de su relación. El tema del incesto en *Inmaculada...* es quizá una de las partes más eróticas de la novela. Con Alfredo no sucede nada, “no pasa nada”. En su departamento siempre están solos los dos, su relación siempre deja ver algo más que una relación de simples hermanos, todas las situaciones sugieren que en cualquier momento pasará algo. Inmaculada incluso tiene fantasías con su hermano, quien la convierte en objeto de su deseo y contemplación. Es por esto que el narrador pregunta si Inmaculada “¿estaba contenta sola o a solas con Alfredo?”<sup>52</sup> Pero no sucede nada sino en la mente del lector, quien pone su moral de por medio. En ese encuentro por venir que nunca llega y del cual el lector espera su advenimiento inminente, surge una tensión que jamás logra distenderse; el deseo no puede conseguir su objetivo y siempre se mantiene expectante, ansioso. Por lo mismo se advierte en la narración la incesante referencia a esta posible unión, que el narrador con toda intención sugiere constantemente:

Alfredo la tomó de la cintura un instante para que pasaran a la sala y la soltó enseguida [...] y los dos estaban conscientes de que Alfredo la había tomado un momento por la cintura.<sup>53</sup>

Entonces Inmaculada podía reconocer, viéndolo manejar [...] que Alfredo le gustaba y todo era absolutamente diferente porque era su hermano.<sup>54</sup>

Se imaginó en la sala del departamento cubierta sólo con una toalla, con la cabeza sobre los brazos y las piernas en lo alto, mientras Alfredo leía en la sala. Sintió mucha vergüenza al pensar que él dejaba de leer de pronto y al verla la besaba en uno de los hombros desnudos.<sup>55</sup>

—¿Y serías capaz de contarme lo que hiciste? —preguntó Inmaculada.

—¡Claro que no! Ni debo hacerlo. Tú eres mi hermana —contestó y se acercó a Inmaculada que recibió un beso en el cuello venciendo la tentación de levantar el hombro.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> JGP. *Inmaculada...* p. 73.

<sup>53</sup> JGP, *Inmaculada*, p. 65.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 81.

Inmaculada tanto en el departamento de Alfredo como en la vida en general no tenía un lugar propio, sino que su lugar consistía en una constante huida sin un lugar como meta definida. Cuando su hermano la cuestiona sobre qué quiere hacer de su vida, ella simplemente contesta que nada, tan sólo esperar la vida misma. Y en esa espera, el advenimiento siempre nuevo de una intensidad más fuerte:

—¿Qué piensas hacer en la vida? —le preguntó Alfredo una noche mientras cenaban.

—Nada —dijo al fin— no creo que se tenga que hacer nada.

—Entonces, ¿en qué crees que consiste la vida? —volvió a preguntarle.

—En esperar —dijo Inmaculada.

—¿Esperar qué? —insistió Alfredo.

—A la vida —contestó con seguridad Inmaculada.<sup>57</sup>

Inmaculada no hace más que existir simplemente y su existencia es más plena cuando se entrega al placer y al sexo sin reservas, cuando la miran, cuando es deseada, cuando es “usada”. No tiene un plan de vida sino que espera a la vida misma. Es una pura inmediatez, una pura presencia. Y cuando hace cosas es como si no hiciera nada. Su *ocio* se opone a cualquier tipo de *negocio*:

—No te esperaba tan pronto —dijo Inmaculada.

—Casi no había coches en la carretera —mintió Alfredo—. ¿Qué hiciste en estos dos días?

—Nada —contestó—. Ya sabes que hasta cuando hago cosas es como si no hiciera nada.<sup>58</sup>

Alfredo le descubre el mundo de la cultura y el arte, le explica. Aunque le diga que “la misión de la mujer consiste en no entender”. A diferencia de Paloma en *De Anima*, Inmaculada no se interesa por las reflexiones profundas, por las cuestiones intelectuales, por las discusiones racionales. En cuanto comprende las cosas, dejan de interesarle. No posee una dimensión

---

<sup>57</sup> JGP, *Inmaculada...* pp. 74-75.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 81.

intelectual, más bien su experiencia se fija en la vitalidad misma de su ser y en la importancia que los sentidos y su cuerpo tienen como los medios por los que llega a un conocimiento que su entrega permite, pues, como dice Paloma, “las mujeres no somos más que nuestro cuerpo”.<sup>59</sup> Por eso requiere de los otros para realizarse. Por eso también, a lo largo de la novela, el lector es testigo de todos los cuidados y goces que prodiga Inmaculada a ese cuerpo sublimizado por la belleza. Las imágenes reiteradas de los baños que Inmaculada toma a lo largo de la novela y del espectáculo minucioso que consiste en vestirse y desvestirse, del cual el lector es un voyeur directo, hacen de ella una especie de ninfa, una presencia *tocada, agraciada*, un “signo único” que ilumina y enceguece al mismo tiempo el mundo, pues,

primero los dioses, luego los hombres que imitan a los dioses, reconocieron que el cuerpo de las ninfas era el lugar mismo de un conocimiento terrible porque era a la vez salvador y funesto: el conocimiento a través de la posesión. Un conocimiento que otorga clarividencia, pero puede también entregar a quien lo practica a una locura peculiar. La paradoja de la Ninfa es ésta: poseerla significa ser poseídos.<sup>60</sup>

Inmaculada no es de nadie y es de todos al mismo tiempo. Aquel que la desee y la *quiera* tomar la poseerá. Pero al poseerla será poseído, puesto que, como dice el oráculo delfico, “aquel que ha herido curará”.<sup>61</sup> Es decir, quien ha padecido el encantamiento de esta presencia curará en el momento de poseerla. Esta obra, siendo de un erotismo vitalista, no muestra en este raptó una serie de conocimientos terribles ni funestos. El conocimiento de esta experiencia sólo afirma la vida y sus intensidades (no entendida en su sentido procreativo, por supuesto) y el placer, al tiempo que les concede un cierto tipo de clarividencia.

De este modo, cuando en el capítulo IV Inmaculada sale del departamento después de un largo baño, se da cuenta de que un “hombre casi

---

<sup>59</sup> JGP, *De Anima*, México, Montesinos, 1984, p. 31.

<sup>60</sup> Roberto Calaso, *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, México, Sexto Piso, 2004. p. 55.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 40.

gordo, vestido de gris”, desconocido y nada atractivo, la observa detenidamente; sabe que este hombre ha quedado atrapado en la red de su deseo, al tiempo que él sabe también o presiente de algún modo que Inmaculada sólo espera que alguien la tome y la haga sentir como ella espera. Al final Inmaculada acepta tener una relación con él, pues le gusta que la pongan a prueba. Sube a su carro con una sensación al mismo tiempo de fascinación y vergüenza: “no sabía por qué aceptaba que la tocaran, pero tampoco era capaz de resistirse”,<sup>62</sup> en tanto que “sabiendo que quería obedecer” sucumbe a la orden, la tentación y el ruego inaplazable de la felación:

Eso era lo que ella había querido siempre, estar en un automóvil con alguien cuyo aspecto no le interesaba, cuyo nombre acababa de escuchar, que le resultaba un desconocido, tener la blusa abierta y un pecho de fuera [...] Álvaro había hecho lo que ella deseaba que alguien le hiciera.<sup>63</sup>

Inmaculada, puesto que “siempre está dispuesta a esperar cualquier cosa y desearlas todas”,<sup>64</sup> comienza a salir a escondidas con Álvaro y tiempo después en un hotel sacrifica su virginidad ante esa presencia carente de gracia pero que de algún modo se erige como la figura masculina a la que ofrece su “pureza”. No obstante, “mientras Álvaro estaba dentro de ella, muchas veces pensó en quién sería el siguiente”.<sup>65</sup> En ese estado experimenta un placer absoluto en el que se desborda como identidad y la hace ser como ella lo desea en verdad: un puro vacío y una disponibilidad sin límites. Pero, ¿qué implica este suceso? Gracias a esta entrega logra tener un conocimiento mayor de sí misma, pues:

El hecho de que la tocaran, de que la tomaran por algo que no era en verdad y ante lo que reaccionaba y actuaba como si lo fuese verdaderamente, la hacía sentir diferente no con sorpresa sino como

---

<sup>62</sup> JGP, *Inmaculada...* p. 110.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 122.

si, al fin, hubiese entrado a una parte de sí misma que siempre había estado esperándola.<sup>66</sup>

Sólo cuando Inmaculada se entrega a la fuerza del deseo, su existencia recobra una vitalidad antes conservada en un estado pasivo, pues “no se hallaba en nada que no fueran sus sensaciones”<sup>67</sup> en tanto que la realidad a la que pertenecía era su cuerpo. En este sentido, se constituye como un cuerpo deseante, una superficie que se repliega y al replegarse crea un vacío que busca ser saciado, oquedad en busca de su plenitud, que en su ofrecimiento toma forma y existencia. ¿Pero qué es el deseo? ¿Qué significa pensar el deseo desde la novela de García Ponce? Daniel Goldin comenta que: “Decir que la narrativa de Juan García Ponce es una narrativa del deseo [...] es una obviedad y un vicio”.<sup>68</sup> No obstante, tal vez, como ha dicho Gilles Deleuze, tengamos que pensar infinitivamente, es decir, más que pensar en el *deseo*, pensar en el *desear*. Más que pensar en el concepto extático, pensar en el ejercicio mismo puesto en marcha, recreándose constantemente. En este sentido, el *desear* emerge como una necesidad vital de Inmaculada y sus amantes; hay una apetencia constante que, a la vez, puede considerarse como una experiencia estética y hedonística del puro goce que entra en consonancia con una libertad sin restricciones. El mismo autor ha sentenciado: “sólo cuando cada quien muestre lo que el deseo hace de él se podrá lograr una coherencia en el mundo”.<sup>69</sup> En *Inmaculada* el deseo, como búsqueda o espera, desea la posesión efímera y el goce perpetuo del objeto deseado, experiencia análoga al rapto místico; pero en otro sentido, desea esencialmente ser deseado, aunque también desea, en primera instancia, desear. Inmaculada siente un placer sin límites cuando es objeto del deseo, cuando la miran, cuando su entrega se transfigura en una súplica festiva en la que

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>68</sup> Daniel Goldin, “Máscara y río: la risa del deseo: hacia una moralidad de lo inmoral a partir de *Figuraciones?*”, en *La escritura cómplice...* p. 130.

<sup>69</sup> *Idem.*



inevitablemente se pierde de sí y a la vez se reconoce como un vacío, apariencia, artificio, simulacro, disponibilidad, en suma, como dice el narrador, en “la dueña de todos los secretos”.

Poco tiempo dura la aventura con Álvaro, pues Alfredo, el hermano y a la vez *ese algo más* que insinúa la ambigua relación, los sorprende besándose dentro de su carro en el estacionamiento de la Villa Olímpica. Ante esta situación, su hermano, que representa la moral imperante, la imposición y la intolerancia, la baja a bofetadas del auto e Inmaculada soporta su martirio con una expresión “ausente e inexpresiva”: “Un hilo de sangre salía por la boca de Inmaculada. Alfredo, sin soltarle el brazo, apretándoselo cada vez más, la hizo caminar hasta su edificio. Tomaron el elevador. En el interior Alfredo volvió a pegarle.”<sup>70</sup> Como castigo la encierra con llave en su habitación y no la deja salir del departamento en varias semanas. Pero ella tiene la firme convicción de ser en lo sucesivo la que se entregó a Álvaro, “quería ser esa, iba a ser esa” sin importar que Alfredo le hubiera dicho “yo no voy a permitir que mi hermana sea una puta”.<sup>71</sup> Así, resistiendo en principio a aquella imposición, Inmaculada, como acto de libertad y rebeldía, comienza a masturbarse. La masturbación como goce estéril nos recuerda el ejercicio recurrente que se propagan algunos de los personajes de Georges Bataille, y que asumen como un acto encaminado a conseguir una experiencia soberana, o a Desideria, la heroína de *La vida interior* de Alberto Moravia, quien asume esta práctica en el mismo sentido. Por eso, Inmaculada no está del todo prisionera porque su libertad radica en su placer, en el uso de su imaginación y en el goce de sus recuerdos.

Una de las condiciones que Alfredo le pone a Inmaculada para que pueda vivir con él es que tiene que obedecer sin hacer ningún tipo de preguntas. Ella al principio acepta esta regla del juego, puesto que en esa obediencia encuentra un placer oculto, pero cuando es rebasada su voluntad,

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 126.

se rebela y abandona a su hermano. Así, en otra ocasión, en una escena de lo más ambigua respecto de su tácita e inminente relación incestuosa, que nunca se realiza, después de que Alfredo le confiesa que ha arreglado las cuentas con “Álvaro” y que en realidad el tipo se llama Domingo Sánchez, tras una escena en que Inmaculada está sólo cubierta por una toalla que deja ver tanto sus muslos como sus hombros desnudos, Alfredo la vuelve a golpear y la arroja al sofá, al tiempo que la toalla resbala de su cuerpo, entonces: “Alfredo se acercó al sofá. Durante un instante Inmaculada estuvo segura de que Alfredo iba a besarla. En vez de eso Alfredo le dio varias bofetadas”.<sup>72</sup> Inmaculada, después de esto, lo abandona definitivamente y nunca más lo volverá a ver.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 130.



## SEGUNDA PARTE

*Yo conozco el vértigo y la fascinación de afirmarme negándome.*  
García Ponce, Diario de Paloma, *De Anima*.

*Las obras de arte [...] en sí mismas no tienen obligaciones [...]*  
*Nunca está mal mostrar la gratuita y amoral verdad de la belleza.*  
García Ponce, *Inmaculada*.





*La calle* (1933) de Balthasar Klossowski de Rola, *Balthus*



## I. EL SIGNO, EL GESTO ÚNICO Y LA EXPERIENCIA DE LA TRANSGRESIÓN

Con la llegada de Inmaculada a la casa del doctor Miguel Ballester, la novela alcanza *su mejor definición*. El relato a partir de este momento cobra una intensidad en ascenso en la que la protagonista irá de un modo más puntual, gracias al manejo y a las indicaciones del propio Ballester, pero sobre todo al exceso metódico al que se entrega, donde el juego mismo —*la fidelidad al rito*— se volverá de un refinamiento mayor, a un punto extremo de su experiencia soberana, en donde ante cada transgresión encontrará un nuevo límite que franquear. En consecuencia, Miguel Ballester representa el inicio de una experiencia *mayor*.

Antes de este acontecimiento definitorio, en su ininterrumpido nomadismo, Inmaculada vive una temporada en la casa de sus amigas Josefina y Andrea. Sin esperar nada ni a nadie, más que a la vida misma y su *intensidad* en turno, en su aparente pasividad y *aceptación*, siguiendo el axioma de “enseñar es pervertir”, sucumbirá al deseo tanto de Pilar Valle, maestra de las artes sáficas, con la que aprenderá innumerables cosas, la posición de “la tijera” por ejemplo, como de Fermín Espíndola, quien la conduce a una “sensación disolvente” mientras es observada por un tercero. Ambos la “usan” y al usarla la revelan. Pero esa revelación no consiste en la aclaración de ella ni en su develamiento como algo definitorio, sino en la puesta en escena de un enigma que cuanto más se revela más tiende a oscurecerse, a distorsionarse. De este modo, tras sus múltiples entregas, esa experiencia la llevará, como dice el narrador, a una “sensación disolvente” en que ella misma se desvanecerá como identidad, puesto que:

La profundidad se encuentra en un secreto que el sexo hace aflorar, pero está más allá del sexo y permanece antes y después de su satisfacción al tiempo que su existencia se comprueba durante ella [de este modo] la superficie se convierte en un instrumento para llegar hasta algo que no se puede tocar.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> JGP, *De Anima*, p. 46.



Bajo esta experiencia la protagonista sigue instruyéndose y aprendiendo de su cuerpo y su deseo. Es evidente, en todo esto, que la novela está hecha de *repeticiones*, el gesto mismo de la entrega es una repetición con algunas variantes. Esto lo puede explicar un parlamento de la novela en el que Berta interroga a Inmaculada: “—Sé que provocas repeticiones [...] ¿Te importan las coincidencias? [...] Al doctor le gustan tanto las repeticiones como las coincidencias”.<sup>2</sup> Todo ritual no es más que la puesta en escena de un mismo gesto sacralizado, siempre el mismo y siempre renovado. Justamente por su misma categoría repetitiva la novela adquiere un carácter ritual. Inmaculada debe ser expuesta, usada, contemplada, reiterada. Esta fijación y a su vez esta *fidelidad al rito* por parte del escritor, “no es voluntaria. Se me ha impuesto [apunta JGP] tal vez para demostrar que forma parte de mis obsesiones y que éstas siempre regresan porque, en tanto obsesiones, su carácter no les permite aclararse o explicarse a sí mismas, sino que sólo buscan su repetición”.<sup>3</sup> Pero todo es un juego en el que se escenifica una idea o un discurso. Por esto mismo, su obra es repetitiva. Porque el escritor se obsesiona con el tratamiento de una idea, de un acontecimiento que vuelve siempre distinto, parecido en su movimiento al movimiento del “*mar [que] sin cesar comenzando*”<sup>4</sup> regresa por siempre. Y lo que el escritor quiere no es más que el despliegue y la repetición misma de ese gesto.

Miguel Ballester es la representación máxima del personaje masculino en esta novela. A su vez él encarna —junto con su amigo y cómplice Tomás Ibarrola— otro estereotipo de la narrativa de JGP, el mismo que representa Gilberto en *De Anima*, Esteban o Anselmo en *Crónica de la Intervención*, Eduardo en *El libro*, y en lo general, todas las figuras masculinas principales de la obra de este escritor. Los hombres en su narrativa son figuras que

---

<sup>2</sup> JGP, *Inmaculada*... p. 194.

<sup>3</sup> JGP, *De Anima*, p. 10.

<sup>4</sup> Verso del poema *Cementerio marino* de Paul Valéry.

representan la visión del artista, del intelectual; la racionalidad, la crítica, la creación, pero también son seres sumamente lascivos, profundos contempladores de la imagen femenina, seres de una mentalidad apolínea y, al mismo tiempo sin ninguna contradicción, de una espiritualidad profundamente dionisiaca. Los excesos a los que se entregan y a los que llevan —porque ellas así lo desean— a las mujeres que tienen por objeto son generalmente puestos en la mesa de un análisis tanto intelectual y psicológico como estético, casi nunca desde una óptica moral, unas veces por el narrador, otras por el personaje.

Así, la función de los hombres consiste en *revelar* y en *usar* a las mujeres. Como dice Paloma: “Él sólo me estaba usando. Toda mujer debe saber que no hay que esperar otra cosa [...] Si los hombres pueden hacer algo en relación con nosotras es contribuir a revelarnos”.<sup>5</sup> En este sentido, con Ballester Inmaculada llega a un punto clímax de su experiencia. Gracias a él alcanza una zona que ni Joaquina, Alfredo, Pilar Valle o Fermín Espíndola pueden mostrarle. No obstante, Ballester necesita a Inmaculada como un centro y punto de partida, para poder realizarla y realizarse él mismo. No hay de este modo, una oposición entre lo masculino y lo femenino, pues la narración se sitúa en “un universo donde lo femenino no es lo que se opone a lo masculino, sino lo que seduce a lo masculino”.<sup>6</sup>

Por otra parte, Ballester tiene un papel especial en esta obra —que en relación con sus anteriores y junto con *Crónica...* y *De Anima* se reviste una provocación mayor—. Encarna, además de lo que ya se ha dicho, la figura del libertino. ¿A qué nos referimos con esto? La figura del libertino suele asociarse comúnmente a las maquinaciones de Sade. A diferencia de éste, en las obras de JGP no hay ni verdugos ni víctimas, sólo un goce indiferenciado de los sexos, rasgo que lo aleja de las representaciones sadianas. Ya hemos dicho que su visión es vitalista y hedonista. No obstante comparte con éste algunas

---

<sup>5</sup> JGP, *De Anima*, pp. 19 y 30.

<sup>6</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 15.

propiedades que son inherentes a la conformación de estos personajes licenciosos. Klossowski observa una *manía* como rasgo esencial de estos seres:

El perverso así, observado, [...] subordina su goce a la ejecución de un *gesto único* [...] se distingue por una *idea fija determinada* [...] por el gusto escrupuloso por un detalle [...] La existencia del perverso se convierte en la perpetua espera del *instante en que poder ejecutar ese gesto* [...] Para que el gesto compruebe de ese modo el hecho de existir, debe corresponder a una representación.<sup>7</sup>

Miguel Ballester llevará a Inmaculada a una serie de representaciones en que ese *gesto único* se hará palpable, y al hacerse palpable se hará por necesidad, visible. Gracias al despliegue de esas mismas representaciones, Inmaculada se revelará en su ofrecimiento, y su revelación la reflejará simplemente como una ausencia. En ese vacío centelleante se configurará como un *signo*, y a la vez como la desocultación de un secreto “que siempre se puede revelar y aparece de inmediato como un secreto, puesto que su revelación implica su definitivo ocultamiento en su propia naturaleza”.<sup>8</sup> Pero en la puesta en escena de la representación de ese *gesto único*, el momento en que Inmaculada se ofrece y es tomada, se advierte una necesidad que no tiene otro fin que el mismo despliegue que ese gesto suscita. Tal vez porque, como se dice en la introducción de la novela *El gato*,

cuando un tema regresa, [...] se impone por una segunda vez, es quizá porque ese sentido no ha aparecido por completo, pero quizá también es cierto que ese sentido nunca termina de aparecer [...] Tal vez porque ese sentido único, ese fondo último, no existe y la única verdad, verdad siempre relativa, es la del movimiento mismo de la obra, en la que el pensamiento encarna y se hace ser.<sup>9</sup>

De este modo, la *obra misma*, es decir, Inmaculada en tanto obra de arte, no es más que el despliegue que ella misma suscita y que ofrece a la contemplación y al goce de los otros. Ese despliegue alcanzará su *mejor definición* gracias a la *intervención* del libertino Miguel Ballester y a la serie de

---

<sup>7</sup> Pierre Klossowski, “El filósofo criminal”, en, *Sade mi prójimo*, p. 26 y 27 (las cursivas son mías).

<sup>8</sup> JGP, *El gato*, en, *Novelas breves...* p. 533.

<sup>9</sup> *Idem*.

representaciones que encarnará la propia Inmaculada, la cual de por sí es una representación en sí misma. Ballester sabe que “*las sendas del exceso conducen al palacio de la sabiduría*”.<sup>10</sup> Por eso, una de las experiencias fundamentales que lo configuran, al lado de Inmaculada, es la de la transgresión y, en igual medida, el ritual en que ésta se lleva a cabo. En el centro de todo esto aparecerán las reglas, como límites para la transgresión; quedarán abolidas, descodificadas y transfiguradas. Bataille ha dicho que “en el exceso erótico veneramos la regla que violamos”<sup>11</sup> pues:

La transgresión supone el orden existente, el aparente mantenimiento de las normas en beneficio de una acumulación de energía que hace necesaria la transgresión [...] Sin esta noción [la transgresión] perdería su valor atractivo, [...] caería en el vacío [...] La transgresión no debe ni puede encontrar jamás un estado donde poder resolverse [...] Una transgresión debe engendrar otra.<sup>12</sup>

La experiencia de la transgresión, en la narrativa tanto de JGP como de Bataille y Klossowski, se da en un mundo en el que se ha proclamado, teniendo como vocero máximo el pensamiento de Nietzsche, la muerte de Dios. Ante este acontecimiento y ante la gran ausencia que este vacío deja “el pensamiento recorre el desierto sin límites que ha inaugurado [esta] ausencia”.<sup>13</sup> Ante esta situación se tiene que buscar un nuevo centro que dé coherencia a un mundo que ha perdido su gran eje rector. Para JGP este centro lo ocupará el imperio del arte y las posibles representaciones que este arte peculiar es capaz de suscitar; para Klossowski, gracias a la perversión del lenguaje teológico y a la imposibilidad de la realización del culto, pues su objeto ha desaparecido, la aparición del *signo único*: “Roberte”; para Bataille, la experiencia del “*no saber*”, el estupor de la angustia, pues como dice: “La

---

<sup>10</sup> Blake, William, *Poesía escogida*. Barcelona, DVD Ediciones los Cinco Elementos, 2002. p. 30.

<sup>11</sup> Citado por Juan Antonio Rosado, en: *Erotismo y misticismo*, p. 138.

<sup>12</sup> Pierre Klossowski, “El filósofo criminal”, en *Sade mi prójimo*, Madrid, Arena Libros, 2005, pp. 23 y 25.

<sup>13</sup> JGP, *Teología y pornografía en la obra de Pierre Klossowski*, México, ERA, 1975, p. 20.

ingenuidad de la angustia es infinita. Yo enseño el arte de convertir la angustia en delicia”.<sup>14</sup>

Parafraseando uno de sus escritos, Foucault enlaza —en resonancia con Bataille— a la muerte de Dios, la experiencia de la sexualidad contemporánea. De Sade a Freud, ésta ha sido desnaturalizada por la violencia de su discurso y aquélla se encuentra estrechamente ligada con el exceso, la transgresión y el desbordamiento de todo límite. Esta experiencia se da en un mundo en el que ya no hay nada que profanar, donde no se reconoce ningún sentido positivo a lo sagrado; de este modo, la profanación se convierte entonces en una transgresión. Por ello, asistimos a la muerte de Dios que se resuelve en la experiencia del límite, —del hombre, límite ilimitado— en un mundo “que se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede.”<sup>15</sup> Y en consecuencia nos lleva a la muerte del sujeto después de la muerte de Dios, pues liquidar a Dios es hacerse dueño de uno mismo, es jugar con su ausencia, con el gran vacío que deja tras de sí. Su muerte, dice Foucault, no debemos entenderla como el término de su *reino histórico*, ni como la comprobación de su inexistencia, “sino como el espacio a partir de ahora constante de nuestra experiencia.”<sup>16</sup> ¿Qué queda después de este gran acontecimiento? Para Foucault, la experiencia del vacío.

Experiencia del vacío que configura el espacio del movimiento del espíritu mismo, en la que el cuerpo “se convierte en el medio de expresión más eficaz”.<sup>17</sup> Gracias a él y por él, el propio espíritu puede manifestarse en toda su plenitud y vacuidad. Como dice JGP:

Naturalmente esta exigencia coloca el relato en el terreno de la transgresión, transgresión que va más allá de cualquier norma establecida, que desde un principio ignora cualquier norma [...] y sabe que siendo los actores mismos, *su realidad corporal*, el único

---

<sup>14</sup> G. Bataille, “La experiencia interior”, en *El alejuya y otros textos*, Madrid, Alianza Editorial, 1981. p. 18.

<sup>15</sup> Michel Foucault, “Prefacio a la transgresión”, en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 126.

<sup>16</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, p. 125.

<sup>17</sup> Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo*, p. 127.

elemento indispensable al juego, tiene que dirigirse hacia los límites de ese cuerpo.

Un juego entre cuerpos, una representación que se realiza por medio de los cuerpos [...] es forzosamente [en este caso] un juego erótico. La tensión que mantiene en movimiento la representación se halla en esa exigencia de los cuerpos, y del pensamiento que se encuentra encerrado en la posibilidad de existencia de esos cuerpos, de transgredir su límites, borrarlos, ampliarlos, y llegar al otro y, tal vez, a *lo otro*.<sup>18</sup>

## II. LA CURVA DE TU DEDO PULGAR

Si la única realidad de la protagonista es la que constituye su cuerpo, Inmaculada acepta trabajar en la casa de Miguel Ballester como capturista, porque ese trabajo “representaba la oportunidad de que alguien más la viera”.<sup>19</sup> De este modo, al dirigirse a aquella mansión, tiene su primer contacto con la clínica psiquiátrica que pertenece al doctor Miguel Ballester y que se encuentra justo al lado de la casa, en el mismo terreno, dividido tan sólo por una gran barda, un inmenso jardín y una pequeña puerta. De este modo se cruza en el camino tanto con Arnulfo, el portero del manicomio, como con Berta, la ama de llaves de la mansión del doctor. Conoce la biblioteca donde están los libros de arte, con su imprescindible “otomana”, en la que será modelo de Berta y de los invitados del doctor. La biblioteca se convertirá en el espacio para sus nuevas transgresiones y se constituirá en la nueva “casa de muñecas”. En ella, Inmaculada descubre un libro que contiene fotografías de las pinturas de Balthus. Esta escena hace referencia a una serie de intertextualidades que ya han sido explicadas atrás. Así, contempla a una niña delgada y de piernas largas, sentada en un sillón leyendo, mostrando sus brazos esbeltos y sus hombros desnudos. Se visualiza ella misma en ese cuadro: ella en su antigua casa dibujando, o en el departamento de Alfredo. Se reconoce en esas pinturas, en esos gestos. Ya se ha dicho que la protagonista está inspirada en el cuadro *Katia Leyendo*. Después observa detenidamente el

---

<sup>18</sup> JGP, *El gato*, en, *Novelas breves...* p. 534 (las cursivas son mías).

<sup>19</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 156.

cuadro *La calle*, que representa a un hombre vestido de blanco, entre una multitud de seres esperpénticos y difusos, con el cuerpo cuadrado y cuyo rostro aparece oculto e inexpugnable por una viga que al cargarla cruza su rostro. En esta lámina, que Inmaculada asocia con Arnulfo, por su parecido con el hombre de blanco, y, en general, con el ambiente de la clínica:

Nada era natural. Un mundo de locos. Inmaculada miró con atención la lámina. En ese fragmento de calle podría pasar cualquier cosa. Ninguno de los personajes era normal ni tampoco sus actitudes. No como un mundo de locos, como un sueño. Enseguida Inmaculada unió las dos cosas: un sueño en el que se sueña un mundo de locos.<sup>20</sup>

De esta forma, con su biblioteca, su jardín, su inmensa sala, con Berta que, siendo de una “neutralidad” inquietante, le mostraba de qué forma era capaz de seducir la fuerza de su imagen, con los grandes espejos en los que Inmaculada se descubría como una pura superficialidad y que a su vez eran “capaces de hacer evidente una inesperada profundidad”,<sup>21</sup> se sentía complacida y llena de una extraña curiosidad que ese espacio le proporcionaba.

Al principio, en presencia de Miguel Ballester, finge no ser la que *es*, trata de disimular su propensión a *darse*, a ofrecerse, a exhibirse, a encontrarse en el placer que puede darle a los otros y que constituye su propio placer. A pesar de esto, desea que el doctor Ballester la desee, que se fije en ella, pues la fuerza de la seducción la “hace caer en su propia trampa y moverse en un mundo encantado. Tal es la fuerza de la mujer seductora, que se enreda en su propio deseo, y se encanta a sí misma al ser una ilusión en la que los demás caerán a su vez.”<sup>22</sup> No obstante, en la forma en que sus dedos se doblan bajo la palma de su mano, en la posición que ese movimiento revela, Miguel descubrirá en ella una propensión a *salir fuera de sí*, una disponibilidad que la constituye como la que *es* en verdad. Tal vez el gesto de los dedos hace alusión

---

<sup>20</sup> *Idem.*, p. 174.

<sup>21</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 171.

<sup>22</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p.69.

a la postura que toman tanto los místicos en éxtasis como los mártires en pleno trance y los santos en las representaciones que la pintura y la escultura hace de ellos. De este modo, Miguel, atrapado ya en la *red de su deseo*, exclama la primera vez que la posee: “la curva de tu dedo pulgar”. Y después:

—¿Sabes lo que iba a decir de tu dedo pulgar? Son tus manos, en general, pero esos dos dedos en especial te delatan más que nada. Corresponden a tu aspecto, a cada uno de tus movimientos, a cómo te sientas, a cómo te vistes. Tus dedos pulgares se curvan hacia atrás de una manera que te define. ¿Te lo habían dicho antes? —comentó Miguel.<sup>23</sup>

En el mismo sentido, el narrador más adelante describe a Inmaculada en pleno raptó erótico:

Los ojos de Inmaculada seguían cerrados, sus brazos estaban extendidos a lo largo de su cuerpo y sus dedos se doblaron sobre las palmas.<sup>24</sup>

A partir de este momento Inmaculada entrará a una dimensión en la que, como dice el narrador, “el futuro ya no dependía de ella”. Había sido elegida por Miguel en tanto que ella había aceptado ser la que se entregaba a él. Y así, “había empezado a pertenecer a otro mundo en el que sería *la manejada*”.<sup>25</sup> Con esto, como ya se apuntó, Inmaculada iniciará el trance de una experiencia mayor en la que como objeto y como obra puesta en el mundo, tendrá que ser expuesta ante la contemplación de los otros, entregada al deseo de los otros, exhibida, “usada”, ofrecida a situaciones cada vez más provocadoras para que en ese mismo ofrecimiento se revele su existencia de una forma cada vez más vacía y pura, pues gracias a sus excesos, a su disponibilidad, a su sensualidad, se mantiene en un estado de pureza y al mismo tipo de una plenitud que implica vaciarse de sí misma. Y su pureza evidencia de forma contundente el *vacío abito* que ella misma es, pues cuanto más se pierde más se reconoce, y su reconocimiento la define como una

---

<sup>23</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 178.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 180.



superficie que al replegarse se configura como un vacío lleno de sí, en busca del deseo y el placer sin límite, puesto que ella es sólo el deseo que puede despertar en los demás.

Miguel también tiene una identidad secreta. Tras la aparente “normalidad” que ofrece como imagen de sí mismo a los demás, al *código de signos cotidianos*, a la sociedad en general, en la que es visto como un doctor honorable y respetable, posee una dimensión aparte, en la que sólo pueden entrar sus cómplices. Sabe, en consonancia con Foucault, que,

la tiranía de la buena voluntad, la obligación de pensar “en común” con lo otros, la dominación del modelo pedagógico, [...] forman toda una ruina moral del pensamiento [...] Es preciso que nos liberemos de ella. Ahora bien, al pervertir esta moral, [la] desplazamos.<sup>26</sup>

Él mismo admite, en este sentido, que es “un falso doctor”, pues “a pesar de lo que crean mis colegas, a pesar de la clínica y de que en efecto ‘curo’ a algunos de mis pacientes, [no] me interesan los enfermos como tales. Me gusta escribir sobre ellos. *Soy un falso doctor*”.<sup>27</sup> De este modo vive, al igual que Inmaculada, en un mundo aparte al común denominador, fuera del tiempo, del progreso, de la historia lineal, inmerso en la pura contemplación, puesto que su universo no corresponde al presente, sino que pertenece al mundo de “sus secretos”, a sus confabulaciones de libertino, hijo de Sade y Klossowski, al mismo tiempo que se configura como un maestro de ceremonias. Desde esta perspectiva Ballester es una especie de sacerdote que inicia plenamente a Inmaculada en los misterios del cuerpo y sus posibles deleites fuera de la moral tradicional. Inmaculada es la hostia que será sacrificada y ofrecida a los iniciados; Berta la *preparará*, la vestirá, la bañará; Miguel, como buen oficiante, la entregará. El mundo en el que realmente vive está poseído por el imperio del arte y la contemplación. Pero además es un mundo dionisiaco, en donde la experiencia de la sexualidad está, como se ha

---

<sup>26</sup> Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 28.

<sup>27</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 190.

visto, en una profunda relación con la experiencia de la transgresión, en la que el advenimiento de lo fortuito es el camino por donde desean transitar estos seres. La misma llegada de Inmaculada es para Miguel una presencia “bella e inesperada”.

### **III. EL QUIETISMO Y LAS LEYES DE LA HOSPITALIDAD DE GARCÍA PONCE**

En un momento de la narración, Inmaculada pregunta a Miguel cómo debe portarse. Miguel responde: “como tú eres, como yo sé que eres”. De este modo, Miguel contribuye a revelar a la Inmaculada que él mismo desea y por medio de esa revelación exponerla a una serie de representaciones en ascenso, cada vez más provocativas, en las que ella será el objeto de la representación. Así, Miguel Ballester la introduce de lleno en lo que Pierre Klossowski denominó en *Roberta esta noche* “Las leyes de la hospitalidad”, ritual donde el anfitrión ofrecerá a su mujer al goce de los invitados en un gesto espléndido y revelador, donde la contemplación (o sea, la mirada) tendrá un papel fundamental, pues el anfitrión es ante todo un ser contemplativo, un espectador y, en primera instancia, un voyeur:

Estas leyes asumen como identidad esencial de Octave y Roberte su carácter de anfitriones. Su verdadera identidad no está en ellos mismos, en su cuerpo propio, sino en ese carácter, en el que, al representarlo, se encontrarán. En su infidelidad al dueño de la casa, la dueña de la casa se revelará como anfitriona dándose al invitado y revelará al dueño de la casa como anfitrión. El deber del invitado es, entonces, tomar a la dueña de la casa para hacer que su esencia como anfitriona se muestre y satisfacer la *curiosidad* del dueño de la casa con respecto a la dueña de la casa cuya esencia como anfitriona desea ver evidenciada.<sup>28</sup>

De este modo, el gesto de la obra de Pierre Klossowski se reactualiza en *Inmaculada...* No se trata de un plagio, ni una repetición sosa, sino de una interpretación distinta, de una variación que la misma imaginación de García

---

<sup>28</sup> JGP, *teología y pornografía...*, p. 24.

Ponce impone. Después de todo, la literatura es un movimiento constante de repliegue sobre sí misma, que a su vez implica el movimiento de la imaginación sobre la vida.

Así, en uno de sus primeros ejercicios de este peculiar gesto hospitalario en donde quedará revelada la esencia de la anfitriona, Inmaculada es ofrecida al químico Tomás Ibarrola, amigo licencioso y cómplice de Miguel; el rito se lleva a cabo en la biblioteca de arte después de una cena en la que Tomás es acompañado por Rosenda, su amante inseparable. Para tal efecto, primero estos libertinos sugieren y así se cumple, que Inmaculada y Rosenda se besen y se toquen como preámbulo al espectáculo que está por venir. En el transcurso, “Tomás Ibarrola le pedía de vez en cuando a Rosenda que se levantara a besar a Miguel y después siempre le preguntaba a Inmaculada si lo había hecho bien”.<sup>29</sup> En seguida, como acto definitorio, Inmaculada será “usada” por Tomás, quien la penetrará “por detrás” y justo porque Miguel la mira, ella desea que Tomás continúe. Es relevante que mientras Tomás la posee de esa forma, Miguel le diga a Inmaculada desde la distancia del mero espectador: “te ves muy bien”. Hay en este acontecimiento un rasgo que emparenta esta novela tanto con Sade como con Bataille. Klossowski ha dicho que el *gesto único* en la obra de Sade es el de la sodomía. Todo, según él, se dirige a la culminación de este acto central en su literatura, en cuanto este acto es el motor de todas las transgresiones posibles, puesto que se rebela contra la idea de la procreación y la sustituye por un *simulacro*, en donde la *aberración* misma destruye la *razón universal* y las normas, y postula como último fin *la prostitución universal*. De este modo, el gesto sodomita es el acto transgresor por excelencia en tanto actividad de *la pasión más fuerte*.

También habría habido que reconocer el hecho primitivo irreducible de la sodomía, a partir del cual el goce estéril del objeto estéril, en cuanto simulacro de destrucción de las normas, desarrolla la emoción sadiana, para demostrar que, bajo la apariencia de una *significación*

---

<sup>29</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 203.

*racional*, una *aberración* afectiva denuncia al *Dios único*, garantía de las normas, como una aberración de la razón.<sup>30</sup>

Entonces, este gesto perverso, de contrageneralidad en tanto arrastra como simulacro las normas de la procreación de la vida y la moral, y las subvierte haciendo de éstas una mera farsa del placer por el placer mismo, representa el centro de una transgresión radical, pues es un acto que afecta la ley de la propagación de la especie, y al mismo tiempo representa “el simulacro del acto de generación, [y en definitiva] es su *irrisión*”,<sup>31</sup> que en el caso de Sade es el origen y centro de todo.

La sodomía también se reconoce en contraposición a la cultura de la producción y la acumulación, como un gasto, un exceso, un derroche de energía, donde la sexualidad misma es desnaturalizada, sacada fuera de su fin, y es además el medio para una insubordinación que entra en consonancia con una experiencia soberana, como la entiende Bataille. En su obra, la sodomía y la masturbación son gestos imprescindibles, esenciales, rebeldes, que anuncian la muerte de Dios, la soberanía del hombre y, al mismo tiempo, la angustia y el desgarramiento que esta ausencia provoca. No podemos agregar al lenguaje la palabra “Dios”, pues esta palabra se desborda y nos desborda, trasciende sus límites, como los personajes mismos de Bataille. Pero la obra de JGP no es una literatura angustiada, ni desgarrada al modo de Bataille, casi nunca se reviste de un erotismo negativo ni tanático, pues siempre busca la afirmación de la vida a través de un erotismo *blanco* y hedonista, a pesar de que también parta de la ausencia que Dios ha dejado tras la proclamación de su muerte y todo lo que ello implica. En este sentido se dirige hacia un pensamiento,

liberado tanto de la profundidad originaria como del ente supremo [...] en el que no se trata de lo Uno Bueno, sino de la ausencia de Dios, y de los juegos epidérmicos de la perversidad. *El Dios muerto y la sodomía como focos de la nueva elipse metafísica*. Si la teología implica la ilusión metafísica y si ésta se asemeja más o menos a la teología natural, la metafísica del fantasma gira en torno del ateísmo y la

---

<sup>30</sup> Pierre Klossowski, *Sade mi prójimo.*, p. 12.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 28.

transgresión. Sade y Bataille, y, un poco más allá, la otra cara, en un ofrecido gesto de defensa, Roberte.<sup>32</sup>

En *Inmaculada* el gesto sodomita se convertirá a partir de este episodio en una constante muy precisa. La protagonista será “usada” de esta forma sin ningún pudor. La diferencia con Sade es que no hay imposición alguna, todo parte de la entera libertad para la realización misma de *Inmaculada*. Incluso, cuando ella le pregunta a Miguel si siempre será así, de ese modo, él responde que siempre, si ella así lo quiere.

Pero en el fondo, más que el gesto sodomita como centro gravitacional del relato, es de notar la importancia fundamental que tiene la mirada en la representación de ese gesto. Miguel en tanto espectador queda fuera de la escena y al mismo tiempo es partícipe de ésta. La curiosidad que lo lleva a entregar a *Inmaculada* es satisfecha por la contemplación misma. Y para *Inmaculada* el hecho mismo de exhibirse y darse ante la mirada de Miguel la hace sentirse plena y al mismo tiempo olvidarse de sí, experimentando un gozo absoluto sin despojarse de la vergüenza y fascinación que siempre la acompañan y definen ante raptos de tal tipo. De este modo:

Se sintió contemplada por Miguel y supo que todo, hasta su olvido mientras estaba por segunda vez con Rosenda o mientras la tomaba Tomás Ibarrola [.] era parte de esa contemplación [...] Podía volver a hacer todo lo que había hecho aun sin Miguel, pero su mirada había sido definitiva.<sup>33</sup>

El ejercicio contemplativo de los personajes de JGP, en este caso de Miguel y Tomás, ha sido comparado por Octavio Paz y luego por Alberto Ruy Sánchez con las prácticas *quietistas* del místico jesuita del siglo XVII, Miguel de Molinos, quien fue encarcelado de por vida cuando sus doctrinas se declararon heréticas. Ruy Sánchez lo explica:

En la tradición mística llamada *quietismo*, la “contemplación pasiva” está ligada a un sentimiento total del alma para adaptarse a todas las operaciones divinas, incluyendo las tentaciones de la carne [...] En el

---

<sup>32</sup> Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum...* p. 15 (Las cursivas son mías).

<sup>33</sup> JGP, *Inmaculada...* p. 208.

proceso inquisitorial se descubrió que Molinos ligaba indisolublemente su misticismo *quietista* con los placeres del voyeurismo. Varias mujeres de las que era guía espiritual, iniciadas por él en su método, escenificaban desnudas retablos que mostraban la fragilidad de la carne ante el acecho del pecado. El mismo Molinos mostraba y ofrecía a las alumnas su cuerpo cuando la contemplación *quietista* parecía exigirlo.<sup>34</sup>

La contemplación tiene un peso fundamental en la obra de JGP, se dirige a la búsqueda de una iluminación a través de esta práctica de los sentidos que implica una interiorización reflexiva y espiritual al mismo tiempo. Visión y tacto son los sentidos que predominan en su obra: contemplar y palpar, ejercicios supremos del erotismo. La contemplación por un lado alude a la posibilidad de alcanzar una vía de éxtasis, en tanto que el erotismo y el misticismo rozan ambos en su experiencia un sentimiento parecido, donde el objeto de su deseo al ser alcanzado conduce a un sentimiento de pérdida de sí. Además, en cuanto se realiza el raptó y la realización se consuma, en ese momento se advierte que esa experiencia sólo es la antesala de una experiencia mayor aún por venir, la cual en cuanto se alcanza vuelve a poner un nuevo límite para el deseo mismo. Pero, por otro lado, la contemplación tiene relación directa con el mundo del arte, en especial con la pintura y las representaciones que ésta es capaz de suscitar. Como se verá más adelante, la contemplación tiene un papel fundamental en la serie de representaciones a las que Inmaculada se verá expuesta y que la harán ser la *posibilidad de un movimiento sin fin*, como Paloma en *De Anima*.

#### **IV. UN SIGNIFICANTE QUE A LA VEZ EXCEDE Y FALTA A SU LUGAR. LA REPRESENTACIÓN AL INFINITO**

Pero alrededor de todo esto, el problema de la identidad vuelve a surgir. Inmaculada ante el reconocimiento que implica su propia pérdida, sólo puede

---

<sup>34</sup> Alberto Ruy Sánchez, "Voyeurismo y contemplación en *De Anima*", en *La escritura cómplice...*, p. 196.

revelarse como un vacío sin límites, vacío que la descubre y la describe, la cerca y la desborda, la revela y la nubla, vacío pleno, ahíto, desorbitado. Y ante su ofrecimiento logra ser dueña de un conocimiento que la lleva a desconocerse por completo para volverse a encontrarse en el movimiento de su propio desliz. De este modo, su identidad se reduce o se amplía a *un significante que a la vez excede y falta a su lugar*.<sup>35</sup> Como en el caso de Roberte, el signo único de Pierre Klossowski, al formular la pregunta por la identidad de Inmaculada:

La naturaleza misma de la pregunta hace imposible la respuesta. Roberta es esa perpetua interrogación que contradiciéndose se afirma, que obedeciendo a la carne exalta al espíritu, que como espíritu se hace aparecer y se coloca en el mundo a través de la carne, que es la dueña de sí misma y la negación de sí misma que hace posibles *Las leyes de la hospitalidad* y el arte.<sup>36</sup>

Junto a ese conocimiento, que se plantea como una pura paradoja o como una aporía que el lenguaje mismo no es capaz de expresar y que sólo recurriendo al oxímoron como medio, logra vislumbrar una realidad que lo rebasa; la esencia de la novela pretende narrar lo *inapresable* y hacer de esa experiencia el lugar límite del lenguaje, pues “ella [esta experiencia] dibuja la línea de espuma de lo que él [el lenguaje] apenas en el último momento puede alcanzar en la arena del silencio”.<sup>37</sup> Por eso, ante la vergüenza y fascinación de aquella sensación disolvente, en la que Inmaculada se sentía realizada mientras era poseída por Tomás y contemplada por Miguel, el narrador comenta: “Era la primera vez que estaban juntos como Miguel quería que ella fuese. *No sabía nada, lo sabía todo*”.<sup>38</sup> Al respecto, Octavio Paz añade: “asistimos al gradual develamiento de un secreto pero las palabras al llegar al borde de la revelación, se detienen: *el núcleo, la verdad esencial es lo no dicho*”.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Michel Foucault y G. Deleuze, *op. cit.*, p. 8.

<sup>36</sup> JGP, “El signo único en la obra de Pierre Klossowski”, en *Las huellas de la voz*, vol. 4. p. 41.

<sup>37</sup> Michel Foucault, “Prefacio a la transgresión”, *op. cit.*, p. 123.

<sup>38</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 211.

<sup>39</sup> Octavio Paz, “Encuentros de Juan García Ponce” en *La escritura cómplice...*, p. 126.

Inmaculada, en el camino de sus excesos, será llevada al campo de la pura representación. Como obra de arte se multiplicará en una identidad siempre diversa, siempre vuelta otra, y en ese sentido su identidad misma quedará borrada en una pura multiplicidad a la búsqueda constante de la *intensidad más fuerte* donde la idea del *yo* perderá sus atributos. Como objeto será el pretexto para la realización del arte mismo y de la contemplación en su estado máximo. Si Dios ha muerto y el centro rector que personificaba su presencia ha desaparecido, JGP propone que el nuevo centro lo ocupe el arte, un centro descentrado o una esfera cuya circunferencia es ninguna y cuyo centro está en todas partes como lo describe Borges.<sup>40</sup> De este modo su obra no gira alrededor de El Bien Supremo sino de La Belleza que el arte es capaz de representar. Gracias a esta representación el espíritu llega a un tipo de conocimiento de la vida, en donde el erotismo implica “la expropiación de los cuerpos”, y en especial del cuerpo femenino como objeto artístico. Así, Gilberto escribe en *De Anima*:

La sexualidad se convierte en una intensa experiencia espiritual. Sólo por Paloma puedo decir que conozco, al fin, el sentido de la contemplación dentro del movimiento de la vida [...] Como ocurre en la escritura, Paloma representa la posibilidad de un movimiento sin fin.<sup>41</sup>

El deseo de Miguel de hacer de Inmaculada una obra de arte con todo lo que ello implica se ve realizado aún más, gracias a la *intervención* que efectúan tanto el fotógrafo Raúl Pérez Garrido como el pintor Ernesto Mercado en el cuerpo de Inmaculada. La “usan” y además la utilizan como modelo para sus respectivos trabajos. Esto crea una nueva posibilidad de exhibirla. “Ser modelo, que la retrataran, una distinta posibilidad del mismo gozo”.<sup>42</sup> Inmaculada se convierte en la representación de sí misma, en una *obra viva*, que tiene que ser expuesta, exhibida, usada, contemplada, puesto que como obra

---

<sup>40</sup> Crf. Jorge Luis Borges, “La esfera de Pascal” en *Diccionario, una antología de sus textos*, México, FCE, 1985, p. 305.

<sup>41</sup> JGP, *De Anima*, pp. 182-183.

<sup>42</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 228.



les pertenece a todos y al mismo tiempo es dueña de una independencia absoluta. Pues, como dice Gilberto al referirse a Paloma, “su cuerpo en sí tiene que ser una obra de arte, no ser *como* una obra de arte, sino *una* obra de arte. Y lo es”.<sup>43</sup> De este modo la protagonista se desdobra en una serie de “Inmaculadas” a las que ella como modelo les da vida, la vida peculiar que se concentra en la obra de arte, una vida detenida por la fijeza y la intemporalidad que el arte mismo es capaz de lograr. Así, se multiplica en una serie de representaciones que la definen y la anulan como pura representación. Pero, en última instancia, Inmaculada es ya de por sí la representación que la literatura ha hecho posible, una imagen del deseo, una idea pervertida del escritor. Por eso, en un movimiento infinito, de reflejos y simulacros mutuos, su identidad sólo puede ser considerada bajo la posibilidad de la pura continuidad e intemporalidad en la que el arte es capaz de manifestarse. El narrador comenta al respecto: “Y ella se dejó como si, en ese momento, bajo la mirada de él, [de Miguel] su figura tuviese la misma calidad que reflejada en un espejo”.<sup>44</sup> Por eso, su calidad de objeto sólo la hace posible en la medida en que ella misma es una imagen del deseo y, al mismo tiempo, la constitución del *signo único* tras el cual se tienen que buscar siempre nuevas representaciones que lleven a ese signo más allá de sí mismo.

Así, como el arte, la esencia de Inmaculada debe dirigirse más allá de la moral, puesto que subordinada a ésta caería en el más *vulgar pragmatismo*. Uno de los elementos esenciales del arte es la absoluta libertad en que se desarrolla, y en esa libertad radica la fuerza con la que es capaz de mostrar tanto la vida como la muerte, la razón y el delirio, la inteligencia y la estupidez, la felicidad y la tragedia, el vicio y la virtud; porque como dice JGP “el arte no los sustituye ni los juzga, sino que los obliga a mostrarse”.<sup>45</sup> Además, “el arte no es nada

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>44</sup> JGP, *Inmaculada...* p. 229.

<sup>45</sup> JGP, *Las huellas de la voz*, vol. 4. p. 9.

sino una pura intensificación de las emociones al que no tiene ningún derecho a entrar nadie que pretenda preservarse. La belleza [...] no tiene moral”.<sup>46</sup>

De este modo, conforme transcurre la novela las escenas sexuales van subiendo de tono, cada vez todo es más explícito, más directo. Así, después de que Inmaculada es tomada al mismo tiempo por Miguel y el fotógrafo Pérez Garrido, uno “por atrás” y otro “por adelante”, ella dice a Miguel:

—Me dejo hacer y hago demasiadas cosas, tengo miedo que dejes de quererme —le había dicho Inmaculada a Miguel en el estudio.

—Al contrario. No seas tonta. Te quiero precisamente por eso. Me sorprendes. No quiero que dejes de sorprenderme nunca —le contestó Miguel.

Debía ser verdad. Él la trataba cada vez con más admirado respeto y no disimulaba ni contenía ningún impulso que mostrara su cariño, hasta quizá su amor, se dijo a sí misma Inmaculada y no pudo dejar de admitir:

—*Es cierto que así soy yo.*<sup>47</sup>

Enseñar es pervertir. Miguel la precipita en todos los excesos posibles para así revelar su verdadera imagen, la que ella realmente es y al mismo tiempo para satisfacer su curiosidad. Para que ella se reconozca en sus excesos como una obra puesta en el mundo. Por eso:

Quando vio sus fotografías en la sala de la casa, unas fotografías *en las que era otra para ella misma*, la que miraba y a la que le hacían cosas mientras ella se dejaba mirar y hacer cosas, era natural que Raúl Pérez Garrido le tocara los pechos o la acariciara por encima de los calzones mientras volvía a tomarle fotografías.<sup>48</sup>

Al final “todo es espectáculo y representación”, como se afirma en *De Anima*, y la misma representación es capaz de ir desde la superficialidad y desplazarse a un estrato donde lo espiritual se revela, sin perder nunca el carácter de espectáculo. Pero el espíritu mismo no es nada, puesto que la identidad siempre se mantiene en suspenso. Inmaculada encarna el espíritu de

---

<sup>46</sup> JGP, *De Anima*, p. 109.

<sup>47</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 231 (las cursivas son mías).

<sup>48</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 231.

la vida en su afirmación, y el del arte como poder para “abolir la realidad” y hacer posible otras realidades. Además de que,

si el espíritu se presentara de pronto en toda su extrema pureza, su vacuidad sería tal que uno se sentiría tentado a cubrirlo con una sábana, como a un fantasma para que tuviera así alguna apariencia.<sup>49</sup>

Entonces, Inmaculada como *signo único* encarnara el espíritu entendido como la fuerza del deseo y de la vida expresada a través de la obra de arte. Su cuerpo es la envoltura en la que toma forma. Como tal, es intocable a pesar de sus múltiples entregas; por eso mismo se mantiene en un estado de pureza absoluta, de distancia, y por eso tiene que perderse para afirmar esa inocencia. Como obra de arte, gracias a esa distancia se mantiene en un espacio meramente contemplativo, enigmático, siempre abierto a una nueva interpretación, a un nuevo goce. Por eso mismo, Tomás Ibarrola le dice a Miguel que “la pintura no se toca”, se contempla. Como Inmaculada, la obra de arte es bella e inocente y, por supuesto, intocable más allá de su contemplación.

No obstante, o mejor dicho, por eso mismo, Inmaculada servirá como modelo al pintor Ernesto Mercado. Y el hecho de servirle implicará la expropiación de su cuerpo. De este modo, la “usará” de distintas formas para acceder a su esencia como objeto y así poder manifestarla en el ámbito de la pintura. Su cuerpo le revela el tema perfecto de lo erótico.

Por lo mismo, en la biblioteca, —que representa, además de la casa de muñecas, un santuario dionisiaco—, Inmaculada se reconocerá como una ninfa y reconocerá a Miguel como un sátiro, en el momento en que Ernesto Mercado lee un poema del libro *Les délasséments d’Eros* y al explicarlo dice:

El poema cuenta cómo Eros, el dios del amor, conduce a la ninfa por los bosques oscuros y los senderos abiertos y hace que se deje hacer lo que ves por el sátiro. Dice el poema que ella se viene, lo que es un triunfo para Eros.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> JGP, *La errancia sin fin*, p. 15.

<sup>50</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 238.

De esta forma Inmaculada se convierte en el centro tanto del arte como de la vida misma. ¿Pero qué identidad puede tener un cuadro, una obra, si es pura representación? La única realidad posible es la que genera el despliegue y la manifestación de sí misma en tanto representación. Las pinturas que realiza Ernesto Mercado tanto de Rosenda como de Inmaculada, representan la puesta en escena de un movimiento interminable, donde el modelo se realiza en la obra y en la vida que le puede dar a ésta, donde el autor tiene por necesidad que desaparecer ante la culminación de la obra misma para dejarla abierta a la mirada del espectador. En una de estas obras:

Ernesto Mercado demostraba que la pintura no podía encontrar mejor pretexto que las exigencias de mostrar mediante el color y la textura las diferencias entre el sofá, la piel desnuda, las delicadas medias, el negro liguero, los zapatos. Y arriba, ocultando gran parte del cuello el pelo negro también. Con todo el cuerpo de espaldas, la cara se mostraba de perfil, como si en el momento de pintarlo el modelo hubiese sentido una curiosa necesidad de ver al pintor. Pero tal vez sólo era un pretexto [...] *Se hubieran podido tocar las nalgas, acariciar la espalda y, sin embargo, también había que dejar sola a la larga imagen horizontal, acompañada nada más por su contrapartida vertical.*<sup>51</sup>

Desde su distancia, estas obras son capaces de evidenciar en un movimiento de reflejo la esencia de Inmaculada. Su cualidad de *obra viva* puesta en el mundo, convertida además en la representación de múltiples representaciones, en las que el modelo se pierde definitivamente tras su exposición para dar paso al espectáculo del arte mismo. De este modo, en un momento determinado, las modelos son *intervenidas* directamente por Ernesto Mercado, mientras posan e imitan las posturas fijas de un cuadro antiguo que representa un cunnilingus; él las interrumpe para “penetrar” a Rosenda y así dar movimiento a la escena que antes permanecía estática y crear de esta forma un *cuadro vivo*, en el que,

la figura en la que el cuadro vivo formado por Inmaculada y Rosenda repetía la lámina en la que Cydalise y Dorimène cedían al deseo [...]

---

<sup>51</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 248 (las cursivas son mías).

se perdió y el cuadro vivo se convirtió en una serie de imprevisibles movimientos.<sup>52</sup>

En lo esencial, lo que la pintura hace evidente es la distancia desde la cual Inmaculada convertida en modelo puede mostrarse a la contemplación en su pura inmediatez y disponibilidad, en la superficialidad de su cuerpo, ajena a sí misma y a la vez poseída por el peso de un deseo que captura e invita al espectador, sin perder por eso su carácter enigmático y la profundidad indefinible que una obra es capaz de mostrar. De este modo:

La mirada de Miguel Ballester iba una y otra vez de los cuadros a Inmaculada, como si éstos la revelaran estableciendo una relación secreta entre la presencia real y su imagen, o como si la confirmaran en algo que ella era profundamente sin que fuese posible definirlo en los términos en que la pintura lo hacía con tanta precisión.<sup>53</sup>

Para Miguel y Tomás, sus mujeres deben ser vistas como se aprecia una pintura o como se lee un libro, puesto que son ellas mismas una obra artística. Ellos como *autores* sólo esperan el momento de exhibirlas, de ofrecerlas al mundo y en ese ofrecimiento encuentran la satisfacción y el goce propio del artista ante la culminación de su obra puesta ante la mirada y el goce del otro. No esperan nada más que eso. Pero en esa espera son testigos y partícipes de ese ofrecimiento sin término. Por eso para ellos:

También se podía hablar de ellas como si no estuvieran presentes y cederlas, entregarlas, prestarlas a otros para que hicieran gozar a Miguel y Tomás con el imprevisible espectáculo que constituía su placer y que eran capaces de dar desde una distancia que resultaba igual a aquella desde la que podían contemplarse los retratos.<sup>54</sup>

Como corolario de la representación *ad infinitum* que hacen posible Inmaculada y Rosenda, las pinturas de Ernesto Mercado serán exhibidas en una fiesta privada donde asistirán sólo algunos invitados, los que cada uno elija. De este modo, convergen en el espectáculo tanto las pinturas mismas

---

<sup>52</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 259.

<sup>53</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 249.

<sup>54</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 250.

como los modelos que dan origen a éstas, los *autores* y los espectadores. Todo con el propósito de exhibir plenamente a las modelos y a las obras mismas. Pero de antemano Inmaculada y Rosenda son ya de por sí con su sola presencia una obra puesta en el mundo que a su vez es representada gracias a la pintura. Y si se ve desde la distancia del lector, son ya de por sí una representación literaria. Así, la representación se vuelca en su marcha hacia distintos planos significativos. Va de la novela misma hacia el exterior y se dirige también al interior del relato manifestando ser la representación de una representación que constantemente se multiplica. De este modo, Miguel afirma:

Tú sabes que nos gusta exhibirlas, que es un placer que las miren y si se deciden, tal vez, puedan tocarlas, usarlas como mejor les guste hacerlo y todo lo demás que lleva consigo el hecho de arriesgarlas continuamente.<sup>55</sup>

Pero el espectador también tiene que arriesgar algo, tiene que ser partícipe activo del espectáculo, puesto que más allá de la pura representación está el *cuerpo vivo* de la obra que invita a entrar al juego para que la obra misma pueda realizarse a plenitud. Por eso, además de las puras pinturas es absolutamente necesaria la presencia física tanto de Inmaculada como de Rosenda en la exposición, para que el espectador pueda ir de la pintura al cuerpo mismo de la obra y así, si lo desea, arriesgarse a tomarlas y a tocarlas. Porque:

Inmaculada y Rosenda tienen, en esos cuadros, una distancia intocable, que puede hacerlas aún más tentadoras, pero anula todo riesgo y deja al espectador a solas con su imaginación.<sup>56</sup>

Inmaculada como *signo único* posee la cualidad de estar abierta al mundo y al deseo de los demás, se encuentra de este modo en una disponibilidad absoluta en la que el deseo impone su fuerza y hace presente el movimiento de la seducción. Al mismo tiempo en esa aparente disponibilidad es dueña de

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>56</sup> *Idem.*

ella misma puesto que ofreciéndose sólo se pertenece sí misma. En el mismo sentido, Paloma dice: “mi misión es provocar y al mismo tiempo toda responsabilidad con respecto a esa provocación es ajena a mí”.<sup>57</sup>

De este modo, con la exposición de las pinturas, y la forma atrevida en que van vestidas tanto Inmaculada como Rosenda, la provocación se lleva a cabo. La fiesta reúne a un grupo considerable, las opiniones y sensaciones se dejan expresar. La voz de la moral imperante y coactiva se manifiesta cuando una amiga de Tomás le reprocha la impudicia de la exposición y las formas en que ellos han “manejado” a sus parejas, “victimizándolas”. Pero este gesto sólo hace más atractiva la provocación misma:

—Te conozco desde hace demasiado tiempo para no decirte la verdad, Tomás —dijo [...] Consuelo Araquistán—. No sé para qué nos invitaste. ¿Para provocarnos, para poner a prueba nuestra amistad? Esas pobres muchachas son encantadoras y muy bellas, pero yo no puedo evitar verlas como las víctimas tuyas y de Miguel.<sup>58</sup>

En contraste, un crítico invitado, al reivindicar la independencia del arte, afirma:

—Sin embargo, en sí mismas [las obras de arte] no tienen obligaciones. Es cierto que deben ser exhibidas de una manera más pública. *Nunca está mal mostrar la gratuita y amoral verdad de la belleza.*<sup>59</sup>

Al final sólo permanecen los invitados que desean arriesgarse ante la contemplación y goce de las obras. De este modo, en la casa de Tomás, tras el calor de las copas, la música y el baile, la exposición deviene orgía. Y esto significa para Miguel que su propósito ha tenido éxito. Ha puesto una obra de arte en el mundo, la ha multiplicado, ofrecido, exhibido, ha hecho de Inmaculada el signo a través del cual el deseo y la seducción se hacen presentes. Este signo, además, manifiesta una espiritualidad a través del goce de la carne. Gracias al movimiento de sus transgresiones el cuerpo alcanza a tocar las fibras de lo intangible que se revela como un misterio que sólo es

---

<sup>57</sup> JGP, *De Anima*, p. 202.

<sup>58</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 271.

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 270 (las cursivas son mías).

alcanzado en el éxtasis de la entrega y la contemplación pero que conforme se revela su misterio se hace más profundo. Si Klossowski ha puesto una diosa entre los hombres cuyo nombre es Roberte para deleite de las perversiones de Octave, García Ponce con Inmaculada ha hecho posible el movimiento de la vida en su inocencia expresada de una forma impúdica y sublime, gracias a la fuerza y vitalidad que las representaciones del arte hacen posibles. Inmaculada como *signo único* también se mantiene en una atmósfera angelical como la de Roberte:

En esas obras sus gestos, sus acciones, sus palabras, alimentan al pensamiento que depende de su figura. Por ello es importante detenerse en la manera en que a través de la obsesiva, maniática, repetición de esos gestos, acciones, palabras, un pensamiento se expresa y se significa, otorgándole su propia coherencia a aquél que lo piensa, a través de una figura cuya conducta, por su misma categoría repetitiva, adquiere un carácter ritual.<sup>60</sup>

Por eso, que la exposición haya terminado en orgía es un triunfo de Eros sobre la vida, como en el poema citado atrás. Que todos los presentes hayan sucumbido ante el deseo y se hayan dejado llevar por sus excesos es parte del espectáculo impredecible que es capaz de crear la presencia sublime de este *signo* en tanto manifestación del goce y el bacanal. Porque “en el arte como en la vida, sólo la fascinación mantiene despierto el interés. Transgrediendo todos los límites impuestos por la cultura, obedeciendo sólo las exigencias de su propio clima y su tono”.<sup>61</sup> Así, en la fiesta, los participantes son presas de un sortilegio en el que el alma se ha enamorado de su propia prisión y ya no quiere sino expresarse gozosamente a través de ella. La escena que representa esta obra viva y que puede imaginarse como una pintura es por demás ilustrativa:

En el brazo del sillón, junto a Catherine, ocupando el lugar que antes tenía su discípulo, se sentó Miguel. Inmaculada [mientras bailaba] ya tenía la boca en el cuello de René y las manos de él se extendían en la espalda cubierta por el sedoso vestido color marfil. Pero cuando Cynthia y Raúl, entraron a la sala, Rosenda en uno de los extremos se

---

<sup>60</sup> JGP, “Las figuras de un pensamiento”, en *Las huellas de la voz*, vol. 4. p. 47.

<sup>61</sup> JGP, *Teología y pornografía...*, p. 13.



dejaba acariciar y besar por el amigo de Ernesto Mercado, René y el otro amigo estaban de pie mirando a Inmaculada que bailaba con Eleonora [...] En el sofá, Ernesto le había abierto el saco por completo a Otilia y sus manos la acariciaban al mismo tiempo que las de Tomás [...] Eleonora le había quitado el vestido a Inmaculada y ella, sólo con las medias, el liguero, su mínimo calzón negro y los zapatos del mismo color [...] seguía bailando como si no se hubiese dado cuenta. Sin embargo, muy pronto todos la miraban. Inmaculada también había desvestido a Eleonora. Ella estaba desnuda y sólo se ocupó de quitarle el calzón a Inmaculada antes de que estuviera en el piso.<sup>62</sup>

Inmaculada como obra se ha realizado gracias a esta escenificación del arte por el arte. Más que una moral lo que se puede observar es una estética. Un uso minucioso de la descripción tanto de las sensaciones como de la escena íntima, como si se tratara de la descripción de un paisaje. Pero el centro de la descripción lo ocupa siempre Inmaculada, la que se ofrece, la que es “usada”, puesta a la contemplación y disposición de quien así lo quiera. A este respecto, en el diario de Gilberto en *De Anima* leemos:

Poner una obra de arte en el mundo no es sencillo. Para muchos Paloma debe ser simplemente una puta. Lo que también es cierto. Sin la sensualidad que la domina y a la que de pronto sirve fuera de todo límite nada sería posible. Del mismo modo que tampoco lo sería sin la intocable inocencia que la preserva por encima de todos sus excesos.<sup>63</sup>

De este modo, Inmaculada en el periplo que representa esta historia que cuenta “la fábula de la inocencia nunca perdida” y la historia incesante de un deseo nómada, irá sumando nuevas experiencias al espectáculo que supone la representación de lo que sólo se puede contemplar más allá del lenguaje mismo y por eso pertenece al terreno de lo inenarrable en tanto infabilidad.

---

<sup>62</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 276.

<sup>63</sup> JGP, *De Anima*, p. 186.

## V. EL MANICOMIO

Cuando René Balbó, médico y ayudante de Miguel en la clínica, a pesar de las disuaciones sutiles del doctor Ballester, le propone a Inmaculada hacer una visita al manicomio, no sabe lo que este acontecimiento desencadenará en la protagonista. Miguel dice al respecto, “yo no soy capaz de prohibir nada”. Gracias a esta experiencia, Inmaculada descubre la posibilidad de un movimiento extremo y sin término en el que, en un acto de entera libertad, se puede dirigir a un *punto límite* que la llevará a experimentar un estado de absoluto desprendimiento de sí misma y de plenitud máxima, no alcanzado antes. En la negación radical de toda conciencia y toda racionalidad que ese acto conlleva, logrará afirmarse gracias a la fascinación igualmente radical que ese vacío logra provocarle.

Como objeto sexual de Arnulfo, el portero del manicomio, auténtico sádico, “culpable y verdadero perverso”<sup>64</sup> y luego como prostituta de los seres dementes que habitan la clínica, *manejada* y dirigida por el mismo Arnulfo, Inmaculada alcanza el *punto extremo de lo posible*. La transgresión misma llega a su máxima expresión. Con ello, el pensamiento, la conciencia del yo, la identidad, se pierden en esa experiencia *disolvente* en la que la razón es absorbida y difuminada por el movimiento irracional al que Inmaculada entrega su cuerpo.

Entregarse a los *locos*, al cuerpo del delirio, ser “usada” por esa presencia que anula todo posible discurso y deja sin premisas a la razón misma, la oscurece, la opaca, y al igual que la seducción, la desvía, la arrastra, la subvierte, porque no logra oponérsele nada, porque no es nada y ahí radica su fascinación y su poder. “Ah, que tú escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor”. Entregarse a esa presencia en la soberanía misma de su cuerpo significa el momento en que Inmaculada gracias a esa

---

<sup>64</sup> Juan Antonio Rosado, *Erotismo...* p. 156.

*experiencia interior* consigue aliarse a una experiencia de lo imposible, como la locura.

De este modo, en el momento en que cruza la puerta del inmenso jardín que divide la mansión de Miguel Ballester del hospital psiquiátrico, entra a un mundo suspendido en su propio encanto y en su propio desequilibrio. La locura cercada por el espacio de la clínica encarna la voluntad de la razón de tener confinado todo posible movimiento que parta de la irracionalidad y se dirija a trastocar el orden establecido. Además, la clínica psiquiátrica en esta obra tiene la atmósfera esperpéntica de la pintura de *La calle* de Balthus:

La gente de los bancos que caminaba por los senderos estaba en pijama o en bata, con pantuflas o con zapatos, eran hombres y mujeres, viejos y adolescentes o sin edad, unificados por el hecho de estar siempre en bata o en pijama, pero muy distintos por sus expresiones, por las configuraciones de los cuerpos [...] por la rara belleza o rara fealdad de hombres y mujeres, por los pelos en desorden o por la manera de caminar.<sup>65</sup>

La presencia inusitada de Inmaculada en el manicomio la colma de una sensación inconfesable y la hace sentirse, en su aparente pasividad, el objeto hacia lo que todo se dirige. En un momento de su paseo, la mirada de Arnulfo se cruza directamente con la de ella. Sabe que esa mirada representa la posibilidad de “otra cosa”. Arnulfo, por su parte, tiene cierto parecido con el hombre de la pintura de Balthus *La calle*, Inmaculada desde un principio lo asocia a él. Vestido de blanco con su cuerpo bajo y cuadrado, su figura es repulsiva y grotesca. Para Inmaculada él representa la totalidad del manicomio y de igual modo que éste, le provoca al mismo tiempo un sentimiento de atracción y repulsión irresistible que no es capaz de olvidar. Entonces decide volver sola, a la clínica.

La descripción minuciosa de la forma en que Inmaculada se viste y se desviste tiene un papel primordial en toda la novela. Vestirse y desvestirse es un ejercicio que el narrador acomete con una capacidad espléndida y que lleva

---

<sup>65</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 280.

al lector a contemplar la impudicia de la carne. La sensualidad y el erotismo que es capaz de suscitar este espectáculo por medio de lenguaje es uno de los temas predilectos del narrador. De este modo la protagonista se mantiene en un constante *striptease*. En *Inmaculada...* el vestido no es lo que oculta el cuerpo de la mirada, no es lo que opone una distancia entre la superficialidad de una desnudez palpable y inminencia de su espectáculo; es, al contrario, un vestido que en lugar de ocultar revela y abre las puertas a la contemplación en su más puro estado. De este modo, en esa forma tan provocativa de vestirse y de mostrarse vistiéndose, Inmaculada revela la sensualidad que su cuerpo es capaz de mostrar. Después de todo, para ella su cuerpo y el vestido son lo mismo. Por eso, antes de dirigirse a la clínica por segunda vez:

Ese día, después de que Berta le sirvió el desayuno y la bañó, Inmaculada hizo que la vistiera con una falda verde olivo abierta hasta muy arriba por en medio de ambos muslos de manera que apenas caminaba se veía el fin de la media, la liga y una parte de su pierna desnuda, con una tabla en el centro y otra formada a base de pliegues por detrás donde no había aberturas, y con una blusa verde totalmente transparente, con mangas cortas, una serie de pequeños botones dorados en el centro, cerrada hasta el cuello, de puntas redondas, y a través de la cual se veía por completo su tronco, los pechos, la aureola y los pezones muy marcados.<sup>66</sup>

Inmaculada no puede evitar sus límites y tampoco puede mantenerse en ellos. Por eso va a la búsqueda siempre de nuevas posibilidades que superen las anteriores y la pongan a prueba. Estando en la clínica, guiada y a solas, bajo la voluntad de Arnulfo, sabiendo que en ese momento estaba sometida a su mandato, y queriendo estar sometida a él y dispuesta a todo:

no tuvo conciencia de nada más que de ella misma [...] Arnulfo representaba a toda la clínica y le hacía sentir con una inesperada intensidad su cuerpo [sintió su voz] como si la tocara, como si recorriera, suave y viscosa, cada una de las partes de su cuerpo [...] mientras avanzaban por el sendero [...] la mano que no tomaba su brazo, aunque podía haberlo hecho sin que ella lo apartara, le producía la sensación de tocarla.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 289.

<sup>67</sup> *Ibid*, pp. 290-291.

De esta forma, tras ser conducida a un pabellón solitario y alejado de los demás edificios de la clínica, será poseída por Arnulfo, quien representa la negación de la belleza y de todo rasgo de inocencia; en este sentido, es su antítesis, su polo más distante, y en consecuencia la negación de todo posible erotismo. Además, por su misma condición cruel y malévola no puede de ningún modo encarnar los valores del vitalismo que Inmaculada representa. Así, en este encuentro se advierte una parodia a las figuras sádicas, pues mientras Arnulfo, sádico por naturaleza, pretende someter y victimizar a Inmaculada, obligarla y castigarla, advirtiéndole que si grita y pide auxilio nadie la escuchará, ésta, por su parte, con un gesto que subvierte la escena, está dispuesta a entregarse voluntaria y gozosamente. Por eso el gesto sádico de encerrarla y amarrarla a la cama de todas las extremidades de su cuerpo carece de sentido y queda anulado cuando ella le objeta: “¿Tienes que amarrarme? No hecho ningún intento por salir ni he gritado”.<sup>68</sup> Y él le responde “Me gusta así”. Y aún más, cuando después de haber saciado su deseo y haber saciado el deseo de Inmaculada lamiendo su cuerpo, la desata, ella le pide que se desnude, puesto que “ahora” es ella la que se lo pide. Tras una ligera vacilación el sádico accede y su grotesca figura aparece ante la mirada de Inmaculada. Ahora es él, en esta inversión, el que ha quedado prendido a la voluntad y deseo de Inmaculada. Le pide que la tome y mientras la toma, al hacerlo resopla como un animal. Así, la figura de Arnulfo es abolida y el sadismo se hace imposible.

Las visitas a Arnulfo se hacen constantes y se convierten en un secreto momentáneo que sólo le pertenece a ella, pues decide, por el momento, no confesárselo a Miguel. De este modo, llega un momento en que Arnulfo le propone prostituirse con los “enfermos mentales” de la clínica. “Algunos necesitan gente como tú”,<sup>69</sup> le dice. Ante esta propuesta “Inmaculada se sintió

---

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 293.

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 295.

recorrida por un gozo absoluto”,<sup>70</sup> pues esta proposición encierra la posibilidad de una transgresión mayor y definitiva. Lo que sólo había sido hasta ese momento ensoñación y deseo empieza a cobrar forma y se materializa. Tras la aceptación voluntaria de este ofrecimiento Arnulfo le dice: “Es bueno que hayas aceptado y te dejes conducir por mí”.<sup>71</sup> Así, se prepara para este ofrecimiento, el cual se reviste de una interrogación que la protagonista aspira resolver. Se viste para la ocasión con sumo cuidado, placenteramente, y el espectáculo vuelve a hacerse presente:

Por la mañana llamó a Berta, se dejó atender por ella, le pidió un vestido rojo, sin mangas, sin cuello, con una tela aún más delgada que la blusa verde y a través de la cual se transparentaba todo su cuerpo, hizo que le pusiera las medias, el liguero y los calzones más breves que tenía, tomó el bolso de los que le colgaban al hombro y salió a la calle.<sup>72</sup>

Inmaculada jamás renunciaría a su *vocación*. Como las cortesanas sagradas del templo de Afrodita se entrega al placer de los otros en busca de su placer mismo pero también en busca de una espiritualidad y una verdad por conquistar, la que su entrega es capaz de manifestarle, en tanto se transfigura en una experiencia que va más allá de lo corpóreo, pues:

Así como la virtud sincera no renuncia a las eternas alegrías de la voluptuosidad, de igual manera la molición estaría mal sin cierta grandeza del alma.<sup>73</sup>

Voluptuosidad y espiritualidad van de la mano en *Inmaculada...* Como obra puesta en el mundo tiene que ir de lo corpóreo y dirigirse a un plano más allá para poder expresar la verdad del arte gracias al del despliegue de su espectáculo. Inmaculada acepta prostituirse porque “sólo es feliz sacudida por el deseo o enervada por el agotamiento”.<sup>74</sup> De este modo esta escena describe en qué forma, con un total sentimiento de fascinación y vergüenza, de

---

<sup>70</sup> *Idem*.

<sup>71</sup> *Ibid*, 297.

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 296.

<sup>73</sup> Pierre Louÿs, *Afrodita*, p. 18.

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 228.

repulsión y atracción, se entrega a los pacientes del hospital psiquiátrico siempre ante la mirada de Arnulfo. Así, lleva su experiencia al punto más alto de sus transgresiones, en un movimiento que linda con la locura y la irracionalidad. Se ofrece a estas dos fuerzas oscuras y ciegas, se sacrifica ante ellas. Hace de esta entrega una experiencia soberana, en los términos que Bataille le concede a esta idea. En ella, la transgresión se convierte en su identidad misma, y en extravío de sí, donde “yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada”,<sup>75</sup> porque la identidad misma queda anulada en el vacío a donde es conducida, puesto que “nadie es nadie mientras hace el amor”.<sup>76</sup> Disolución de la identidad como forma de vida y límite para una transgresión sin fin. Inmaculada poseída por esa fuerza sin límite, entregada a la tiniebla delirante que eclipsa la Razón, el discurso y la moral, aniquila toda posible definición. Como dice Foucault refiriéndose a la experiencia de la locura:

Ser uno mismo ese ruido, esta música, este espectáculo, esta comedia, realizarse como cosa y como cosa ilusoria, ser por ello no solamente cosa, sino vacío y nada, ser el vacío absoluto de esta absoluta plenitud por la cual queda uno fascinado del exterior, ser, finalmente, el vértigo de esa nada y de ese ser en su círculo voluble, y serlo, a la vez, hasta el aniquilamiento total de una conciencia esclava y hasta la suprema glorificación de una conciencia soberana.<sup>77</sup>

Inmaculada, al final, recibe la paga de su “trabajo”. En realidad, como es evidente, a diferencia de Arnulfo, no le importa en lo más mínimo el dinero, pues su interés está volcado hacia un ámbito que jamás involucraría esa “vulgaridad” como fin, puesto que su realidad se halla en un espacio, en el que se hace patente, gracias a la inocencia y los placeres que ésta le puede dar, algo que se sitúa en otro plano alejado de lo meramente corporal. Como Paloma

es inocente sólo más allá de sí misma, como los ángeles su naturaleza es simple y sencilla hasta ser inapresable, hasta no tener existencia más que en el placer que la hace humana y corpórea y capaz de

---

<sup>75</sup> G. Deleuze, *Anti Edipo*, Barcelona, Paidós, 1985. p. 12

<sup>76</sup> JGP, *De Anima*, p. 64.

<sup>77</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1998. p. 16.

conocer todas las perversidades para volver a adquirir a través de ellas la simplicidad y la sencillez.<sup>78</sup>

Satisfecha de lo que ha hecho y de lo que ha conseguido, cuando Arnulfo le pregunta si le parece bien lo que ha ganado, ella, situada ya en otro plano, responde: “Muy bien, *es más de lo que yo esperaba*”.<sup>79</sup> Esta respuesta, en su ambigüedad, demuestra que para ella entregarse a los “enfermos mentales” ha significado la posibilidad de una experiencia suprema, más allá de toda posible comparación con sus experiencias anteriores. “Sólo una intensidad ilimitada, difusa, inmaterial, intensidad sostenida por su propia intensidad”.<sup>80</sup>

Pero no durará demasiado la posibilidad de este trance. Cuando Inmaculada se dispone a abandonar la clínica acompañada de Arnulfo, René Balbó los descubre. En seguida, por un acto instintivo, Inmaculada se lanza sobre el rostro de Arnulfo, el perverso y sádico, y comienza a arañar su cara:

Con las uñas nacaradas, Inmaculada rasguñó muchas veces y en todas direcciones, con inesperada violencia, con una rabia que no sentía desde niña, la cara de Arnulfo. Era un placer, podía ver los rastros de sus rasguños, la sangre empezaba a salir de ellos.<sup>81</sup>

Cuando René Balbó asombrado la cuestiona sobre por qué ha *aceptado* ir a la clínica bajo el mando y patrocinio de Arnulfo, y ha permitido ser tratada de tal forma, y hacer lo que ha hecho, ella responde simplemente que ha actuado así porque desde un principio “él siempre se fijó en mí”. Con esta respuesta queda de manifiesto la esencia de Inmaculada como una disponibilidad sin límites. Miguel Ballester no la censurará, ni reprobará sus acciones. Sólo le recomendará que no vuelva a ese lugar puesto que es peligroso.

\*\*\*

---

<sup>78</sup> JGP, *De Anima*, pp. 35-36.

<sup>79</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 303.

<sup>80</sup> JGP, *La errancia sin fin*, p. 19.

<sup>81</sup> JGP, *Inmaculada...*, p. 304.



Por otro lado, el tópico del manicomio ha sido un recurso constante en la narrativa de García Ponce, es un elemento fundamental no sólo de *Inmaculada*... sino también de otras de sus ficciones:

Ya en “Cariátides” —del volumen *Imagen Primera*— la casa de locos es la última residencia de Gabriela tras su ruptura con Erik; en “La noche”, del libro homónimo, el destino de Beatriz es también el manicomio; en *Crónica de la intervención* al manicomio van a parar Francisca y María Elvira.<sup>82</sup>

En este sentido, además de inspirarse en la pintura *La calle*, de Balthus, de la cual recrea a su modo la atmósfera de la clínica mental, *Inmaculada*... tiene como intertexto la novela de Elias Canetti *Auto de fe*:

Como en *Auto de fe* en *Inmaculada* un hombre de libros recibe en su casa a una mujer, Canetti a una tirana, García Ponce a “una esclava de todos”, como escribió Bergamín. Junto a la casa de aquellos hombres letrados se dejaba entrever un manicomio, el cual introduce su locura a través de la ventana del cuarto de Canetti y lleva hasta las últimas consecuencias la irracionalidad del cuerpo de *Inmaculada*.<sup>83</sup>

## VI. LA AVIDEZ DE UN VACÍO SIN LÍMITES

Fuera del tiempo, en un mundo sin pasado ni futuro, sin peso, aguarda esperando *Inmaculada* sobre un instante sin edad, siempre joven, pleno de inocencia. Fuera del tiempo aguarda la vacuidad más plena, encarnada en un cuerpo sin mancha y sin edad que espera el momento de su entrega, para perderse y volverse a encontrar en una constante transgresión, haciendo de su entrega una súplica festiva regida por una sensualidad que no conoce fin y un juego que se prolonga incansablemente sobre la arena del deseo. Fuera del tiempo aguarda el vacío puro, la belleza y la ausencia plena de *Inmaculada*, los

---

<sup>82</sup> Rafael Humberto Moreno Durán, “Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia”, en *La escritura cómplice*..., p. 183.

<sup>83</sup> Fernando Gracia Ramírez, “*Inmaculada*: el claro camino del deseo”, en “El Semanario Cultural de *Novedades*”, 13 de agosto de 1989, no. 382. Año VIII, Vol. VIII. P. 2.

pliegues que se forman tras de sí y que palpitan al sentirse tocados, en una entrega sin resistencia y en un dejarse hacer absoluto.

Contemplar el trance en el que se funden por medio del lenguaje, el deseo y la transgresión, en una experiencia que hace de lo erótico la única forma posible de existencia para los personajes que recrea, en el que la sexualidad es llevada a un mundo de profanaciones y transgresiones que no conocen el pecado ni la culpa, en el que se encuentra solamente un gran vacío sin mancha en el que se repliegan y se reconocen las figuras del deseo y en el que el lenguaje calla y su silencio hace más patente la avidez de un vacío sin límites.



## CONCLUSIONES

Finalmente toca hacer un balance de lo hecho en esta investigación. He de decir que terminar no implica en este caso cerrar definitivamente la discusión, sino por el contrario, significa abrirla a nuevas exploraciones por venir. La finalidad de toda empresa intelectual consiste antes que otra cosa, en invitar al diálogo y a la reflexión. Y si de este diálogo pueden surgir otras interrogantes u otras vetas de estudio, la labor realizada justificará su razón de ser. En este caso, toda respuesta dada si es fértil deberá incubar dentro de sí nuevas empresas por resolver.

Como dije en la introducción, este trabajo no es más que una lectura y un ejercicio de interpretación entre otros posibles. La riqueza de un libro reside, entre otras cosas, en la capacidad de soportar distintas lecturas, enfoques, interpretaciones. Las obras clásicas mantienen su vigencia y su interés porque están abiertas en todo momento a lecturas novedosas y puntos de vista inéditos. Como obras de arte siempre impondrán una fascinación y un enigma, algo que no puede resolverse de una buena vez ni en definitiva.

En mi posición de intérprete y lector debo admitir mis limitaciones pero también mi interés por involucrarme aún más con la obra de este escritor y con los mundos que invita a recorrer tanto al interior como al exterior de ella, es decir, todo lo que conforma su obra gracias a su horizonte cultural. No obstante, este trabajo es el producto de una lectura que desde sus capacidades trató de ser lo más atenta posible a los temas que se planteó desarrollar y a los objetivos y exigencias que implican un trabajo de carácter académico.

El método de esta investigación partió de un razonamiento interpretativo y crítico que inició su análisis desde una visión general y se dirigió a un asunto particular. Partió del contexto de la obra y se dirigió a la obra misma y al tema central de esta tesis.

De esta forma, siendo el eje central de este estudio la novela *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (FCE, 1989) en relación con el problema de la identidad y la experiencia de la transgresión, empezamos por abordar, en primer lugar, tanto el contexto generacional e histórico del autor, en lo que se refiere a la situación política y cultural de mediados del siglo pasado, como a la realización de un estudio general o si se quiere, panorámico, de toda su obra, en el que se intentó fijar a grandes rasgos, una estética del autor a partir de sus escritos. Este punto a su vez delimitó su estilo, sus intereses, sus temas, los géneros literarios que abordó, sus influencias, sus autores predilectos y la forma como éstos fueron formando su vocación; además de dejar en claro la aportaciones que hizo a nuestras letras tanto como promotor de escritores poco conocidos y de una calidad sin discusión como por lo que sus misma obra aporta a la literatura en tanto creador, traductor y crítico.

Posteriormente nos enfocamos, ya con las bases anteriores, al estudio de la obra en cuestión en relación con las problemáticas planteadas que servirían de punto de análisis: la identidad y la transgresión en la novela. Para poder comprender estas nociones partimos primero del análisis de la estructura de la novela. Como se vio, se articula a partir de una confesión que la propia protagonista cuenta a su interlocutor, Miguel Ballester. Dicha confesión está diluida por la voz pretérita de un narrador omnisciente en tercera persona; constantemente se alterna tanto la voz de la protagonista en su acto de contar su historia como la voz del narrador que se dirige a los detalles y a la psicología de los personajes. En este sentido, la historia está contada en estos dos planos.

La confesión, como se observó en el desarrollo de esta tesis, presupone un ejercicio de reflexión interior, un objetivarse a través del relato, un hacerse consciente de sí. Es por tanto una revelación. Este ejercicio puede considerarse como una de las técnicas del yo o como una hermenéutica de sí, tal como lo

entiende Foucault en *las Tecnologías del yo*.<sup>1</sup> Es decir, este ejercicio presupone que la confesión además de revelar a los otros una verdad antes oculta a la luz, también es un ejercicio de reconocimiento de sí mismo por parte del que se asume como confeso.

En *Inmaculada*, en contraste, este ejercicio más que clarificar la identidad de su protagonista, la obnubila. Inmaculada cuenta su historia para reconocerse y para que el propio interlocutor la reconozca en su relato. No obstante, dicho relato antes que aclararnos la identidad de Inmaculada nos lleva a un ámbito en el que esta noción naufraga y el yo se disuelve entre el nomadismo que la protagonista emprende entregada a sus deseos, al deseo de los otros y a las posibilidades de un conocimiento que el goce de la carne le ofrece en tanto manifestación de un goce incorporal. Inmaculada es un cuerpo deseante. Una figura de la seducción. Como cuerpo deseante es el deseo mismo quien impone sus exigencias, un deseo amorfo en busca de su propio goce. Como figura de la seducción es un mero artificio, puesto que la seducción, como ha quedado expresado en esta tesis, retomando a Jean Baudrillard, es del orden de lo simbólico y su poder radica en su propia apariencia: ser mera ilusión y simulacro.

La experiencia de la transgresión es fundamental en todo esto, ella configura el campo por donde la protagonista alcanza su máxima altura, en ella se pierde y se precipita. En ella se reconoce. Y su interminable búsqueda implica una trasgresión siempre mayor a la que le precede. Esta experiencia tiene relación directa tanto con la muerte de Dios como con la sexualidad. En el terreno de la moral si Dios ha muerto todo está permitido. No obstante, este vacío que implica su muerte, en la novela es llenado por la presencia del arte. El imperio del arte es el centro de este universo, el eje rector del mundo de sus personajes. La moral cada vez más se vuelve una elección estética. Así, Miguel Ballester entrega a Inmaculada al goce de los otros para que en esa

---

<sup>1</sup> Cfr. el apartado II del tercer capítulo “La confesión, el relato prohibido”.

entrega aparezca como una representación artística. La precipita en todos los excesos posibles para que aflore su identidad, una identidad por sus mismas condiciones inapresable.

Inmaculada, más allá de ser la representación de una imagen, de un personaje en tanto recurso literario, se constituye como una obra de arte, es, para el propio Miguel, una obra de arte, un objeto el cual debe ser expuesto, exhibido, ofrecido ante la mirada y el goce de los otros. La contemplación cumple un papel imprescindible en esto. Por eso es entregada al espectáculo de Las leyes de la hospitalidad que retoma (reactualiza) de Pierre Klossowski, en el que la protagonista tiene que ser poseída ante la mirada de Miguel por un tercero, en donde el anfitrión participa en la escena como espectador y la anfitriona revela su esencia en el acto, al tiempo que es saciada la curiosidad del voyeurista.

Si inmaculada tiene una esencia, una identidad, es la misma que la que una obra de arte puede tener. Más allá no hay nada. Y como toda obra de arte, se mantiene en el terreno de la fascinación y el encanto.

Inmaculada de piernas largas, alta, delgada, enigmática y provocadora como las ninfetas de Balthus, mientras más se pierde en sus excesos más se reconoce como un vacío pleno, ahíto, que desborda cualquier definición. En el trance de su experiencia erótica, que es la que la constituye, no puede haber definición alguna, porque al igual que la experiencia de los místicos, desborda el lenguaje mismo y se dirige al terreno de lo inexpresable, de lo inefable, en el que por medio de los sentidos y del cuerpo se logra manifestar el espíritu mismo. De este modo, como Paloma, otra de las heroínas de la narrativa de García Ponce, conoce la fascinación de afirmarse negándose.

En las palabras anteriores queda de algún modo sintetizado el camino por donde se transitó a lo largo de este trabajo, se hallan las metas alcanzadas pero no los pormenores ni las minucias que pertenecen a la investigación misma y que no pueden ser expresados en unas cuantas líneas. Como

conclusión, es importante manifestar las vías que han quedado abiertas a partir de esta exploración a nuevas búsquedas y que pueden constituirse como posibles problemas de estudio.

Por una parte, me parece que aún no se ha estudiado bien la recepción de Pierre Klossowski en la obra de García Ponce. No es nada nuevo mencionar a Klossowski como una de sus influencias en tanto tuvo que ver en su formación y gusto literario. Todos los que se han acercado a su literatura saben que García Ponce tradujo varias de sus novelas, para ser preciso tres: *La vocación suspendida* (ERA, 1975), *Roberte esta noche* (ERA, 1975) y *La revocación del edicto de Nantes* (ERA, 1975). No es desconocido que escribió una cantidad de ensayos considerables sobre su obra y que mantuvo una breve relación epistolar con el autor francés. En consecuencia, sostengo que existe la necesidad de profundizar más al respecto. Hay en este tema la posibilidad de una investigación a todas luces interesante. Sucede lo mismo, guardando las distancias y los respectivos matices, quizás en menor grado, entre *El hombre sin cualidades* de Robert Musil y la obra de nuestro escritor.

También permanece abierto el estudio de lo que corresponde a la parte de su obra dedicada a la crítica de arte. En este campo fue un difusor importante de los artistas englobados en la Generación de Medio Siglo, un defensor de las nuevas corrientes, de la vanguardia y la experimentación. Además escribió sobre artistas de diversas latitudes y corrientes: Paul Klee, Picasso, Kandinsky, Klimt, Velásquez, Lucas Cranach, etc. En este sentido, una presencia importante en su obra tanto ensayística como narrativa es la figura del pintor Balthus. Algunos de sus personajes están inspirados en las imágenes de este artista, tal es el caso de Inmaculada, como ha quedado dicho en esta tesis. En consecuencia me parece que hay en esto un tema que tiene demasiado que ofrecer tanto al estudioso de la literatura como al historiador y al crítico de arte.



Por otro lado, en lo que corresponde a la obra de García Ponce y a la de los escritores de su promoción: el grupo de la Casa del Lago, está aún por hacerse un estudio minucioso de lo que los críticos han llamado una “poética inicial” en relación con *El arco y la lira* (FCE, 1956) de Octavio Paz como uno de los libros fundamentales en los principios estéticos de dicho grupo. A partir de esta premisa queda por hacerse un estudio detallado de los alcances, resonancias y límites de esta obra en escritores como Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, José de la Colina, Sergio Pitol, Juan García Ponce, entre otros. Además de dirigir este asunto más allá de Octavio Paz en busca de otros referentes que amplíen nuestro panorama para poder establecer una posible “poética inicial”.

Quede este trabajo, a pesar de sus limitantes, como un antecedente y como un estímulo para exploraciones venideras, como un gesto discreto que invita a la reflexión, a la discusión y, sobre todas las cosas, a mantener un diálogo interminable con la literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRA COMPLETA DE JUAN GARCÍA PONCE

#### TEATRO

GARCÍA PONCE, Juan, *El canto de los grillos*, México, Imprenta Universitaria, 1958.

\_\_\_\_\_, *La feria distante*, México, Cuadernos del Viento, 1959.

\_\_\_\_\_, *Doce y una, trece*, México, UNAM, 1961.

\_\_\_\_\_, *Catálogo razonado*, México, Premiá Editora, 1982.

#### POESÍA

\_\_\_\_\_, *Réquiem y elegía*, México, Edición privada, 1969.

#### CUENTO

\_\_\_\_\_, *La noche*, México, ERA, 1963.

\_\_\_\_\_, *Imagen primera*, México, Universidad Veracruzana, 1963.

\_\_\_\_\_, *Encuentros*, México, FCE, 1972.

\_\_\_\_\_, *Figuraciones*, México: FCE, 1982.

\_\_\_\_\_, *Cinco mujeres*, México, CONACULTA/Del Equilibrista, 1995.

#### NOVELA

\_\_\_\_\_, *Figura de paja*, México, Mortíz, 1964.

\_\_\_\_\_, *La casa en la playa*, México, Mortíz, 1966.

\_\_\_\_\_, *La presencia lejana*, Montevideo, Arca, 1968.

\_\_\_\_\_, *La cabaña*, México, Mortíz, 1969.

\_\_\_\_\_, *La vida perdurable*, México, Mortíz, 1970.

\_\_\_\_\_, *El nombre olvidado*, México, ERA, 1970.

\_\_\_\_\_, *El libro*, México, Siglo XXI, 1970.

- \_\_\_\_\_, *La invitación*, México, Mortiz, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Unión*, México, Mortiz, 1974.
- \_\_\_\_\_, *El gato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Crónica de la Intervención*, 2 t., Barcelona, Bruguera, 1982.
- \_\_\_\_\_, *De Anima*, México, Montesinos, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, México, FCE, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Pasado presente*, México, FCE, 1993.

#### ENSAYO

- \_\_\_\_\_, *Cruce de caminos*, México, Universidad Veracruzana, 1965.
- \_\_\_\_\_, *Nueva visión de Klee*, México, Librería Madero, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Rufino Tamayo*, México, Galería Misrachi, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Desconsideraciones*, México, Mortiz, 1968.
- \_\_\_\_\_, *La aparición de lo invisible*, México, Siglo XXI, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Nueve pintores mexicanos*, México, ERA, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Entrada en materia*, México, UNAM, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Manuel Álvarez Bravo*, México, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Cinco ensayos*, México, Universidad de Guanajuato, 1969.
- \_\_\_\_\_, *El reino milenario*, Montevideo, Arca, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Vicente Rojo*, México, UNAM, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Thomas Mann vivo*, México, ERA, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Joaquín Clausell*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Trazos*, México, UNAM, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Leonora Carrington*, México, ERA, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Manuel Felguérez*, México, ERA, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, México: ERA, 1975.

- \_\_\_\_\_, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Diferencia y continuidad (Aforismos de Juan García Ponce que acompañan a 24 serigrafías de Manuel Felguerez)*, México, Multiarte, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Las huellas de la voz*, México, Coma, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*, México, El Equilibrista, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Imágenes y visiones*, México, Vuelta, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Las formas de la imaginación: Vicente Rojo en su pintura*, México, FCE, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Ante los demonios*, México, UNAM/El equilibrista, 1993.
- \_\_\_\_\_, *De viejos y nuevos amores, Volumen 1: Arte*, México, Mortiz/Planeta, 1998.
- \_\_\_\_\_, *De viejos y nuevos amores, Volumen 2: Literatura*, México, Mortiz/Planeta, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Tres voces. Ensayos sobre Thomas Mann, Heimito von Doderer y Robert Musil*, México, Editorial Aldus, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Entre las líneas, entre las vidas*, México, Oceano, 2001.

#### AUTOBIOGRAFÍAS

- \_\_\_\_\_, *Juan García Ponce. Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*, México, Empresas editoriales, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Personas, lugares y anexas*, México, Mortiz, 1996.

#### ANTOLOGÍAS

- \_\_\_\_\_, *Apariciones (Antología de ensayos)*, Selección y prólogo de Daniel Goldin, México, FCE., 1987.
- \_\_\_\_\_, *El gato y otros cuentos*, México, FCE, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos completos*, Prólogo de Christopher Domínguez, México, Seix Barral, 1997.

\_\_\_\_\_, *Novelas breves*, México, Alfaguara, 1997.

\_\_\_\_\_, *Obras de un escritor yucateco sobre su tierra: Juan García Ponce*, 2 t., Mérida, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, 1997.

## **BIBLIOGRAFÍA SOBRE JUAN GARCÍA PONCE:**

BATIS, Huberto, *Memorias de sábado perdido suplemento de unomásuno (1997-2002)*. México, Ariadna. 2006.

\_\_\_\_\_, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, México, CONACULTA, 1994.

\_\_\_\_\_, “La obra literaria de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.

CALDERÓN, Carolina, “Una entrevista con Juan García Ponce” en Juan García Ponce y *La Generación de Medio Siglo*, México, UV, 1998.

CARBALLO, Emmanuel, “Juan García Ponce: director espiritual de su generación”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.

DÍAZ Y MORALES, Magda *et al.* *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, México, Universidad Veracruzana, 1998.

ESPINASA, José María, “Los laberintos del espejo” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.

GARCÍA PONCE, Juan, “Crónica de una época y sus consecuencias”, en: *Lo que cuadernos del viento nos dejó*, México, CONACULTA, 1994.

GARCÍA RAMÍREZ, Fernando. “*Inmaculada*: el claro camino del deseo”, en “El semanario cultural de *Novedades*”, 13 de agosto de 1989, No. 382. Año VIII, Vol. VIII. p. 2.

GLIEMO, Graciela, “*Crónica de la intervención*: el desnudo de una escritura” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.

- GOLDIN, Daniel, “Máscara y río, la risa del deseo. Hacia una moralidad de lo inmoral a partir de *Figuraciones*” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.
- LARA ZAVALA, Hernán, “Mirada e imagen”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.
- LUGO, José Antonio. *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*, México, CONACULTA, 2007.
- MELO, Juan Vicente, “A propósito de Juan García Ponce, el nuevo lenguaje, la óptica distinta”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.
- MONSIVÁIS, Carlos, “La contradicción suspendida” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.
- MORENO DURÁN, Rafael Humberto, “Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.
- PAZ, Octavio, “Encuentros de Juan García Ponce” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.
- PELLICER, Juan, *El placer de la ironía, leyendo a García Ponce*, México, UNAM, 1999.
- PEREIRA, Armando, *La generación de medio siglo*. México, UNAM. 1997.
- \_\_\_\_\_ (coordinador), *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ERA.1997.
- PITOL, Sergio, “Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.
- PONIATOWSKA, Elena, “Juan García Ponce o la inteligencia frente al sufrimiento” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.
- RAMA, Ángel, “El arte intimista de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.

ROSADO, Juan Antonio. *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México, Praxis / UACM. 2005.

RUY SÁNCHEZ, Alberto, “Voyeurismo y contemplación en *De Anima*”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.

TREJO FUENTES, Ignacio, “*Inmaculada* o la erección sin fin”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM / ERA.1997.

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL:**

AGUSTÍN, José. *Tragicomedia mexicana I*. México, Planeta. 1990.

BATAILLE, Georges. *El aleluya y otros textos*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1998.

BLAKE, William. *Poesía escogida*. Barcelona, DVD ediciones los cinco elementos, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Ficcionario, una antología de sus textos*, México, FCE, 1985.

CALASO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, México, Sexto Piso, 2004.

COSÍO VILLEGAS, Daniel. *Historia general de México*. México, COLMEX, 2000.

\_\_\_\_\_, Daniel, *et al. Historia mínima de México*. México, COLMEX, 1994.

\_\_\_\_\_, Daniel. *Historia general de México*. México, COLMEX, 1981. [t. II].

DELEUZE, Gilles. *Anti Edipo*. Barcelona, Paidós, 1985.

FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1994.

\_\_\_\_\_, Michel. *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990.

\_\_\_\_\_, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1998.

\_\_\_\_\_, Michel y Deleuze, Gilles. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995.

- KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade mi prójimo* precedido por *El filósofo criminal*. Madrid, Arena Libros, 2005.
- \_\_\_\_\_, Pierre. *La vocación suspendida*, Mexico, ERA, 1975.
- LOUÏS, Pierre. *Afrodita*, México, Botas, 1946
- MANRIQUE, Jorge Alberto, “El proceso de las artes (1910-1970)”, en *Historia general de México*, México, COLMEX, 2001.
- MEYER, Lorenzo, “La encrucijada” en *Historia general de México*, t.2, México, COLMEX, 1981.
- \_\_\_\_\_, Lorenzo, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia general de México*, México, COLMEX, 2000.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, México, colmex, 2000.
- MORAVIA, Alberto. *El hombre que mira*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002.
- \_\_\_\_\_, *La vida interior*, Bogotá, Circulo de Lectores, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, México, Alianza Editorial, 1995.
- \_\_\_\_\_, Friedrich. *La genealogía de la moral*, Barcelona, Alianza Editorial, 2006.
- \_\_\_\_\_, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial, 1984
- PAVESE, Caesar. *La playa y otros relatos*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, México, FCE, 1998.
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Austral, 1999.
- ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 2001.