



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Imágenes de la infancia en la obra
de Juan García Ponce**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)
P R E S E N T A
ALFREDO YASSEF CABILDO SALOMÓN

DIRECTOR DE TESIS:
DR. ARMANDO PEREIRA LLANOS



MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



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:

A Laura por nuestra vida juntos.

A Rebeca por iluminar mis días.

A mis padres Ernesto y Guillermina por su amor y por estar siempre conmigo.

A mi hermano Ernesto porque lo quiero mucho y me ayuda a seguir adelante.

Al maestro Alfonso D' Aquino por haberme descubierto a García Ponce y por todo lo que me ha enseñado.

Al Dr. Armando Pereira por toda su amabilidad e inapreciable ayuda durante la elaboración de esta tesis.

A mis amigos: Benjamín, Nohemí, Moisés, Gloria y Gabriela, por haber compartido conmigo aquellos tiempos de la maestría y muchas cosas más.

A mis amigos del Taller de Poesía y Silencio: Marco, Ángel, Diana y Rafael por todo lo que he aprendido de ustedes y con ustedes.

ÍNDICE	
INTRODUCCIÓN	4
1.EL MITO DE LA INFANCIA	17
1.1. El tiempo mítico	18
1.2. El retorno	28
1.3. El espacio sagrado	35
1.4. Pavese y García Ponce	47
1.5. “Imagen primera” y “Feria al anochecer”	53
2. LA INFANCIA: INOCENCIA PERVERSIÓN	67
2.1. “Ninfeta”	68
2.2. La niña en el espejo: Balthus y García Ponce	82
2.3. <i>Inmaculada o los placeres de la inocencia</i>	106
CONCLUSIONES	120
BIBLIOGRAFÍA	126

INTRODUCCIÓN

Juan García Ponce nació en Mérida, Yucatán en 1932 y ahí pasó los primeros años de su infancia al lado de su abuela habitó una casa grande, rodeada de exuberante vegetación. En ese mismo lugar el niño imaginativo y audaz que era García Ponce realizó sus primeras lecturas y recibió educación religiosa en una escuela a cargo de la congregación de los padres maristas. Estos datos serán recogidos posteriormente por el escritor en su *Autobiografía precoz* y en algunos otros textos y forman parte -como sucede con casi todos los acontecimientos de su vida- del mundo creado dentro de su obra de ficción.

Cuando Juan García Ponce es casi adolescente; su padre decide trasladarse a la ciudad de México para probar suerte como empresario, de esta manera, la familia García Ponce llega a la colonia Hipódromo, que por aquellos años estaba repleta de refugiados españoles que habían venido a México huyendo de la dictadura de Franco.

Algunos años después de su llegada a la Ciudad de México, el joven yucateco desarrolla un apasionado interés por el arte en general y en especial por la literatura, que ya estaba en germen desde su infancia en Yucatán; se convierte en un lector voraz y su cultura va creciendo cada vez más conforme pasa el tiempo.

A los 19 años viaja y vaga por Europa más de un año y al regresar a México decide seguir su vocación literaria, incursiona primero en el terreno de la dramaturgia; acude a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y toma clases con Luisa Josefina Hernández, escribe sus primeros ejercicios teatrales y pronto sus obras son representadas y publicadas; con una de ellas, titulada *El canto de los grillos*, se hace acreedor al premio Ciudad de México que le es otorgado en la feria de libro de la ciudad en el año de 1956.

Sin embargo, la dramaturgia no es el verdadero camino de la obra de García Ponce y en su *Autobiografía Precoz* dice que sólo intentó acercarse al terreno teatral para imitar a

sus amigos, pero que el teatro no era su verdadero medio de expresión. Ya en los años cincuenta, García Ponce se va integrando cada vez más al ambiente artístico de la ciudad, traba amistad con los creadores involucrados en el proyecto de Poesía en Voz Alta del que forman parte Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Soriano, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza, entre otros; grupo que en aquel tiempo impulsaba un teatro de vanguardia y de alto nivel artístico. Esta experiencia se verá reflejada en su novela autobiográfica *Pasado presente*.

Su incursión en el arte dramático también da como fruto algunas reseñas de teatro publicadas por la *Revista de la Universidad*. Algún tiempo después, García Ponce trabajará en la redacción de esta misma revista, de la que llegará a ser jefe de redacción. Debido a su actividad como crítico teatral recibe la beca Rockefeller, gracias a la que viaja a Nueva York para seguir escribiendo reseñas sobre teatro; a pesar de esto, es en esta ciudad donde poco a poco va dejando atrás su interés por el arte dramático para dedicar cada vez más su atención a la prosa de ficción y los ensayos sobre literatura y artes plásticas.

Juan García Ponce pertenece a la llamada Generación de Casa del Lago, de la que forman parte una constelación de los mejores escritores mexicanos del siglo XX, se le ha dado también el nombre de Generación de Medio Siglo porque es precisamente a mediados del siglo XX cuando este: "...grupo de jóvenes arrogantes y veleidosos hacen irrupción en la escena de la literatura nacional"¹.

A este grupo de jóvenes pertenecen escritores como: Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Tomás Segovia e Inés Arredondo, por mencionar algunos de los más destacados tan sólo en el ámbito de la literatura.

¹ Armando Pereira. "Presentación: Juan García Ponce y la escritura cómplice" en, *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*, sel. y pról. de Armando Pereira, Era-UNAM, México, 1997, p.11.

Los rasgos distintivos de este grupo son su “carácter marcadamente urbano y cosmopolita” y su “decidida vocación crítica”². En este sentido son herederos directos de la generación de Contemporáneos y están profundamente influidos por las ideas artísticas de Octavio Paz. García Ponce explicita esta genealogía literaria en su ensayo *Historia verdadera de la conquista de la literatura mexicana*.

Los miembros del grupo comienzan a tomar el control de las instituciones de difusión cultural y por medio de ellas a consolidar sus propuestas estéticas. Gracias al apoyo de Jaime García Terrés, director en ese entonces del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM, algunos miembros del grupo obtienen lugares privilegiados dentro de dicho departamento. Juan García Ponce es jefe de redacción de *La Revista de la Universidad de México* y es durante su gestión que esta revista vive una de sus mejores épocas. Otros, también, tienen puestos clave dentro del Departamento como Huberto Batis, quien es jefe de la Dirección General de Publicaciones y de la Imprenta Universitaria, mientras que José de la Colina manejaba los cineclubs y Juan José Gurrola el teatro y la televisión universitarios.

Pero el verdadero centro y lugar de unión del grupo fue la Casa del Lago, también dependiente de la UNAM, fundada por Juan José Arreola y dirigida después por Tomás Segovia y luego por Juan Vicente Melo. Ahí es donde el grupo alcanza su verdadera dimensión y cohesión, en este lugar se dan cita desde artistas de teatro como Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza hasta pintores tan importantes como Vicente Rojo, Roger von Gunten, Carlos Mérida, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Pedro Coronel, Fernando García Ponce y Lilia Carrillo.

En su ensayo “Casa del Lago I”, García Ponce hace referencia a las actividades que

² *Ibid.*, p.12.

se llevaban a cabo en este lugar: “las susodichas actividades [...] abarcaban todos los campos de la cultura, desde la matemática del ajedrez y la música dodecafónica, hasta el lirismo de la pintura, la elocución hablada y la poesía en voz alta”³.

Casa del Lago se convierte en el lugar propicio para acercar al público a su particular visión del arte, una visión que incluía un compromiso vital con el arte más excelso y con la cultura de más alta calidad y de mayor interés:

La difusión cultural, tal como la entendían y la practicaban los animadores de Casa del Lago, era un compromiso con el público, basado en la asunción de que éste merecía y buscaba sólo lo mejor. La cultura no era vista como un objeto muerto, sino como un continuo proceso de investigación, transformación y creación a través del cual podían encontrarse sus constantes más valiosas profundas y significativas.[...] Por supuesto, esta interpretación del auténtico carácter y la verdadera función de la difusión cultural, tenía que estar acompañada por la aceptación de la necesidad de un juicio crítico igualmente riguroso por parte de los encargados de realizar la tarea. La cultura es siempre una elección, implica una necesidad de selección por parte de los que se ocupan de difundirla, para que de ella salga una imagen nítida de los valores que la determinan.⁴

Puede decirse que después de que se despoja a Juan Vicente Melo de la dirección de Casa del Lago, el grupo que animaba este centro deja de existir como tal. En su ensayo titulado “Casa del Lago II“, fechado en 1967, escrito después de la destitución de Juan Vicente Melo, Juan García Ponce dice:

Como otros muchos artistas e intelectuales, yo he colaborado en la tarea de difusión cultural que venía realizando la Casa del Lago. Lo he hecho con plena conciencia de que compartía las convicciones culturales de sus directores; negarlas sería negar mis propias convicciones y aceptar la tendencia que por lo visto apoya y representa ahora García Cantú, a anular todo espíritu crítico y toda tarea consciente y desinteresada de la inteligencia. Pero, por otra parte, la única realidad hasta la que esa tendencia ha llegado es la disminución paulatina de todas las actividades en Casa del Lago hasta alcanzar el silencio.⁵

Armando Pereira comenta este suceso de la siguiente manera:

1967 sería un año crucial para la generación, un punto de fuga, tal vez el momento definitivo de su dispersión. Jaime García Terrés sería sucedido como jefe de la

³ Juan García Ponce. “Casa del Lago I” en *Trazos*, Nueva imagen, México, 2001, p.208.

⁴ Juan García Ponce. “Casa del lago II” en *Trazos*, Nueva imagen, México, 2001, pp.211-212.

⁵ *Ibid.* p.215.

Coordinación de Difusión Cultural de la *UNAM*, por Gastón García Cantú. Y con él, un nuevo proyecto cultural, con carácter marcadamente nacionalista, vendría a imponerse desde la universidad sobre la escena nacional.⁶

Dentro de esta generación, que abarca una gran gama de escritores y artistas tan distintos en sus obras y tan similares en su actitud crítica y su búsqueda de calidad y rigor en el arte, el lugar que ocupa Juan García Ponce es primordial. Es el miembro de la generación con una mayor cantidad de obra publicada y uno de los que incursionó con mayor ímpetu en las diferentes instancias de la literatura, expresó su pensamiento con intensidad, llevó a sus obras el máximo de profundidad y lucidez.

Ya desde los sesentas, cuando García Ponce era todavía un escritor joven y su obra estaba aún en gestación, Emanuel Carballo lo ubicaba como “el director espiritual de su promoción”⁷ y resaltaba el lugar primordial de su obra dentro de la literatura mexicana de su época: “García Ponce se ha convertido en el escritor más interesante y significativo, como ejemplo a seguir, de los jóvenes que están a punto de cumplir treinta y cinco años. Quien se preocupe por entender lo que pasa en cierto sector-el más valioso- de la joven literatura mexicana debe leer y analizar el pensamiento y la obra de Juan García Ponce”.⁸

Este escritor ocupa un lugar único y privilegiado dentro de nuestra tradición literaria; su temática y estilo, así como la gran variedad de artistas de primera línea dentro de la escena del arte mundial, tanto escritores como pintores, que introdujo en nuestra realidad cultural por medio de sus ensayos, no tienen punto de comparación dentro del panorama de las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX.

Su obra es vasta y abarca diferentes registros que van desde el teatro a la poesía y la crítica de arte, pero donde alcanza su mayor amplitud y su verdadera dimensión es en los

⁶ Armando Pereira, *Op.Cit.*, p.16.

⁷ Emanuel Carballo, “Juan García Ponce: director espiritual de su generación” en *La escritura cómplice, Op.Cit.*, p.50.

⁸ *Ibid.*, p.51.

terrenos del ensayo y la narrativa. La prosa reflexiva y la de ficción son las dos instancias que conforman una totalidad indivisible en la que se prepara el terreno propicio para – usando una de las frases predilectas de García Ponce- “hacer aparecer” las obsesiones que ocupan su pensamiento.

Y es que García Ponce siempre procede obsesivamente, a la manera de un vicioso, sus ideas, sus figuras, sus autores, son siempre los mismos pero también siempre otros, transformándose en sucesiones infinitas, de una a otra narración, de uno a otro ensayo, podemos observarlas apropiándose de diferentes formas para mostrarse.

En sus ensayos, al hablar de los diferentes artistas que le fascinan, este pensamiento habla también de sí mismo, el artista y la obra que se aborda en cada uno de ellos se convierte en modelo. Pero este modelo es también un espejo y llega un momento en el que el reflejo y lo reflejado no pueden distinguirse el uno del otro. De tal manera, la mejor forma para entender la narrativa de García Ponce es recurriendo a sus ensayos.

Una idea sumamente importante en sus escritos es la de la imagen, indispensable para comprender su obra narrativa, toda ella tiene que ver con esta palabra y con lo que por medio de ella quiere expresarse. Lo que busca el escritor es que surja la imagen convertida en mito y, por lo tanto, fuera de la contingencia y del tiempo continuo como afirma Alfonso D’Aquino:

El sistema narrativo puesto en juego en los relatos y novelas de García Ponce parece tener como finalidad última la creación de imágenes, de cuadros vivos, de secuencias plásticas. Una vez más a la manera de los pintores, pero también de los poetas. La imagen no sólo hace visible, sino que expresa lo que no se puede expresar, reúne lo disperso, sintetiza las oposiciones, cristaliza las ideas. Lleva la prosa y la novela hasta un terreno que ya no pertenece ni a la prosa ni a la narrativa. En la imagen confluyen acción y reflexión, tiempo y memoria, gracias a su capacidad para quedar a un lado de la contingencia temporal y, como dice García Ponce, convertir el pasado en presente. La imagen pues como única forma de conservar el absoluto y como absoluto ella misma⁹.

⁹ Alfonso D’ Aquino, “Juan García Ponce”. *Letras Libres*, Núm.12, México, dic.1999, p. 86.

Este absoluto de la imagen puede manifestarse de muchas formas, entre ellas, por ejemplo, el sentimiento religioso: lo sagrado. Más aún, puede decirse que la tarea del artista contemporáneo, según García Ponce, se encuentra en ese intento por apresar las manifestaciones de lo sagrado en un mundo en el que, después de la muerte de dios proclamada por Nietzsche, se ha perdido la posibilidad de encontrar ese misterio por medio de la religión: "...cuando Dios ha muerto la plenitud del mundo, su inocencia, sólo se encuentra en mostrar a la luz del día y a plena voz el desgarramiento mediante el que el propio yo se disuelve en el mundo haciendo evidente su incongruencia a través del deseo perverso ..."¹⁰.

Por mi parte me coloco como un tercero entre el escritor y el lector y ofrezco en esta tesis el seguimiento, la lectura de un tema poco estudiado por la crítica hasta ahora y que podría parecer accesorio o secundario; sin embargo, me parece que es indispensable comprenderlo para poder acceder al universo narrativo de Juan García Ponce, me refiero a las imágenes de la infancia dentro de su literatura.

He elegido el tema de la infancia como eje principal de mi estudio sobre la obra de Juan García Ponce, primero porque creo que tiene una gran importancia dentro de la misma, sobre todo porque que funciona como un imán que atrae varios de los elementos fundamentales que constituyen esta obra: el instante eterno y el tiempo del mito, el espacio de lo sagrado, la imagen primigenia y esencial, el recuerdo que une el pasado y el presente, el retorno a los orígenes, la relación con otros escritores y pintores, la cercanía con la poesía, la ruptura con el mudo del orden racional y de los valores preestablecidos y el erotismo trasgresor, entre otros que iré estudiando a lo largo de este trabajo.

El segundo motivo que animó mi elección es un interés personal por seguir el tema

¹⁰ Juan García Ponce, "La ignorancia del placer", *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982, p. 249.

de la infancia en la literatura y por la oportunidad de explorar esa etapa de la vida que me parece una de las más misteriosas y fascinantes. En la infancia existe un innegable vínculo que todos compartimos, un carácter arquetípico por medio del cual todos los niños se encuentran sumergidos en la más pura indistinción, en una relación de continuidad con la realidad, más allá de sus características particulares, porque como dice García Ponce: “...quizá el rasgo más característico de la infancia es su carácter colectivo. Por encima de cada caso personal, puede decirse que cada infancia es todas las infancias, porque lo que las determina es una forma de relación con el mundo”¹¹.

Debo aclarar, sin embargo, que no pretendo adoptar una perspectiva idealizante sobre la infancia, ni encontrar en ella tan sólo un espacio bucólico y edulcorado. La sociedad de nuestra época se ha encargado de crear un imaginario de lo infantil basado sobre todo en la suposición errónea de que esta edad se encuentra inmersa en un estado de ingenuidad que en muchas ocasiones casi roza con la estupidez. En su estupendo e inquietante libro sobre la infancia René Scherer y Guy Hocquenghem sitúan el origen de este prejuicio en el centro de la célula conyugal del siglo XVIII.

A través de este concepto peyorativo se ha querido marginar y desestimar cualquier opinión o intento del niño para incidir sobre su entorno, asumiendo de entrada que el punto de vista de un adulto será el más atinado, simplemente porque está en la posición de poder; Carl Jung nos dice: “Generalmente no se escucha bastante a los niños. Pequeños o grandes, se los considera irresponsables en todo cuanto se refiere a temas esenciales, pero se cuida que adquieran una perfección automática respecto a cosas secundarias”¹².

También se ha querido ver en la niñez el símbolo de la bondad, incluso se ha

¹¹ Juan García Ponce, *Autobiografía precoz*, Océano-CONACULTA, México, 2002, p.97.

¹² Carl Gustav Jung, *Conflictos del alma infantil*, Paidós, Buenos Aires, 1956, p.35.

llegado a concebir a los niños como ángeles de pureza encarnados. Pero esto no es más que un engaño que los padres burgueses de la era moderna han querido proyectar en la mente de sus hijos, precisamente para refrenar la peligrosidad latente en el despliegue de los instintos infantiles; lamentablemente esta falacia ha surtido efecto en la mayoría de los casos. Para la consecución de este fin se ha dispuesto un enorme aparato mercadotécnico consistente en todo tipo de productos que en los últimos años se ha extendido desde las películas animadas hasta los juegos de video y que ha servido para crear una supuesta identidad infantil que aporta ganancias millonarias; pero en realidad esta institucionalización de lo infantil que lleva hacia el infantilismo, no tiene en verdad ninguna relación con la infancia misma, ya que como explican Scherer y Hocquenghem:

La institución, por adecuada y “fisionada” que esté, no tiene nada que ver con la infancia, cuyo lugar natural, o, más bien, de origen, no es el hogar, cualquiera que sea, debilitador, infantilizante, en el que todo parece hecho para recordar constantemente al niño su desamparo, su dependencia, sino el afuera, la escapada, donde en modo alguno se plantea el problema de su subordinación¹³.

La literatura ha sido quizá el campo de la actividad humana que se ha acercado con mayor fidelidad e insistencia al tema de la infancia. Salvador Elizondo en un ensayo titulado “Invocación y evocación de la infancia”, la sitúa como uno de los centros en torno a los que han girado las preocupaciones literarias más importantes: “Proust y Joyce. ¡Qué fácil sería la vida si en el proferimiento de sólo estos dos nombres, que en cierto modo abarcan los límites extremos de nuestra literatura, pudiéramos encontrar la clave mediante la cual descifrar ese lenguaje y ese mundo misterioso que es la infancia!”¹⁴.

Sin embargo, existe todo un continente dentro la literatura que se avoca a conformar la idea posmoderna de la infancia, la llamada “literatura para niños”, que en la mayoría de las ocasiones se olvida de la calidad literaria y se preocupa más por la

¹³ René Scherer y Guy Hocquenghem. *Álbum sistemático de la infancia*, Anagrama, Barcelona, 1979, p.33.

¹⁴ Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia”, *Cuaderno de escritura*, FCE, México, 2000, p.16.

complacencia con el medio y la conformación de ese estereotipo de la infancia del que hemos venido hablando. Salvador Elizondo dice de esta literatura: "...la literatura para niños. Esta literatura por lo general pocas veces trasciende los límites de la mediocridad, sólo que generalmente se la confunde con la literatura fantástica"¹⁵. Es importante tomar distancia de las ideas preconcebidas respecto a este asunto y tratar de acercarse a él con los ojos abiertos hacia su posible profundidad dejando que sea el mismo tema el que nos conduzca, ya que como dice García Ponce: "Los niños nunca son inocentes más que para la mirada de sus padres y demás admiradores de su rebuscada ingenuidad"¹⁶. La bondad que se asocia a esta edad no es más que un embellecimiento retórico del recuerdo, Pavese también nos dice: "¿Quizá porque el más serio deseo de bondad no va más allá de la recordada inocencia infantil? Digo recordada, porque también entonces se era malvado"¹⁷.

No se trata pues de forzar la interpretación, ni de hacer encajar un concepto de la infancia predeterminado: "... es preciso ver a los niños como son, y no como se quiere que sean"¹⁸. Por esto mismo, la configuración de la infancia no estaría completa si sólo tomamos en cuenta los aspectos sublimes o idílicos, que sin duda están presentes en ella; también se le debe relacionar con la sexualidad, el erotismo y aquellos aspectos "negativos" que la conforman, sobre todo si se trata de entender la infancia en la obra de Juan García Ponce.

La mentalidad burguesa ha pretendido hacer de los niños seres asexuados, muy por el contrario y recurriendo una vez más a Scherer y Hocquenghem en su citado *Albúm sistemático de la infancia* se puede decir que:

El niño se expresa y vive mediante el cuerpo. Cuerpo, superficie de abarcamientos y

¹⁵ *Ibid.*, p.29.

¹⁶ Juan García Ponce, "Introducción" en *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1991, p.9.

¹⁷ Cesare Pavese, *El oficio de vivir*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p.17.

¹⁸ Jung, *Op. Cit.*, p.61.

conjunciones, cuya presencia entre los hombres es, al igual que el objeto estético, reorganización del campo perceptivo. Y perturbador también, porque invita a la supresión de la distancia entre los cuerpos. Los niños no observan, no dialogan, o no esencialmente: cogen, tocan, se suben, recorren.¹⁹

Freud se ha referido, desde las primera décadas del siglo pasado, a la sexualidad infantil como “perversa polimorfa”; el erotismo es una facultad desarrollada desde los primeros años, como también lo dice Jung: “Nada obsta para que los niños –eso sí, perfectamente individualizados, avalados en su capacidad de recepción anímica- conozcan los problemas de la vida sexual, a medida que van apareciendo en el campo de fuerza de sus intereses”²⁰.

Hasta aquellas fábulas tradicionales que se nos han contado antes de dormir para alimentar nuestra capacidad de ensoñación y que creemos absolutamente inocuas e inofensivas están plagadas de símbolos sexuales encubiertos:

[...] es indiscutible que gran parte de los símbolos de los cuentos de hadas tiene significado sexual. Es posible que el especial encanto que los adultos encontramos en la poesía de los cuentos de hadas se deba quizá a que esas viejas ficciones perviven en nosotros ejerciendo continuamente su acción en nuestro inconsciente. Pues todo lo que evoca las impresiones de la primera infancia hace vibrar en nosotros algo particularmente íntimo y hondo, tanto más cuanto que este pasado, así revivido, no llega a la conciencia como recuerdo, sino sólo como eco lejano de intensas emociones²¹.

Por todo lo anterior, debemos mirar al universo de lo infantil desde diferentes ángulos, dejando que sea la aparición de su imagen dentro de la obra de García Ponce la que nos guíe. Para ir la siguiendo, deberé apoyarme necesariamente en algunas otras imágenes de la infancia que otros escritores han puesto en sus obras y referirme constantemente a ellas. También citaré y dialogaré con frecuencia con lo que los críticos de la obra de García Ponce han dicho al respecto.

Como se mencionó anteriormente, la obra de Juan García Ponce guarda una

¹⁹ Scherer y Hocquenghem, *Op.Cit.*, p.70.

²⁰ Jung, *Op. Cit.*, p.17.

²¹ *Ibid.*, p.51.

profunda unidad y es difícil poder entenderla por separado; debido a ello, he decidido revisar muchos de sus textos que incluyen personajes infantiles o en los que se hable de la infancia, incluyendo sus textos autobiográficos y, por supuesto, sus ensayos.

El tema de la infancia sirve para llegar a muchos otros elementos de la obra que son los que le dan su verdadera forma y dimensión, tan es así que el estudio de esto me ha llevado a descubrir un punto de vista, si no del todo nuevo, por lo menos sí poco explorado, para acercarme a asuntos que ya han sido muy estudiados en la narrativa garciaponcesca como: el mito, lo sagrado, la inocencia, la perversidad, el tiempo, el espacio, las influencias de otros escritores y pintores.

Una de las cosas que me interesa observar es la forma en que están representados los diferentes personajes infantiles que aparecen en sus novelas y cuentos, de alguna forma, como si se tratara de cuadros, para ir mirando con atención a cada uno de ellos, tomando en cuenta las variantes, pero resaltando también lo que tienen en común, con el fin de hacer una especie de catálogo razonado de la infancia en la obra de García Ponce.

Las obras analizadas serán estudiadas de manera que puedan brindar una visión en la que logre apreciarse la forma en que se van representando los personajes infantiles, así como también las ideas que sobre la infancia fue escribiendo García Ponce a lo largo de sus ensayos. A través del camino se apreciarán aquellas imágenes e ideas que aparezcan en narraciones y ensayos que tengan que ver con: el tiempo mítico, el retorno a los orígenes, el espacio de lo sagrado, así como también las imágenes de personajes infantiles en las que se combine la presencia de la inocencia y la perversidad. También la relación que, a través del tema de la infancia, tiene García Ponce con artistas como Cesare Pavese, Balthus, Vladimir Nabokov, entre otros.

La tesis estará dividida en dos grandes partes que a su vez se subdividirán en varias

para poder estudiar todos los asuntos que acabo de mencionar. En la primera parte colocaré todo aquello que tenga que ver con la infancia en su relación con el mito, mientras que en la segunda, estudiaré lo que tenga que ver con la infancia entendida como una dualidad en la que se presentan la inocencia y la perversidad.

1. El mito de la infancia

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.

Juan García Ponce, *Autobiografía precoz*

1.1. El tiempo mítico

...Y esta causa la adivinaba comparando aquellas diversas impresiones dichosas y que tenían de común entre ellas el que las sentía a la vez en el momento actual y en un momento lejano, hasta casi confundir el pasado con el presente, hasta hacerme dudar en cuál de los dos me encontraba; en realidad, el ser que entonces gustaba en mí aquella impresión la gustaba en lo que tenía de común en un día antiguo y ahora, en lo que tenía de extra-temporal, un ser que sólo aparecía cuando, por una de esas identidades entre el presente y el pasado, podía encontrarse en el único medio donde pudiera vivir, gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo.

Marcel Proust

La problematización de la infancia nos conduce inexorablemente a una reflexión sobre el tiempo, uno de los elementos más importantes dentro de la obra de Juan García Ponce. Este tema cobra una especial relevancia en relación con la infancia, esto se debe en gran parte a que es necesario entender a los personajes adultos de sus narraciones tratando de entender primero sus años infantiles, ya que su personalidad, su forma de actuar y de pensar, pero también su inconsciente, están profundamente marcados por los sucesos que han vivido en ellos. En muchas de sus novelas y cuentos, los personajes realizan un viaje circular de regreso a su infancia y es al enfrentarse a ella cuando encuentran su verdadero sentido, sus primeros años se ubican dentro de un tiempo al que los personajes adultos quieren regresar para recobrar su unidad perdida.

La infancia entonces se sitúa en un tiempo mítico que incluye todo, lo abraza, rompe las barreras entre el niño y su entorno; se podría decir que es un estado de gracia, una etapa de la vida en la que no existe conciencia clara de esa esencia abstracta que es el tiempo; en la infancia no se piensa en eso, solamente se vive sin preguntarse por ello. El niño está en el mundo en un presente continuo, sin la angustia de sentirse separado de un

pasado irrecuperable. El poeta alemán Rainer Maria Rilke nos ha hablado elocuentemente sobre ese otro tiempo en que todos vivimos durante nuestros primeros años: “... nos complacíamos con lo duradero y estábamos allí/ en el intervalo entre mundo y juguete,/ en un lugar que desde el principio/ fue fundado para un puro acontecer”²².

La imagen del niño significa un tiempo sin medida, cuando es utilizada por la literatura o alguna otra arte; a menudo se le representa dentro de un ambiente de atemporalidad, en estrecho contacto con esa totalidad primigenia de la que habla Jung. Para diferentes tradiciones y diferentes saberes el niño simboliza distintas cosas, aunque lo que tienen en común casi todas las representaciones de la infancia es esa vinculación intrínseca con la eternidad, al menos la única eternidad que le es posible vislumbrar al hombre en su vida.

Para la alquimia el niño representa el punto final, el resultado de una búsqueda espiritual personal, es la representación misma de la trascendencia, se puede volver a ser niño al final de un largo camino de conocimiento. Según el *Diccionario de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot el niño simboliza para la alquimia lo siguiente: “En alquimia, el niño Coronado o revestido de hábito real es el símbolo de la piedra filosofal, es decir, del logro supremo de la identificación mística con el dios en nosotros y lo eterno”²³.

Por otro lado, la infancia está acompañada de una mirada en estado de inocencia, la mirada del niño es: primitiva, desinteresada, elemental, incluso cercana a lo animal, alerta, imaginativa, pura, y precisamente por todo esto es también más esencial y profunda, y de esta manera se acerca a una de las búsquedas más importantes de la poesía moderna que pretende decir las cosas como si se las observara “por primera vez”, con

²² Rainer Maria Rilke. *Elegías de Duino*, Difusión Cultural UNAM, México, 1995, p.51.

²³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Siruela, Madrid, 2004, p.332.

naturalidad y originalidad. El niño es un poeta que va nombrando todo lo que ve, inaugurando todo a su paso, dándole existencia a través de sus palabras y sus sensaciones como si fuera el primer hombre. Carl Jung ha dicho en otra parte que:

El niño vive en un mundo prerracional y, en particular, precientífico: en el mundo de la humanidad que ha sido antes que nosotros. En aquel mundo húndense nuestras raíces, y desde ellas desarrolla y crece todo el niño. Su madurez lo aleja de las raíces; su inmadurez lo mantiene cautivo en ellas. El conocimiento de los propios orígenes, en el sentido más general, tiende un puente entre el mundo pasado, abandonado, perdido, y el futuro, por venir, inaprehensible.²⁴

En algunos de sus versos Rilke nos habla de la pureza que se aloja en la mirada del niño y de cómo esa visión es totalmente distinta a la del adulto que camina fatalmente hacia la muerte y se va corrompiendo a medida que crece: “[...] Ya al niño/ damos vuelta y obligamos a que mire/ hacia atrás, al conformarse, no a lo abierto,/ que tan profundo es en el animal. Libre/ de muerte [...]”²⁵

La infancia tiene que ver entonces con lo primigenio, lo ancestral, en ese tiempo se está inmerso en una profunda indistinción y ligado por lo tanto a lo más natural, al suceder continuo, por ello, cuando se es niño se pertenece también al mito. Para cada persona, sus memorias infantiles se encuentran en sus orígenes y son convertidas en una mitología personal por medio de la cual sigue en contacto con lo sagrado, que en muchas ocasiones se aloja en el inconsciente.

El mito se encuentra unido a los orígenes, proviene de las profundidades más insondables de la psique y se muestra a cada quien bajo la forma de una revelación individual. Césare Pavese encuentra el momento de la irrupción de lo divino en el recuerdo de la infancia y del lugar de origen:

Así, cada uno de nosotros posee una mitología personal (débil eco de aquella otra) que da valor, un valor absoluto, a su mundo más remoto, y reviste las pobres cosas del pasado con

²⁴ Jung, *Op. Cit.*, p.126.

²⁵ Rilke, *Op. Cit.*, p.17.

una luz ambigua y seductora donde, como en un símbolo, parece resumirse el sentido de toda la vida. A este *temps retrouvé* no le falta el mito genuino, ni menos la repetibilidad, es decir, la facultad de reencarnarse en repeticiones, que parecen y son creaciones *ex novo*, así como la fiesta recuerda el mito y lo instauro como si siempre fuera la primera vez²⁶.

La infancia representa para muchos de los escritores que la han abordado, un símbolo en el que vislumbran que la eternidad puede ser posible, era posible. La remembranza de la infancia llega al lector con toda su fuerza a través de la literatura en ciertos momentos de gran inspiración; entonces los olores, las cosas, los lugares, los colores, no pueden hacer más que evocarnos mediante los sentidos aquel tiempo que está escrito en sus obras como si estuviera ahí en el momento de la lectura. Aquí encontramos uno de los extremos de los que la literatura se sirve –según Salvador Elizondo- para representar la infancia, se trata de la evocación:

Creo yo que la evocación es un intento de recrear, en este caso el mundo de la infancia, mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas durante ese período. Es decir, que más que volver a ese mundo específico, lo que hacemos, cuando evocamos, es colocarnos en una situación propicia a la re-experiencia de las sensaciones, si no de los estímulos. La evocación se atiene invariablemente a los datos perceptivos; es un procedimiento, digamos, sensorial. Si evocamos la infancia en conjunción con un acto, por así decirlo, actual –como la aspiración del perfume de una rosa, por ejemplo-, no podemos decir: “Ésta es la rosa de entonces, de la época de la infancia...” y más bien lo que decimos es: “El perfume de esta rosa me recuerda mi infancia”. La relación entre el presente y el pasado se establece mediante la identidad de las sensaciones sin las cuales esta evocación sería imposible²⁷.

La lectura de estas palabras nos conduce directamente a Proust, el mayor evocador, quien a través del uso de la “memoria involuntaria”, sirviéndose de la simple reminiscencia del sabor de una magdalena y de una taza de té, logra una de las escenas más memorables de la literatura universal. Y a partir de ese sencillo hecho despliega su escritura, en la que con el mayor detalle posible recupera el tiempo perdido para dejarlo vivo por siempre en su obra. Proust define de la siguiente manera sus sentimientos en aquel instante de epifanía

²⁶ Pavese, *Op.Cit.*, p.61.

²⁷ Elizondo, *Op.Cit.*, p.18.

diciendo: “Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal”.²⁸ Pero un poco más adelante, el escritor adquiere un tono desalentador, la evocación sólo puede ser fugaz, en realidad no se puede volver a ese tiempo para vivirlo, dura tan sólo un instante porque viene de muy atrás, de ese tiempo resplandeciente del mito en el que el recuerdo logra abrirse paso a través de la palabra del artista que intenta ir contra la corriente, rescatar a la vida del olvido, aunque nunca lo logre del todo, como el mismo Proust exclama en otra parte: “...de esos recuerdos por tanto tiempo abandonados fuera de la memoria, no sobrevive nada y todo se va disgregando!”²⁹

El tiempo continuo, el de la vida diaria, sólo se puede rasgar por un instante durante la realización del rito, entonces sucede la revelación que conlleva y todo se detiene en ese instante y queda estático. Aquí sucede una cuestión interesante: lo eterno no aparece enorme ni descomunal sino todo lo contrario, está contenido en una partícula minúscula, pero que contiene una energía superior; un peso enorme, entonces esa miniatura se ancla y logra una detención que es muy parecida a la de un cuadro o una fotografía en donde se ha separado una imagen entre muchas otras. Éste, también, es el tiempo de la poesía que precisamente va en camino contrario al proceso destructor del tiempo corriente, buscando rescatar aquellas diminutas escenas, gestos, espacios, formas, sonidos en que se logra ver el destello del mito. En su estudio titulado: *La intuición del instante*, Gastón Bachelard dice lo siguiente sobre el tiempo de la poesía: “Así, en todo poema verdadero se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue el compás, de un tiempo al que llamaremos *vertical* para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa”.³⁰

²⁸ Marcel Proust. *Por el camino de Swann. En busca del tiempo perdido*, Millenium, México, 1999, p.45.

²⁹ *Ibid.* p.46.

³⁰ Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, FCE, México, 1999, p. 94.

El instante en el que el artista tiene la intuición de que ha reconocido la presencia de la poesía proveniente de la infancia, aquel que ha recordado y revivido y luego trasladado hacia la página en donde ordena las palabras, haciendo todo esto como un ritual, como una de las formas de vencer el tiempo lineal y acceder a la imagen que se abre a la dimensión de la eternidad y de lo sagrado. Bachelard dice también sobre ese tiempo que buscan los artistas:

...nosotros soñamos con una hora divina que lo diera todo. No con la *hora plena*, sino con la *hora completa*. La hora en que todos los instantes del tiempo fueran utilizados por la materia, la hora en que todos los instantes realizados en la materia fueran utilizados por la vida, la hora en que todos los instantes vivos fueran sentidos, amados y pensados.³¹

El escritor intenta reunir en su escritura lo disperso y llegar al instante eterno, para sí mismo y para sus personajes. De esta forma no existiría para el personaje ni pasado ni presente, lo que ve en el recuerdo cuando quiere ver su infancia está ahí, igual que lo que está sucediendo en el presente, es igual de actual, está igualmente vivo, un mismo personaje puede existir en dos tiempos diferentes, sincrónicamente. Cuando los personajes de García Ponce se enfrentan con el recuerdo de su infancia, de hecho están ahí; pero es preciso aclarar, antes de seguir, que aunque Juan García Ponce presenta la imagen mítica de la infancia como una imagen fuera del tiempo, no da nunca la impresión de que en sus narraciones no suceda nada o no haya acción, más bien crea toda una atmósfera y trata de aportar todos los detalles que hagan revivir ese momento, de manera que en la historia suceda el redescubrimiento de la infancia, reelaborado por medio de la imaginación para que ocurra en un escenario y un tiempo que evoquen aquellos en los que ya sucedió realmente. Sin embargo, el tiempo imaginado en la obra de arte no es el presente ni el pasado y aunque dé la apariencia de ser el tiempo material siempre será otro. Así lo explica García Ponce en un ensayo sobre Proust: "...es muy importante subrayar que esto ocurre

³¹ *Ibid.*, p.45.

fuera del tiempo: no hay un tiempo recobrado como si el pasado volviera convertido en presente; se ha encontrado otro tiempo”.

Pero para poder encontrar ese otro tiempo hace falta dejarse penetrar por el mundo, vivirlo intensamente en cada uno de sus detalles, porque es en esos detalles en donde está el tesoro y sólo puede ser percibido por una sensibilidad despierta, como la de un niño o la de un hombre que ha sido golpeado por la revelación que encuentra en su pasado y en ese momento es un poeta.

Los personajes de García Ponce realizan ese viaje introspectivo que implica la evocación, el narrador se sirve con frecuencia de una herramienta narrativa llamada analepsis. Luz Aurora Pimentel, siguiendo al teórico literario Gerard Genette, explica este recurso de la siguiente manera:

Genette llama anacronías a las rupturas causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo de la historia. Existen dos tipos principales de anacronías. (Genette 1972, 90-115):

- a) La analepsis: se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que en el tiempo
- b) diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora se inscribe el discurso narrativo (flash-back) en la terminología cinematográfica³²

La novela corta titulada *La presencia lejana*, una de las primeras novelas de Juan García Ponce, ilustra a la perfección mucho de lo que he venido diciendo sobre el tiempo de la infancia. El título mismo de esta novela sugiere un fuerte vínculo con el tema de éste trabajo: ¿Qué es la infancia en la vida de un adulto sino una presencia lejana? Sin embargo, la lejanía no puede restarle intensidad ni valor a la experiencia. El protagonista de esta novela: Roberto, es pintor y atraviesa por una crisis existencial, por lo que decide regresar a su ciudad natal. Durante el viaje Roberto siente cómo va entrando en su pasado: “... tuvo de

³² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva, Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores-UNAM, México, 1998, p. 84.

pronto la sensación de que viajaba hacia atrás, en contra de la corriente del tiempo...”³³. La frase anterior puede funcionar perfectamente como la descripción de una analepsis y nos indica que ésta será la técnica que García Ponce utilizará en el caso de la infancia de Roberto, que es lo que nos interesa.

Lo que Roberto busca al regresar a la casa de su niñez es precisamente recobrar el espacio de su infancia: “Después entraba por enésima vez a la cocina y volvía a salir sin saber qué había ido a buscar. Sin embargo, sabía que lo que lo guiaba no era la cada vez menos posible cercanía de una muerte, sino la búsqueda de otra vida, de algo que había desaparecido durante largos años de trabajo...”³⁴. Pero no es sólo el lugar lo que Roberto inconscientemente busca, sino los recuerdos que este escenario le provocan, la forma en que a través de él puede repetir los sucesos de su infancia: “Roberto recordó cómo solía poner en fila todas las sillas para jugar al tren. Instintivamente, se levantó y las acomodó de la misma manera...”³⁵.

La experiencia del retorno al lugar de la infancia y a los recuerdos que este lugar provoca hace pensar en la memoria involuntaria y en la búsqueda del tiempo perdido de Proust. En el pleno sucederse de los recuerdos, Roberto incluso llega a rememorar lo que podría llamarse su “primer amor”. Éste es el vínculo, la clave, el secreto, que lleva al personaje al encuentro con su esencia perdida y después recuperada a través del viaje interior que llega hasta la infancia: “Entonces como si avanzara hacia él desde un fondo oscuro para entrar a un nuevo ámbito, recordó por primera vez en muchos años a Teresa, y se dio cuenta de que ese recuerdo había estado vivo en él desde su llegada”³⁶.

Un ritual compartido lo une con Teresa, un ritual de infancia destinado a preservar

³³ Juan García Ponce. *La presencia lejana*, en *Novelas breves*, Alfaguara, México, 1997, p.101.

³⁴ *Ibid.*, pp. 103-104.

³⁵ *Ibid.*, p. 104.

³⁶ *Ibid.*, p.104.

el recuerdo de la primera mujer en la vida de Roberto a través del tiempo, un juego que lo une con esa parte de su vida que dejó atrás junto con Teresa y que le manifiesta algo oscuro e indefinido pero definitivo: “Al final de su único verano juntos los dos habían enterrado juntos a la muñeca preferida de ella al pie de una de las enormes piedras del patio de la casa para recuperarla cuando fueran mayores”³⁷.

Al terminar el verano Teresa regresa a casa con sus padres y Roberto vuelve a quedar sólo, pero esto no lo deja triste sino dueño de un agradable recuerdo. Después Roberto crece y estudia en una academia militar, más tarde asiste a la universidad, tiene su primera novia; deja la carrera y se dedica a la pintura, su vida transcurre lentamente y salimos de la analepsis para llegar al momento en que sucede la acción de la novela.

Un antiguo amigo de Roberto llamado Manuel lo invita a pasar algunos días a su casa en la playa -el espacio recurrente de muchas de las narraciones de García Ponce-; ahí, Roberto conoce a la joven y bella sobrina de Manuel llamada Regina, sufre por ella una poderosa atracción y, a pesar de que está casada, se ve correspondido, pero lo que guarda un especial interés para este análisis.

Roberto se da cuenta de la poderosa influencia que el recuerdo de su infancia ejerce sobre él y la desilusión que siente por su vida actual:

...pensó: nunca me he interesado por mi vida. Y sobre el fondo de esa imagen de su infancia, lo invadió un profundo sentimiento de disgusto y de rechazo por toda su vida, no sólo la de los últimos meses, sino la de muchos más atrás, desde que había salido de su ciudad natal para ir a la academia³⁸.

Nada en la vida de Roberto tiene un verdadero sentido más que su infancia y de alguna manera Regina lo transporta a esa época, Roberto entonces hace un descubrimiento esencial para la estructura de la novela y de sumo interés para los fines de éste trabajo:

³⁷ *Ibid.*, p.104

³⁸ *Ibid.*, p.202.

Roberto descubre en una ensoñación que Regina es la misma que Teresa, que están de alguna manera conectadas, reflejadas y forman parte la una de la otra:

Pero todos esos recuerdos aparecían envueltos en un velo de ternura, pertenecían a un pasado distante y sobre ellos regresaba la aguda sensación de nostalgia, de una espera absurda, pero que no podía evitar ni vencer, ni siquiera burlándose de ella y que era la misma que lo había atravesado unos meses atrás, cuando, sin saber por qué lo hacía, desenterró la muñeca de Teresa. Sólo que ahora, además, Regina estaba a su lado en ese momento (...) Y Roberto, con una rodilla en tierra, inclinado hacia la roca bajo la que había enterrado a la muñeca, podía ver sus largas piernas y sus pies descalzos, aunque ella permanecía ajena a la tarea de él. No supo entonces si estaba soñando, pero en el claro terreno de la vigilia pensó con absoluta certeza, como ocurre en los sueños: es ella; una y otra vez sin poder ir más allá de esas simples palabras: es ella³⁹.

La narración entonces crea un círculo que se cierra mediante la intervención de la infancia, es decir, de la presencia de Teresa, los dos extremos se corresponden y se complementan, Teresa y Regina son una misma presencia. *La presencia lejana* es la infancia encarnada por Teresa al principio; pero esa presencia permanece a través del tiempo y vuelve a imponerse después de los años en el cuerpo de Regina y entonces el personaje de Roberto accede al instante de la revelación en el que resplandece el mito y, con ello, lo eterno. La novela finaliza cuando Roberto le dice a Regina: "... eres la imagen de mi amor".

³⁹ *Ibid.*, p.203.

1.2. El retorno

...cualquier acción humana adquiere su eficacia en la medida en que *repite* exactamente una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos...

Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*

Para redescubrir el camino de la infancia no existe solamente una dirección, cada quien tiene que buscar un retorno particular, pero eso sí, todo aquel que realice esta experiencia, debe estar seguro de que le resultará profundamente significativa. El viaje de regreso le muestra al hombre su relación con el mundo como parte de sí mismo, lo vivido adquiere un nuevo significado, se llena de resonancias mágicas y esclarecedoras, por este medio se puede redescubrir la propia existencia y otorgarle un posible significado. Porque en este viaje lo que se intenta precisamente es acercarse al encuentro de lo misterioso que se oculta entre la maraña de los recuerdos, todo hombre, pero sobre todo un artista, quiere acercarse a aquel momento, a aquel lugar del que se tiene la memoria difusa de algo misterioso que cifra con un sentido inexpugnable el sentido de toda una vida. Esta es tal vez la actividad más trascendental que un hombre pueda cumplir sobre la tierra para poder convertirse en hombre, como lo dice García Ponce al referirse al poema *Anagnórisis* de Tomás Segovia:

... esa inocencia que en el hombre es la del niño que fue y en el niño la del hombre que puede ser [...] es un reflejo de la inocencia del mundo, es el producto de su verdadero carácter, el carácter que el hombre puede perder si deja de ser hombre que se cumple haciéndose dueño de su propia niñez, de su origen, pero el niño jamás, porque en la infancia se es uno con el mundo. Y esa inocencia radical, indestructible, es la que determina el carácter sagrado del mundo, el carácter que el hombre tiene que reconocer, sentir y palpar como una realidad de cada día, para encontrarse y ser él mismo y también para hacer humano al niño que fue⁴⁰.

Por eso el mismo García Ponce realiza el viaje de retorno a la tierra de su infancia,

⁴⁰ Juan García Ponce. "Ante el desconocimiento de *Anagnórisis*" en *Palabras sobre palabras*, Nueva imagen, México, 2001, p.196.

como lo cuenta en su *Autobiografía precoz*, lo hace no sólo como una experiencia de profundización personal sino como un regreso a través de la literatura, un viaje que todo escritor está obligado a realizar. Esta experiencia significa para el autor una mayor densidad en su obra, debido a que la apropiación de las escenas pasadas otorga otros niveles a su escritura que se reflejan sobre todo en la elaboración de los ambientes y en la configuración de los personajes, además, este elemento también le aporta una importante carga personal a su literatura y por lo tanto la vuelve vívida, el lector puede realmente imaginarla y sentirla. García Ponce también dice a este respecto en un ensayo sobre Sergio Pitól:

...Entonces ambas experiencias, la del viaje por el recuerdo hacia la infancia y los primeros contactos con la realidad, y la del viaje hacia afuera en busca de otras realidades, concluyen en el mismo punto, un punto en el que se encuentra el centro de la experiencia del artista, aquel del cual nacerá su literatura. En ésta, las dos vertientes se requieren y solicitan, echan luz la una sobre la otra, de tal modo que el verdadero mundo sólo aparece a través de ambas⁴¹.

Algunos rasgos personales de la propia infancia del autor sirven para dibujar la personalidad y la historia de sus personajes, así sucede desde la primera novela del narrador yucateco, *Figura de paja*, en la que el escritor dota al personaje principal de la historia de algunos elementos de su propia biografía. Así, por ejemplo, cuando el protagonista habla sobre su relación con Leonor, una de las mujeres que aparecen en la trama, el personaje dice: “Leonor y yo éramos amigos desde muchos años antes, desde la escuela en San Luis Potosí, donde yo estaba de interno con los maristas y ella con las monjas del sagrado corazón”⁴². García Ponce, al igual que su personaje, estudió en una escuela de sacerdotes maristas. La formación escolar de la mayoría de los personajes garciaponcescos se da dentro de esas instituciones religiosas casi siempre dirigidas por esta congregación. El

⁴¹ Juan García Ponce, “El mundo de Sergio Pitól”, en *Palabras sobre palabras*, Op.Cit., p.94.

⁴² Juan García Ponce, *Figura de paja*, en *Novelas breves*, Alfaguara, México, 1997, p.29.

mismo autor explicita esa parte de su vida en su *Autobiografía precoz* y también en un libro de memorias *sui generis*, hecho de fragmentos de diferentes momentos de su vida que lleva como título: *Personas lugares y anexas*, en el que dedica un apartado a contar su: “Infancia en Mérida y Yucatán”. García Ponce cuenta sobre su educación dentro de los colegios maristas lo siguiente: “En Mérida atravesé toda la primaria, como un destacado y de vez en cuando injustamente favorecido alumno de los maristas...”⁴³. La educación católica de García Ponce durante su niñez se refleja también en muchos personajes que aparecen en narraciones como: *El nombre olvidado* y *Crónica de la intervención*, entre otras.

Huberto Batis escribió la introducción a la segunda edición de la *Autobiografía precoz* de García Ponce hecha por Océano y Conaculta en el 2002,⁴⁴ unos cuantos meses antes de la muerte del escritor. En su texto, Batis se refiere a un fragmento de la autobiografía en que García Ponce cuenta su retorno a su natal Yucatán:

Sólo cuando regresé a Yucatán, después de diez años de vida en México, el posible sentido de esa infancia, que para entonces parecía pertenecer ya a otra persona, empezó a revelármese. La primera impresión fue contradictoria. Podía reconocer todo o casi todo; pero de alguna manera parecía verlo por primera vez. [...] No era un regreso, sino el reencuentro de algo que era yo mismo sin que pudiera pertenecerme ya. Y esta característica daba lugar al nacimiento de un amor que no podía desaparecer porque en él no tiene cabida la posibilidad de transformación. Su misma lejanía lo dejaba fijo para siempre, alimentando el presente.⁴⁵

Al comentar estas ideas Batis dice: “He aquí el nacimiento conceptual de la *presencia en la ausencia*, meollo de tantos temas tratados en la obra de García Ponce”.⁴⁶ La infancia sería entonces, según Batis, el símbolo mismo de la presencia en la ausencia en la obra de García Ponce. Su propia infancia y su regreso a ella para reflejarla en la de muchos

⁴³ Juan García Ponce. *Autobiografía Precoz*, Océano-CONACULTA, México, 2002, p.85.

⁴⁴ La primera edición de la *Autobiografía precoz* de García Ponce fue editada en 1963 por Nuevas Empresas Editoriales en una colección dirigida por Emanuel Carballo en la que también publicaron sus autobiografías algunos otros de los jóvenes escritores mexicanos más importantes de los años sesenta como: Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Carlos Monsiváis y José Agustín, entre otros.

⁴⁵ Juan García Ponce. *Autobiografía Precoz*, *Op.Cit.*, p.95.

⁴⁶ Huberto Batis. “Voluntaria sumisión al poder de la forma y la palabra”, prólogo a la *Autobiografía precoz* de Juan García Ponce, Océano-CONACULTA, México, 2002, p. 27.

de sus personajes, alimentando su presente, el retorno a ese lugar, a ese tiempo, es lo que posibilita el encuentro y la revelación. Algunos de los recuerdos infantiles más presentes en García Ponce son aquellos que le remiten a elementos de la naturaleza y sobre todo a una forma de percibir el mundo en la que estaba en total contacto con el entorno, dejándose invadir por los lugares, volviendo a habitarlos, una mirada atenta a los detalles que logra compenetrarse con el exterior porque todavía le es amable, se crea una corriente de comunicación entre el niño y su *tierra nativa*, que se encuentra rodeada de elementos que atrapan su atención y está dispuesto a contemplar con ojos maravillados la realidad y las cosas más simples, pero también más ricas, y a través de ellas descubrir el mundo:

De mi primera estancia en Campeche, aparte del rompimiento que señaló la entrada a la escuela, conservo algunas imágenes:(...) el camino a mi casa bajo un sol ardiente, por calles empedradas, con altas casas de ventanas coloniales y zaguanes enormes a los lados; el mar que aparecía siempre al final, pálido y tranquilo como un lago, poblado de veleros (...) las enormes habitaciones que se abrían una a la otra, alrededor de un extraño patio en el que un emparrado daba sombra a la hilera de tinacos de barro en los que se conservaba el agua potable; el ancho árbol de ciricotes en cuyo tronco crecía una planta parásita de pithaya⁴⁷.

Por supuesto las descripciones de esta naturaleza, lugares y ambientes, están muy presentes también en la hechura de algunos relatos suyos, especialmente en el titulado “Feria al anochecer”, del que hablaré más detalladamente adelante. García Ponce lleva a sus personajes adultos a volver en busca de ese tiempo tratando de encontrar en él sus orígenes. El autor también comparte esta búsqueda con ellos, sólo que éste la realiza a través del arte, de la creación literaria, de hecho, casi podemos decir que todo artista lo hace con el fin de alcanzar un sentido poético para su obra, la añoranza de un pasado que se ha convertido en el punto central de un orden imprevisto, pero cierto y contundente, el reconocimiento estremecedor propiciado por la ceremonia que se realiza mediante la rememoración; y que muchas veces está también cargada de un acre sentimiento de

⁴⁷ Juan García Ponce. *Autobiografía precoz*, *Op. Cit.*, p. 86-87.

impotencia.

Un raptó de tristeza en el que se anhela la presencia que se ha ido para siempre, se quisiera tener de vuelta la capacidad para sentir la maravilla con la que la mirada infantil cubre lo que ve a su alrededor. Juan García Ponce dice sobre la nostalgia que provoca la época de la infancia en quien realiza el rito de la remembranza lo siguiente: “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”⁴⁸.

Mediante la repetición que implica el retorno al pasado a través del recuerdo se cumple entonces la circularidad del rito, el tiempo en el que sucede el ritual se aparta del tiempo profano, se consagra y se abre al tiempo mítico. Eso sucede porque todo está visto desde la misma persona, desde la misma mente que cohesiona y que ha visto tanto el presente como el pasado y los une antes de que se desvanezcan fatalmente en el mundo de la costumbre o el olvido.

La experiencia del retorno, real o imaginario, sobre todo porque implica una repetición, puede ser considerada como un rito absolutamente personal y también profundamente colectivo, arquetípico; se realiza una reproducción de la acción primigenia, remontándose a los lugares y a las personas de entonces, de aquellos años, en busca del contacto con un pasado que se percibe como misterioso, interrogándose por el significado de la palabra perdida que aclare el signo que se inscribe sobre la vida completa de una persona. El origen, su espacio y su tiempo quedan espiritualizados, siempre que se regresa ahí se cierra un círculo y entonces también se accede al mito y por lo tanto este encuentro se eleva al plano de lo sagrado. Mircea Eliade en su libro titulado *El mito del eterno retorno*

⁴⁸ *Ibid.*, p.103.

dice lo siguiente sobre los rituales: “Un ritual cualquiera (...) se desarrolla no sólo en un espacio consagrado, es decir, esencialmente distinto del espacio profano, sino además en un tiempo sagrado, en aquel tiempo (*in illo tempore, ab origine*), es decir cuando el ritual fue llevado a cabo por vez primera por un dios”.⁴⁹

En la literatura, el retorno se ha convertido en una imagen, en un tema sumamente importante, muchas de las grandes obras de la tradición literaria –desde Homero- se refieren a esto, es el soporte en la trama de innumerables narraciones y también ha sido inspiración de un sin fin de poemas en los que se ha escrito con gran elocuencia sobre esta experiencia.

Gran parte de la tradición literaria ha recurrido a este ritual hasta convertirlo en la estructura misma sobre la que se monta una forma completa de escritura que necesita de esta base para poder dar coherencia a sus intenciones estéticas y cuyo propósito principal es recuperar la poesía con que están investidos mediante un proceso mitificador los hechos del pasado. Salvador Elizondo, otro escritor mexicano de la generación de García Ponce que se interesó particularmente y con gran entusiasmo por este asunto dice que: “...el tema del retorno a casa puede decirse que es el tema por excelencia no solamente de casi todas las grandes novelas de nuestro tiempo sino también de muchas obras clásicas de la literatura universal...”.⁵⁰ Elizondo también distingue una gran corriente de la poesía mexicana que aborda el tema, parte importante de la obra de algunos grandes poetas de nuestras letras ha servido de vehículo para indagar sobre el asunto, esta tradición incluye por supuesto a López Velarde y su poema el “Retorno maléfico” en el que aflora la dolorida queja de lo que se sabe perdido para siempre, ese espacio irrecuperable, el “edén subvertido” del que

⁴⁹ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Origen-Planeta, Barcelona, 1985, p. 26.

⁵⁰ Salvador Elizondo, “El retorno a casa” en *Pasado anterior*, F.C.E., México, 2007, p. 174

habla con tono desolado el poeta.

La experiencia del retorno a los lugares de la infancia aporta a la narración y a la propia vida un aura simbólica que los consagra en la memoria y por ese medio convierte la obra de arte literaria en el terreno donde puede suceder la epifanía y manifestarse lo invisible, el absoluto que se intuye a través de las señales que de pronto surgen para ser recordadas.

Además, el escritor intenta explorar la sensibilidad del niño por medio de la representación de diversos personajes infantiles, para este fin, logra que la vida de éstos, sus actividades, sus juegos, su forma de ver el mundo pertenezcan efectivamente a las de un niño o se acerquen lo más posible a ellas, valiéndose muchas veces del propio recuerdo, como ya se ha dicho, para que la vida y las acciones de los personajes sean verosímiles y puedan transmitir al lector una sensación de originalidad y verdad. También el lector participa en la ceremonia del retorno, porque sólo mediante su lectura se actualiza la infancia y puede llegar a vivir en el presente continuo que la eterniza y le da vida a través de la obra de arte.

1.3 El espacio sagrado

Es en el plano del ensueño y no en el plano de los hechos donde la infancia sigue en nosotros viva y poéticamente útil. Por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado. Habitar oníricamente la casa natal, es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida con la que habíamos soñado.

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

Nuestros actos no suceden en el vacío, el escenario de los acontecimientos la mayoría de las veces juega un papel determinante sobre los mismos. La casa de la infancia es una casa habitada por fantasmas, al recorrer sus pasillos la mente divaga en un laberinto de ensoñación, de pronto los ruidos, las voces, los animales que poblaron esos muros toman forma, se despliegan y vuelven a vivir.

El hogar del pasado es un enjambre de ecos en el que la memoria resuena y sueña. Es un lugar acrecentado por la imaginación del memorioso; no es poco común que al regresar a ese espacio parezca más pequeño de lo que se lo recordaba, esto sucede porque precisamente la casa de la infancia no es el lugar en sí mismo sino lo que la fantasía ha hecho de él, este espacio ya no existe en la realidad sino en un territorio encantado, a medio camino entre la realidad y la invención, Gastón Bachelard nos habla de ese lugar:

En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen. Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial. Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección⁵¹.

El hombre al crecer se aleja de ese espacio de la infancia, el único lugar en el que le era posible sentir la unidad, ese jardín lejano que se va perdiendo irreductiblemente entre la

⁵¹ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*, FCE, México, 1997, p.36.

maleza de la vida hasta que sólo queda un recuerdo fugitivo, incierto, borroso, como una defensa desesperada, como una última fortaleza contra la destrucción de la vida.

Eso es lo que mueve al novelista francés Marcel Proust a escribir con total cuidado y esmero, buscando la puesta en escena que fuera más fiel para recrear el Combray de su infancia en su magna obra *En busca del tiempo perdido*. Pero no solamente a Proust le interesa esto, al igual que el tema del retorno, el del espacio de la infancia es un tema sumamente recurrente en la literatura, ambos aparecen unidos invariablemente. Juan García Ponce era consciente de esta larga tradición en la literatura y nos habla en uno de sus ensayos de la mirada nostálgica con que diversos escritores miran el lugar de sus andanzas infantiles, ese paraíso desaparecido que ha motivado la inspiración de muchos: "... el paraíso inevitablemente perdido de cuya nostalgia nos hablan Baudelaire, Proust, quizás en algún momento todos los grandes artistas"⁵². La lectura de las palabras anteriores me recuerda inevitablemente aquel verso de Baudelaire en el que el poeta se lamenta por la pérdida del espacio de su niñez, diciendo: "¡Qué lejos estás paraíso perfumado!" Un espacio en el que todavía se podía tener un lugar propio, todo diferente a esa ruptura y descentramiento de la edad adulta, a esa sensación de extrañeza y orfandad.

El nombre olvidado es una de las novelas del narrador yucateco en la que el espacio juega un papel sumamente importante -si bien se puede decir que en todas sus narraciones los espacios tienen una significación especial-. Sin embargo, el caso de *El nombre olvidado* me interesa particularmente porque ahí, el lugar en que sucede la acción y en el que se decide la historia del personaje principal, está profundamente ligado a su infancia.

Contada en tercera persona, la infancia de M está marcada, como la de muchos de los personajes garciaponcescos y como la del mismo Juan García Ponce, por la fuerte

⁵² Juan García Ponce, "Balthus el sueño y el crimen", *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982. p.30.

presencia de una educación religiosa; que en este caso lleva al personaje hasta intentar ingresar al sacerdocio: “En su infancia M., que fue educado en una escuela religiosa, siempre creyó que sería sacerdote. Dueño de este conocimiento, hasta el principio de su adolescencia, cuando la realización del proyecto que creía inevitable se derrumbó....”⁵³.

El derrumbe de la vocación religiosa de M. se presenta poco después en una escena en la que M., acompañado de su padre, renuncia a su fe, de una manera que tiene mucho de simbólico y que se convierte en uno de los momentos más importantes de su infancia - ya que la fe en estado puro del niño ilumina y sacraliza todo lo que tiene que ver con la iglesia, considerándolo como algo superior-, y transforma ese momento en una experiencia iniciática en la que M. deja la infancia a través de un enfrentamiento con la realidad de la vida que lo aleja de la vía religiosa, entonces, lo que hasta ese momento había sido algo superior y sagrado, aparece ya sin la luz que lo envolvía como algo prosaico y repugnante:

Antes de salir los sacerdotes le tendieron la mano a M. Para que se la besara como de costumbre. El siguió naturalmente el gesto al que estaba acostumbrado, pero al acercar los labios al dorso de la mano del superior, la piel cubierta de vellos y el olor agrio que despedía su cuerpo le dio un asco invencible y sólo pudo pasar ligeramente los labios sin tocarla de verdad, por la mano de su confesor [...] ese fue el recuerdo principal de su infancia para M.⁵⁴

Desde ese momento la figura paterna es la que ocupa el papel principal desplazando a la figura eclesiástica: “M sintió que junto a los sacerdotes la figura de su padre se agrandaba infinitamente haciéndose todopoderosa...”⁵⁵ Esta es una iniciación simbólica por medio de la cual el padre de M. lo saca de la infancia y lo introduce al mundo adulto. De esta forma el personaje pierde su vínculo con lo sagrado que hasta

⁵³ García Ponce, Juan, *El nombre olvidado en Novelas breves*, Alfaguara, México, 1997, p.389.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 392.

⁵⁵ *Ibid.*, p.392.

entonces era representado por su creencia religiosa y entonces se ve enfrentado a la realidad y tiene que encaminarse hacia una existencia regida sobre todo por la responsabilidad, la costumbre y el trabajo, ya que al seguir a su padre también está adquiriendo con ello una forma de existencia que le es heredada. Años después de aquella experiencia con los sacerdotes, M. decide dedicarse al negocio de su padre y entra a trabajar al aserradero que es posesión de su familia.

Después de una serie de andanzas que lo alejan de la casa paterna M., ya siendo un hombre adulto, regresa al lugar en donde se desarrolla la novela, que es el mismo donde transcurre su infancia; es el bosque donde está el aserradero del que el personaje es dueño cuando es adulto. Mucho tiempo después, al caminar por ese bosque, M. experimenta un regreso a su infancia mediante el recuerdo: "...mientras caminaba bajo el aliento de eternidad de grandes caobas [...] sentía la misma sensación de recogimiento que de niño lo invadía en el umbroso interior de la iglesia". La presencia de lo sagrado, de lo eterno, sigue presente en M., o sería mejor decir que regresa a él después de haberse ausentado por mucho tiempo; sólo que en vez de encontrarlo en la institución religiosa, en donde lo buscaba antes, lo encuentra ahora en el mundo en el que ha habitado siempre, en la naturaleza que lo acoge y lo rodea, llenándolo con su presencia; entre los árboles que despiden su fresco aroma a madera y que le demuestran su enormidad, su atemporalidad, su aspecto ancestral. Todo esto me remite al recuerdo de algunas palabras que Gaston Bachelard dedica al hablar sobre el bosque y que se ajustan perfectamente al sentimiento que M. experimenta en el fragmento de *El nombre olvidado* que acabo de citar; además, las palabras de Bachelard me hacen imaginar al personaje como un poeta que recorre los caminos del bosque, dejándose invadir por lo inconmensurable, sintiendo en su interior el espíritu que anima las frondas. Bachelard dice sobre el bosque lo siguiente: "No hace falta

pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que nos hundimos en un mundo sin límites [...] nos encontramos ante una inmensidad inmóvil, ante la inmensidad inmóvil de su profundidad. El poeta siente esa inmensidad inmóvil del bosque antiguo”⁵⁶.

Pero M. sólo puede percibir la eternidad del bosque entrando en un estado similar al de su infancia, sólo regresando a esa etapa de su vida es como puede entrar a ese otro estado en el que presiente el absoluto que se le presenta en ese mismo lugar, en ese mismo espacio sagrado en el que habita y que es el mismo de su infancia, el bosque se convierte entonces en un reflejo de su alma, lo que remite nuevamente a Bachelard quien menciona que: “El bosque es un estado el alma”⁵⁷.

Las alusiones a la infancia de M. no sólo se reducen al fragmento anteriormente citado, sino que pueden encontrarse a todo lo largo de la novela, cuando este ya es adulto, siempre como referencias a la influencia que esa etapa de su vida tiene sobre su comportamiento; los recuerdos se suceden como algo impreciso pero absolutamente presente, por que el personaje, a medida que va siendo habitado por el bosque, comienza a abandonar cada vez más su vida cotidiana y deja que su espíritu corra el camino inverso de regreso a su infancia.

Sin duda, la más importante de las revelaciones que la infancia de M. tiene en su edad adulta, se encuentra al final de la novela cuando el personaje descubre en una piedra que se encuentra en la entrada de su casa una inscripción que súbitamente lo sobrecoge:

Decía simplemente TAJIR.[...] Ahora no recordaba lo que quería decir, no recordaba por qué lo había escrito, pero le pertenecía y de pronto estaba lleno de un significado total. Era su palabra, su nombre secreto, su nombre olvidado y al recuperarlo todo volvía a ser suyo. Se dio cuenta sin tener que pensar en eso, viviéndolo simplemente, que en esa huerta se

⁵⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, F.C.E., México, 1996, pp. 222-223.

⁵⁷ *Ibid*, p.224.

encontraba toda su vida, su auténtico origen y que como su palabra, él la había olvidado, se había dejado creer que su infancia era el recuerdo de la iglesia cuando en realidad estaba allí, viva y capaz de sostenerlo todo.⁵⁸

De esta manera la novela cumple una estructura circular, la narración cierra de la misma manera que comenzó: con la infancia de M., al igual que como sucede en otras de las narraciones de las que hemos venido hablando. La inscripción que encuentra es una epifanía, el personaje regresa a su origen, recobra la unidad perdida que reencuentra a través del misterio que encierra ese nombre olvidado que ha recobrado pero que es ininteligible, irracional y por lo tanto lo une a eso que en verdad está más allá del terreno de los significados y no se atiene a las convenciones del lenguaje. Por ello es muy importante que la inscripción haya sido hecha por M. cuando era niño y que el lugar que escogió haya sido precisamente una piedra, ya que por este solo hecho, la piedra que pertenece al bosque se convierte en un espacio consagrado muy similar al que utilizaban los antiguos en sus religiones para realizar sus ceremonias. Al realizar esta especie de ritual personal, M. logra unirse con esa presencia inapresable, con la que sólo tienen trato los niños, los animales y los locos, esa continuidad que se pierde cuando se adquiere conciencia del yo y de la individualidad, según la filosofía de Bataille. Un regreso al absoluto, a lo sagrado de la infancia, donde todavía se es uno con el mundo, más adelante en la novela el narrador dice: “M. supo que entraba al fin en sí mismo, con la seguridad con que un río encuentra y sigue su cauce, sin dudar de su camino hasta la disolución final en el mar. Ahora todo sería fácil y natural, todo volvería a comenzar y encontraría su verdadero curso”⁵⁹. Al sufrir la epifanía que le revela su “verdadero nombre”, reconoce el mundo perdido de su infancia, de aquel tiempo que ha recobrado a través de su nombre

⁵⁸ *Ibid.*, p. 463.

⁵⁹ *Ibid.*, p.264.

olvidado. En un ensayo dedicado a estudiar el poema *Anagnórisis* de Tomás Segovia, que ya hemos mencionado anteriormente, Juan García Ponce escribe algunas palabras que pueden aplicarse perfectamente al personaje de M.: “...antes de la orfandad que lo despojó del vínculo que lo unía a la realidad acogiéndolo y confortándolo y lo lanzó al mundo a vivir de la memoria [...] esta nueva unión es un producto del reconocimiento, su nueva inocencia, su disponibilidad y su unión ante el mundo son una disponibilidad, una unión recobradas, recuperadas...”⁶⁰

Es imposible conocer el misterio y preservar la individualidad, el carácter evanescente de la revelación exige que ésta no dure y García Ponce, haciendo un uso magistral de la ironía, hace que M. muera dos días después de encontrar el secreto que lo une con su infancia, recobrándola definitivamente de esta manera.

Otra novela de Juan García Ponce en la que el espacio relacionado con la infancia ocupa un lugar fundamental y que quiero mencionar ahora -aunque es totalmente diferente a *El nombre olvidado*- es *La cabaña*. Esta es una de las primeras novelas de García Ponce, en ella se cuenta la historia de Claudia que conocemos mediante un narrador omnisciente pero focalizado totalmente en Claudia. En el inicio la acción se ubica en el presente, pero pronto, cuando su marido se va de viaje, Claudia comienza a recordar y la narración va viajando del pasado hasta el presente en el que el marido muere. En sus recuerdos -por medio de la analepsis- Claudia se remite constantemente a su infancia y la relaciona con un pasado idílico al que quiere volver, pero al que sólo puede llegar a través de la memoria:

...en ese terreno, que ella misma apenas podía tocar, que se le escapaba como la memoria de los juegos de infancia, dejándola sólo con la emoción de ser dueña de una limpia inocencia en la que se encontraba la fuente de toda belleza y la ilusión del comienzo, remotas y distantes como la inexpresable melancolía de una larga tarde de lluvia que aparta

⁶⁰ Juan García Ponce, “Ante el desconocimiento de *Anagnórisis*” en *Palabras sobre palabras*, Nueva imagen, México, 2001, p.196.

de esos juegos y obliga a ver las hojas húmedas...⁶¹

En esta cita pueden encontrarse las características más importantes de una de las formas en que García Ponce concibe el tema de la infancia y de los personajes infantiles, es decir a través de la añoranza, “la ilusión del comienzo”, la nostalgia que los personajes adultos sienten por su infancia y su anhelo de regresar al origen y a la inocencia de ese tiempo, inocencia que en casi todos los personajes femeninos es adquirida durante esta etapa, pero que nunca pierden, ya que esta inocencia como se ve en todos los casos, no está ligada a la pureza sexual, sino que incluso en algunos casos resulta al contrario, la notoria promiscuidad de la Claudia adulta no impide que en su conducta se encuentren rasgos marcadamente inocentes e infantiles, por ejemplo en el fragmento siguiente: “Sorprendida y turbada, como si acabara de aprender algo sobre sí misma, igual que un niño se avergüenza cuando alguien le revela el verdadero motivo de sus acciones mostrándole la separación entre sus deseos y su conducta”⁶² o “Se incorporó un poco para quitarse la última prenda y desnuda por completo, bella e inocente”⁶³. Podría decirse que la inocencia, así como la conducta y apariencia infantiles, son algunas de las características más importantes de las heroínas garciaponcescas, aun –o sobre todo- de las más abiertamente sexuales y perversas. Como podrá verse en el transcurso de este trabajo, las menciones de la inocencia y los rasgos infantiles de los personajes principales femeninos son constantes y se encuentran a lo largo de las narraciones.

Otro momento importante, en este sentido, dentro de *La Cabaña* es la escena en la que el “nuevo amigo” de Claudia -que después será su marido- la lleva por primera vez a la

⁶¹ Juan García Ponce, *La cabaña*, Joaquín Mortiz, México, 2000, p.43.

⁶² *Ibid.*, p.191.

⁶³ *Ibid.* p.,193.

cabaña que da título a la novela y ahí, también por primera vez, sostienen relaciones sexuales, en ese momento Claudia relaciona lo que está viviendo con un recuerdo de su infancia:

...había ido hacia Claudia y la había besado, recorriendo muy despacio su cuerpo con las manos mientras ella se apoyaba por completo en él, suspendida en la espera, sin ninguna voluntad, como cuando de niña pedía que su nana empujara más fuerte el columpio por encima de su miedo, vencida por la forma en que la tierra se acercaba y se alejaba de ella cada vez más vertiginosamente. Después él la llevo al cuarto conduciéndola de manera tal que ella apenas sintió que avanzaba, y sentado en la estrecha cama cubierta con una manta a cuadros verdes y grises, le pidió que se desvistiera.⁶⁴

Este fragmento es una muestra de las múltiples ocasiones en que dentro de la obra narrativa de García Ponce se encuentran relacionadas la inocencia y la infancia con la sexualidad.

Pero volvamos a la consideración del espacio en esta novela, cuando el recuerdo de Claudia llega otra vez hasta el presente en el que transcurre la acción, se sabe que su marido ha muerto durante el viaje de negocios, Claudia decide entonces regresar a la cabaña, en la que pasaron tanto tiempo juntos. En ese lugar ella recobra al fin, por medio de los recuerdos que se han venido comentando, la presencia de su marido y, a través del recuerdo de su propia infancia, su inocencia.

Ahí, en esa cabaña, también se encuentra con un niño, pero no un niño del recuerdo sino uno real que se presenta ante ella en el presente más inmediato como una figura misteriosa que trae consigo el influjo del exterior y sobre todo la presencia inefable de lo infantil: “La figura tras la ventana le sonreía confiadamente y su aspecto no tenía nada amenazante. Era un muchacho de no más de doce o trece años, con el pelo duro y revuelto cayéndole sobre la frente y los ojos negros y brillantes...”⁶⁵ Pero más que con el niño se encuentra con su mirada: “...Mientras, sus ojos pequeños increíblemente negros y brillantes,

⁶⁴ *Ibid.*, p.111.

⁶⁵ *Ibid.*, p.151.

en los que era imposible distinguir la niña, permanecían fijos en Claudia, pero su cara en la que había desaparecido la sonrisa, resultaba impenetrable, impidiéndole descubrir a ella si había una curiosidad especial en su mirada”⁶⁶.

Esa mirada provoca en ella cierta excitación y deliberadamente busca que el niño la mire y exhibirse ante él: “...no quiso bajarse la falda, que en esa posición se le subía, dejando ver gran parte de sus piernas, ni se ocupó más de su blusa abierta, a pesar de que en varias ocasiones pudo sorprender la mirada [...] yendo inquieta de sus piernas al principio de los pechos que dejaba ver la blusa mientras ella fingía ayudar en los preparativos”⁶⁷.

Es importante que ésta sea precisamente la mirada de un niño por que es una mirada que está llena del deseo de acceder a lo desconocido, el niño no se atreve a llegar más allá de la contemplación y permite que Claudia pueda gozar sabiéndose admirada.

Por otro lado, la presencia del niño también representa la presencia de la propia cabaña, al punto de que en la novela se presentan como elementos indisolubles, ambos se unen en torno a Claudia y le ayudan a potenciar su capacidad sexual y erótica, el espacio en esta novela es sumamente importante, en ese sentido es también importante la presencia del niño en él, lo que se comprueba al leer la siguiente frase: “La voz del muchacho llegó hasta ella como una respuesta de la propia cabaña...”⁶⁸

Asimismo, el niño y la cabaña son los medios por los cuales la presencia del marido muerto se manifiesta de una manera oscura e irracional. Estos tres elementos están absolutamente ligados y le dan a la narración ese aire inquietante que hace que el lector sienta que existe algo que no está dicho del todo, que permanece en el silencio, pero que está lleno de significado.

⁶⁶ *Ibid.*, p.152.

⁶⁷ *Ibid.*, p.155.

⁶⁸ *Ibid.*, p.155.

La relación entre Claudia y el niño se vuelve cada vez más una relación de contemplación, el niño es la mirada ante la que Claudia puede desplegar su perversidad o su necesidad de gustar:

Claudia hacía que su cuerpo tocara ligeramente el de él; pero el muchacho no respondía nunca a ese contacto y únicamente sus ojos negros se perdían a veces en la contemplación de Claudia, apartándose rápidamente apenas ella los sorprendía. Así, su verdadera relación sólo adquiriría realidad en el claro, entre los pinos, y Claudia se acostumbró a esperarla con la excitación y el deseo anticipado de quien espera un encuentro sin estar seguro de que se producirá.⁶⁹

Cómo ya se ha dicho, es necesario que esta mirada sea la de un niño para que se establezca la contemplación que no traspase esa frontera y pueda sentirse la tensión del miedo de ir más allá que sólo puede experimentar un niño.

Al final de la novela, el hermano mayor del niño, un muchacho de “veinte o veinticinco años” conoce a Claudia. En la escena final de la novela, al verla desnuda, va hacia donde ella para tomarla junto con su hermano, el niño duda al principio pero después de que el hermano le dice: “Ven”, lo acompaña. Ese gesto abre las posibilidades al final de la novela y nos muestra la irrupción de la sexualidad más abierta, pero también rompe de alguna forma con la tensión establecida entre la mirada del niño, la cabaña y el cuerpo de Claudia.

Tanto en *El nombre olvidado* como en *La cabaña*, el espacio en el que se desarrolla la acción juega el papel de un escenario propicio para la revelación que sufren los personajes y que los conduce al campo de lo sagrado, que es ese terreno que va más allá de la comprensión y de la razón, del trabajo y de la costumbre, de la ley, la moral y la religión.

Las dos novelas son muy diferentes, aunque como ya he dicho, en ambas el espacio resulta fundamental, lo que por otro lado sucede en casi todas las narraciones de Juan

⁶⁹ *Ibid.*, p.185

García Ponce. Sin embargo, lo que me pareció interesante en estos dos casos y por lo que decidí estudiarlas conjuntamente en este apartado de mi tesis, es que en ambas, el espacio de la revelación, tan importante en cada una de ellas, está ligado intrínsecamente a la infancia, aunque sea de diferentes formas y por diferentes vías. En el caso de *El nombre olvidado* se trata de la propia infancia del personaje M., que está unida con la piedra y el bosque donde encuentra esa palabra que lo lleva de vuelta a sus orígenes, mientras que en *La cabaña*, Claudia recobra su infancia a través de ese lugar y, además, también recibe el espíritu con que la mirada del niño, mezclada con la presencia de su marido muerto, llenan la casa.

Hasta aquí, todas las obras de García Ponce a las que me he referido pudieran haber entrado sin ningún problema en cualquier apartado de los que hasta ahora he propuesto, en todas ellas, desde *Figura de paja*, pasando por *La presencia lejana*, *La autobiografía precoz* y llegando hasta *El nombre olvidado* y *La cabaña*, pudieron haber sido analizadas observando en ellas ya sea el tiempo, el tema del retorno o el espacio en que suceden. Cada una de ellas, de alguna forma u otra, tiene en su interior todas esas instancias narrativas; si escogí analizar alguno de esos aspectos con más énfasis según cada caso es porque me pareció que era lo que más sobresalía en ellas, así sucedió por ejemplo con el tiempo en *La presencia lejana*, el retorno en la *Autobiografía precoz* o el espacio en *El nombre olvidado*. Sin embargo, lo que verdaderamente me importa hacer notar a través de todos estos elementos es la importancia que tiene la infancia dentro de la obra de Juan García Ponce, ya sea como recuerdo, como experiencia autobiográfica, como representación de un personaje infantil, como punto de regreso o como elemento propiciador de una revelación; espero haberlo logrado hasta el momento.

1.4 Pavese y García Ponce

El escritor piamontés Cesare Pavese fue una de las grandes influencias que Juan García Ponce tuvo en su literatura. La huella que este poeta, narrador y ensayista dejó sobre el mexicano, se puede notar con gran claridad en varias de las narraciones de la primera época del escritor yucateco, sobre todo en aquello que se refiere al tema de la infancia. Las ideas de Pavese tuvieron una fuerte repercusión sobre su escritura tanto narrativa como ensayística. El mismo García Ponce aclara en diversas ocasiones la importancia que la literatura del italiano tenía sobre la suya. Como sucede por ejemplo -de forma bastante humorística- en su novela *Pasado Presente*, en la que a través de uno de los personajes principales sabemos que: “Lorenzo tiene, me lo ha dicho en el curso de múltiples conversaciones, miles de teorías sobre la infancia. Debe haberlas leído en Pavese o en cualquier otro autor igual de aburrido. Si hemos de hacerle caso, todas las infancias son míticas para los protagonistas de los sucesos por que estos ocurren como si fuera por „primera vez””.⁷⁰ En este fragmento profundamente irónico de *Pasado Presente* quien habla es Hugo. Debido a múltiples marcas en esta narración -que se distingue por ser una de las más autobiográficas de la obra de ficción de García Ponce-, el personaje de Hugo se puede ver claramente reflejado en el escritor mexicano Salvador Elizondo. Es interesante que sea precisamente por medio de su voz que sabemos sobre la visión que Lorenzo-personaje que corresponde a Juan García Ponce- tenía acerca de la infancia. En el fragmento citado, el narrador, con gran maestría literaria, imita un estilo que los lectores de Elizondo pueden identificar con el del autor de ensayos como “Invocación y evocación de la infancia”; el personaje elizondeano de la novela no deja pasar la oportunidad de hacer un comentario

⁷⁰ Juan García Ponce, *Pasado presente*, F.C.E., México, 1995, p.91

burlón e irónico acerca de Pavese al adjetivarlo como “aburrido”, este gesto muestra con claridad la marcada diferencia que existía entre los puntos de vista que Elizondo y García Ponce tenían respecto al tema de la infancia, estos dos autores opinaban de manera sino totalmente opuesta, por lo menos, bastante diferente acerca del asunto, cosa que se hace evidente al leer las palabras que ambos dedican al respecto en muchos de sus ensayos.

De alguna forma, sus dos visiones se encuentran en las antípodas y sintetizan cada una distintas tradiciones literarias, la de Elizondo proviene de los cuentos folclóricos alemanes y pasa por narraciones como el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce o *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob y llega hasta una obra que podría parecer muy lejana al autor de *Farabeuf* como *Corazón, diario de un niño* de Edmundo D'Amicis; en esta visión literaria de la infancia resaltan sobre todo la representación de la crueldad y la perversidad dentro del comportamiento del niño. Por otra parte, la tradición que representa García Ponce estaría encadenada con autores como Herman Hesse, Thomas Mann, Marcel Proust y, por supuesto, Cesare Pavese; en ella, uno de los rasgos más característicos sería la búsqueda de los aspectos sublimes y poéticos que acontecieron en ese territorio mítico. Sería muy interesante realizar más adelante un estudio particularizado en el que se analicen con mayor profundidad las diferencias entre las teorías que García Ponce y Elizondo tenían sobre lo infantil. Aunque debemos advertir que estos imaginarios no son estáticos, no existe una sola forma de ver; García Ponce por ejemplo también ve la infancia unida con la perversidad, como lo señalaré más adelante.

Por lo pronto, regresemos a la importancia de la influencia de Pavese sobre García Ponce. En el fragmento que cité anteriormente, el personaje de Hugo habla precisamente de las teorías sobre la infancia que García Ponce recibe de la lectura de Pavese y dice que según estas teorías todas las infancias son míticas, porque en ellas todo pasa como si fuera

la “primera vez”. Hay que recordar que para Pavese la infancia es la edad de la “conciencia prepoética”. Siguiendo esta idea, la conciencia poética como tal se revelaría solamente cuando el poeta o el narrador adulto es capaz de sacar a la luz, en forma de poesía, las “relaciones prepoéticas” que sentía e intuía aunque oscura e inconscientemente en el periodo de su niñez.

Cuando el artista descubre estas relaciones, de alguna manera sacia, aunque tan sólo imaginativamente, su necesidad de volver a sus orígenes; de esta manera, podría llegar a decirse que la labor del artista, según el poeta piamontés, está encaminada precisamente a recobrar por medio de su obra la unidad perdida, Pavese dice: “sólo una cosa entre muchas me parece insoportable para el artista: no sentirse ya al principio”⁷¹. Una reflexión muy similar puede encontrarse en uno de los ensayos de Juan García Ponce: “La búsqueda de la forma es la que hace al escritor y lo determina. Quizás en él permanece más viva la nostalgia por esa sensación de unidad que se ha perdido junto con la infancia y que todos hemos conocido”⁷². Aquí, el ensayista mexicano entiende el sentimiento de nostalgia de la infancia como una marca que deja su huella encarnada muy particularmente sobre el escritor, pero extiende este sentimiento al resto de la humanidad convirtiéndolo en un arquetipo inherente a la condición del hombre.

El artista, sin embargo, es uno de los pocos que se atreve a seguir buscando el rastro que conduce a ese territorio desaparecido, comienza a sentir en su interior su llamado y quiere explorar cada vez más esa profundidad íntima para ir descubriendo los puntos marcados con cruces en el mapa de la historia de su vida. Momentos que tienen una relevancia únicamente individual y que solamente pueden ser comprendidos por quien los

⁷¹ Cesare, Pavese, *Op.Cit.*, p.21.

⁷² Juan García Ponce, “Biografía y escritura” en, *Trazos*, Nueva imagen, México, 2001, p. 273.

ha vivido, ya que como dice Pavese: “...cada uno habrá de indagar, el lento darse cuenta o el fulminante intuir [...]. Indagar en este vivero de descubrimientos retrospectivos [...] este encontrarse prefigurados en gestos y palabras irremediables de la infancia”⁷³. Tal como le sucede a M., el personaje de *El nombre olvidado* del que ya hemos hablado en el apartado anterior, se puede decir que cuando este personaje descubre la palabra “*Tajir*” pintada en la piedra de su casa, es atrapado por ese “fulminante intuir” del que habla Pavese, el cual lo conduce a un recuerdo tan personal que sólo para él puede tener verdadera significación, aunque ni siquiera él pueda descubrir lo que verdaderamente encierra. A pesar de esto, M. tiene la certeza absoluta de que está íntegramente prefigurado en una de esas “palabras irremediables de la infancia” de las que habla Pavese.

Cuando el artista se detiene para mirar hacia atrás, esta acción lo conduce a un conocimiento de aquello que está oculto, de lo que se hunde en las raíces más hondas y que se convierte en una revelación, lo que siente y lo que piensa en ese momento ya estaba hecho antes, en un instante antiguo. Todo se contiene en un gesto anterior que tiene el poder del mito y que como todo mito implica un misterio. El saber nuevo proviene de un pasado lejano y ya había sido configurado antes, como dice García Ponce en un ensayo sobre Pavese: “...lo que ocurre siempre ha ocurrido ya”⁷⁴.

También se puede decir de la infancia que en esta edad la distinción entre el cuerpo y el mundo que se hace tan marcada en el adulto no está presente, el “yo” no se encuentra escindido de su entorno sino que forma parte integral de él. El niño *es*, simplemente, en estado primordial y por ello está unido con la naturaleza, muy diferente a lo que sucede con el ser discontinuo que se impone con el transcurso de los años. En sus

⁷³ *Ibid.* p.63.

⁷⁴ Juan García Ponce, “Reencuentro con Cesare Pavese” en *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1991, p.73.

primeros contactos con lo que lo rodea, el niño se relaciona con su ámbito de la misma forma en que un animal habita en la naturaleza, lo que me recuerda una frase de Bataille que dice: "...todo animal está en el mundo como el agua dentro del agua."⁷⁵. El animal y el niño existen en un estado fundamental que los mantiene unidos con el fluir de la vida, formando parte de la misma corriente, de esa misma agua que forma los ríos y los mares, transcurriendo solamente, sucediendo siempre fuera del tiempo, ignorándolo, lejos de la muerte aunque mueran, porque están unidos a todo de manera esencial, en un contacto que es una inmanencia, una misma corriente sin barreras, una pertenencia al espacio, a los elementos, todo vive en ellos a través de sus sentidos, de su cuerpo y, de esta forma, se integran en uno solo inmenso y eterno. Pavese también compara la existencia del animal con la del niño, como en el fragmento siguiente de su diario, en el que se refiere a su propia infancia:

...en aquellos años vivías *en el mundo*, becerril y obtusamente, pero en el mundo. Tu yo afectaba, sí, a tus contactos prácticos con el mundo, pero dejaba intacta toda la corriente de simpatía entre ti y las cosas. Después de los veinte tu yo ha salido de la brutalidad práctica y comenzado a erigirse también en un mundo que había sido hasta entonces de pura contemplación.⁷⁶

Estar separado del mundo es la marca del adulto que va dejando atrás de sus pasos su propia vida que lo conduce hacia otra parte, hacia el sentido contrario y por eso mismo se siente irremediamente distanciado del primer hogar, del tiempo en el que no conocía la idea de final, ni la presencia certera de la muerte; fuera del tiempo mensurable y ponderable en el que se tiene que ser útil y productivo, trabajar para existir y de esta forma encajar dentro de la maquinaria social. El artista, el escritor, también está o debe estar en sentido contrario a esa realidad enajenante y que casi siempre le cierra las puertas o busca

⁷⁵Georges Bataille, *Teoría de la religión*, Taurus, Madrid, 1998, p.22

⁷⁶ Pavese, *Op.Cit.*, p.101

convertirlo en un mero artículo de consumo, servil ante la gran industria de entretenimiento. Por eso el verdadero escritor se revela y sólo le guarda fidelidad a su propia necesidad de autoconocimiento y de expresión, porque su búsqueda personal lo obsesiona y es el verdadero sentido que quiere encontrar para su literatura, un sentido único. Entonces, el escritor que ha hurgado entre los escombros de su infancia, logra sacar en su mano una brillante evidencia y de esta forma hacer que viva, eliminando el tiempo: ha encontrado un forma para ir más allá, venciendo las convenciones que dividen el presente y el pasado, pero que a su vista se muestran como simples construcciones artificiales y sin sustancia. No es que vuelva a ser niño, ni que se comporte de la misma manera que cuando lo era, sino que ha sabido unir las etapas de su vida en un todo que si bien puede no ser precisamente lo más cómodo -quizá sería más fácil dejar todo al olvido- le permite asomarse a su historia, pero lo que es aún más importante, le permite conquistar para su obra literaria la intemporalidad. En uno de sus ensayos, dedicado a hablar sobre la obra de Sergio Pitól, García Ponce dice unas palabras que sin duda podrían provenir muy bien de Pavese: "...el mundo de la infancia no es un pasado sino un presente constante. De él nacen una serie de contraposiciones que lo enfrentan al mundo de los adultos, dándole a éste el valor de lo incierto, mientras la infancia permanece firme en el terreno de lo seguro, de lo auténtico y natural."⁷⁷

⁷⁷ García Ponce, Juan, "El mundo de Sergio Pitól", *Op.Cit.*, p.108.

1.5. “Imagen primera” y “Feria al anochecer”

Imagen primera es el primer libro de narrativa de Juan García Ponce, se trata de una serie de cuentos que comenzarán a delinear su escritura posterior, pero que todavía están lejos del desarrollo temático y estilístico de novelas como *Crónica de la intervención* o *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, por mencionar algunas en las que ya podemos encontrar a un García Ponce con un mundo literario totalmente definido y distintivo. Sin embargo, también los cuentos que conforman este primer volumen muestran a un escritor maduro, poseedor de un lenguaje y una técnica que no podemos encontrar en ningún otro; de manera que tienen autonomía y valen por su calidad literaria en sí mismos. En el caso de *Imagen primera* se encuentran en germen algunos de los temas de la posterior narrativa garciaponcesca, como el incesto y el erotismo infantil, también resalta el comienzo de la utilización de ciertos lugares y ambientes característicos de su narrativa.

El crítico Juan Pellicer ya ha hecho notar el carácter inaugural que el libro de cuentos *Imagen primera* tiene respecto a la narrativa de García Ponce: “La primera colección de cuentos *Imagen primera* [...] que García Ponce publicó en 1963, [...] tomó su nombre del título de uno de los propios relatos como si entonces ya el autor tuviera una visión completa de la obra narrativa que crearía a lo largo de las tres siguientes décadas”.⁷⁸ El sentido del título del libro como un modelo inicial de la obra que le sucedería es absolutamente consciente por parte de García Ponce.

Así, puede verse la profunda continuidad que rige esta obra. Pellicer dice también que en esta serie de cuentos aparece por primera vez uno de los temas fundamentales de esta narrativa, el de las relaciones triangulares: “...Se trata en efecto de la primera aparición del triángulo del deseo.”⁷⁹

Por su parte, Arnulfo Sánchez, en una tesis dedicada a analizar la figura femenina

⁷⁸ Juan Pellicer, *El placer de la ironía, leyendo a García Ponce*, UNAM, México, 1999, p.38

⁷⁹ *Ibid.*, p.38.

dentro de la obra de Juan García Ponce, hace notar que desde este primer libro ya están esbozadas las características generales de esa presencia fundamental para el universo literario del autor. Una de las más importantes, sin duda, sería la de conferir a las mujeres que aparecen en sus obras, tanto comportamientos como rasgos físicos que denotan su profunda inocencia. Arnulfo Sánchez lo expresa de la siguiente manera: "...casi todos los personajes femeninos de este volumen de relatos comparten una imagen, la imagen de la niñez, lo que físicamente nos indica su pertenencia a la inocencia reflejada en su forma, en su cuerpo, aunque éste no tenga la edad o se dude de ella"⁸⁰.

En algunos de los relatos que componen el libro *Imagen primera*, la figura infantil está continuamente presente, aunque de diferente modo y con mayor o menor importancia en cada uno de ellos. Mención aparte, a este respecto, merecen los siguientes cuentos: "Cariátides" y "Feria al anochecer". En ambos, la infancia como tema y como forma de presentar a los personajes es sumamente importante. En "Cariátides", la niña-adolescente protagonista del cuento, llamada Elena, ejerce una atracción pasional sobre el narrador que resulta ser perversa debido a su diferencia de edades. Esta relación remite directamente a la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov, incluso uno de los personajes femeninos que aparecen en el cuento lleva ese nombre. El tema y la figura mítica de la ninfeta serán trabajados en varias ocasiones por García Ponce, especialmente en un cuento escrito muy posteriormente a "Cariátides" que lleva como título precisamente "Ninfeta" –sobre el que hablaré con detalle más adelante-, lo que demuestra con claridad su constante admiración por la novela de Nabokov.

El narrador de "Cariátides", que es asimismo el personaje principal, conoce a los Rivière, una familia "extraordinaria". El padre es un escultor y sus hijas son cultas y gustan

⁸⁰ Arnulfo Sánchez, Tesis para obtener el título de licenciatura: "La figura femenina en la obra narrativa de Juan García Ponce", UNAM, p.19

del arte, una de ellas es Elena, una niña dotada de una gran sensibilidad. El narrador nota eso y se siente atraído por ella pero al principio trata de negar esa atracción: “Elena todavía lo creo era maravillosa [...] Cuando la conocí tenía quince años y estudiaba secundaria y piano [...] Yo trataba de convencerme a mí mismo de que sólo era una niña; pero en realidad a quien iba a ver era a ella.”⁸¹

Conforme avanza el cuento, el narrador tiene una aproximación mayor con Elena y su relación se vuelve más estrecha, pero la madre de Elena se da cuenta de las posibles intenciones que el narrador tiene para con ella y no está de acuerdo en consentirlas, de manera que envía al padre, llamado Pedro, para que hable con el narrador al respecto: “Tú sabes que yo no tengo un espíritu burgués y no comparto los prejuicios de muchísima gente-empezó-: pero mi mujer.... bueno, tú la conoces [...] Tú sabes que tengo ciertos proyectos para Elena y no me gustaría que no llegaran a realizarse. Ella sólo es una niña, una niña muy sensible e inteligente pero sólo una niña (...). Bueno, el caso es que mi mujer piensa que no debes venir a verla tan seguido.”⁸²

La diferencia de edades separa a Elena del narrador, debido al prejuicio de sus padres, y éste no vuelve a verla sino al final del cuento cuando ya han transcurrido varios años, pero ahora ni siquiera se acerca a ella sino que se conforma con verla a la salida de la escuela y nos dice: “...No llegué a hablarle, ni creo que me haya visto. Al salir se dirigió directamente a un coche en el que yo ni siquiera me había fijado. Un muchacho se bajó de él, le abrió la puerta, la ayudó a subir y volvió a cerrarla. No esperé a que arrancara. Comprendí que aquellos eran otros tiempos; di media vuelta y regresé a mi casa.” Lo que busca el narrador es la imagen de la niñez, la “imagen primera” que tuvo de Elena, la

⁸¹ Juan García Ponce, “Imagen primera”, en *Imagen primera*, *Op.Cit.*, p.53

⁸² *Ibid.*, pp. 57-58.

imagen de su inocencia, pero esa imagen se ha ido para siempre, ya no puede recuperarla y por lo tanto Elena ya no le interesa.

Siguiendo con el tema de la infancia dentro del volumen de cuentos *Imagen primera*, que es lo que nos compete, es de llamar la atención que el primer cuento de este libro, titulado “Feria al anochecer”, tenga como personaje principal precisamente a un niño. Durante toda la narración el personaje principal será Andrés, de quien en las primeras líneas del cuento se nos dice que “...debería tener entonces once o doce años.”⁸³ El uso del “entonces” nos hace pensar que si bien toda la acción o diégesis está contada desde el presente del niño, existe una conciencia posterior que podría ser la del mismo Andrés adulto, a través de la cual se nos narra todo lo que sucede en su infancia por medio de una analepsis.

El mundo de la infancia entonces, visto a través de los ojos de Andrés, adquiere ciertos rasgos distintivos que precisamos conocer y que nos dan una perspectiva de este personaje. Uno de ellos es el temor a la muerte que experimenta todas las noches en sus sueños o más bien en sus pesadillas: “... después de un sueño inquieto, lleno de sobresaltos y pesadillas en las que una y otra vez se veía muerto, muerto en pecado mortal y acostado en un extraño ataúd lleno de flores marchitas, sin olor, oyendo el rumor de las voces, pero sin poder hablar ni justificarse, rumbo al cementerio.”⁸⁴ Los sueños de Andrés, sin intentar hacer una interpretación psicológica de ellos, nos revelan antes que nada el temor que siente y que es provocado sobre todo por la presencia del pecado, este temor quiere decir obviamente que Andrés ha pecado; sentir este tipo de miedo sólo es posible en el caso de alguien que todavía cree en el castigo divino, en el infierno y, por lo tanto, en la religión

⁸³ Juan García Ponce, “Feria al anochecer” en *Imagen primera*, Universidad Veracruzana, México, 1963, p.11

⁸⁴ *Ibid.*, p.11

católica. Por otro lado, en la mente de Andrés, la muerte está relacionada con la noche y la oscuridad, su realidad está dividida entre el día y la noche, la muerte y la vida, un universo dual, como se nota en el siguiente fragmento del cuento:

“Esperaba así hasta que, a través de la amplia ventana sin cortinas, la incierta, la silenciosa y tenue pero siempre maravillosa luz del día, brotando tan mágica, tan súbita, tan inesperada, cuando ya le parecía que nunca llegaría ese momento, le revelaba las conocidas ramas bajas del mango que crecía frente a la ventana”.⁸⁵ El día abre paso a la vida, a las cosas conocidas y los acontecimientos cotidianos, es la parte del tiempo en la que es posible realizar muchas actividades y se cuenta con: “...todo un día por delante para oír las voces, jugar en la escuela, escuchar el canto de los pájaros y treparse a los árboles, hasta que la oscuridad volviera a convertir todos los elementos en enemigos.”⁸⁶

Otro rasgo característico de la visión infantil de Andrés es la relación que sostiene con su abuela y a través de ella con la religión, ya se ha mencionado el temor de Andrés a morir en pecado y en la noche. Pero Andrés no tiene como figura principal en su vida al dios católico, sino que la presencia verdaderamente fundamental para él es su abuela y es por ella que llega a la religión y también gracias a ella esta institución tiene importancia para él, incluso se podría llegar a decir que la abuela adquiere una categoría divina o semi-divina dentro del universo de Andrés y que es a ella más que a la iglesia a la que le tiene veneración y respeto, lo que se puede comprobar en las siguientes líneas: “...ineluctable, serena, aparentemente tierna e indestructiblemente firme, como si nadie más que dios pudiera interponerse entre sus ordenes y la obediencia inmediata que él les debía...”⁸⁷ La abuela se sitúa como una figura tutelar de la que depende la seguridad de Andrés. Es

⁸⁵ *Ibid.*, p.11

⁸⁶ *Ibid.*, p.12

⁸⁷ *Ibid.*, p.12

importante tomar en cuenta al analizar este punto, la relación que el propio Juan García Ponce estableció con su abuela en la vida real, relación que se descubre muy próxima a la del personaje del cuento, de tal forma que podría llegar a considerarse como su modelo. Es posible sustentar esta aseveración tomando como base la *Autobiografía precoz* de García Ponce, así como muchas de sus narraciones y entrevistas, pero especialmente su único poema titulado: “Réquiem y elegía”, escrito a partir de la muerte de su abuela. En una estrofa por ejemplo, el escritor nos habla con nostalgia del jardín de la infancia, del jardín de su infancia:

Mudos y abiertos en su forma única
Amarillento jardín del recuerdo de la infancia
Sin principio ni fin del mismo modo
Amarillento como todo lo vivido.⁸⁸

La infancia de Andrés -como la de García Ponce-, se desarrolla en la provincia, en un paisaje de exuberante vegetación y en constante contacto con la naturaleza. Todo este ambiente introduce a Andrés en un espacio idílico. Es importante destacar que este estado de comunión con la naturaleza produce en el personaje un especial acercamiento a la dimensión de lo poético, es decir, a la dimensión en la que todo se ve y se vive “como si fuera por primera vez”:

Él caminaba, sin prisa, deteniéndose ante todas las lagartijas que tomaban el sol sobre las bardas, arrancando hojas de las ramas bajas de los árboles, las dos cuerdas que separaban su casa de la iglesia y esperaba, sentado en una de las bancas del parque, que tocaran la tercera llamada y el remate. Pero casi nunca entraba, se quedaba allí sentado, ensimismado, tranquilo, olvidados ya todos los problemas de la noche, con la cabeza llena de proyectos, imaginando, recordando muchas veces cómo cada primavera el parque ardía, vibraba, se transformaba con la presencia de la feria, dueño por completo del interminable día que tenía por delante, mirando cómo la pequeña iglesia pintada de rojo, con el enorme framboyán, ahora rojo también, a su lado, se tragaba una tras otra a las viejas, las señoras y los pocos señores que oían la primera misa, como si fuera un gigantesco hormiguero al que se dirigieran inevitablemente, alegres y serenas, pero también inconscientes, todas las

⁸⁸ Juan García Ponce, “Réquiem y elegía en *La escritura cómplice...*, *Op. Cit.*, p.25.

hormigas.⁸⁹

Algunos de los recuerdos infantiles más presentes en García Ponce son aquellos que le remiten a los lugares y a la naturaleza y, sobre todo, a una forma de percibir el mundo en la que estaba muy atento a los elementos del entorno; pervive en su mente de adulto la fascinación que le causaba la contemplación de los espacios amplios y resplandecientes de la casa en que vivió en Campeche. Y también recuerda fielmente y con especial emoción el mar y los árboles que habitaban junto con él en ese ambiente familiar. Todo esto lo cuenta el escritor en el siguiente fragmento de su *Autobiografía precoz*:

De mi primera estancia en Campeche, aparte del rompimiento que señaló la entrada a la escuela, conservo algunas imágenes : [...] el camino a mi casa bajo un sol ardiente, por calles empedradas, con altas casas de ventanas coloniales y zaguanes enormes a los lados; el mar que aparecía siempre al final, pálido y tranquilo como un lago, poblado de veleros[...] las enormes habitaciones que se abrían una a la otra, alrededor de un extraño patio en el que un emparrado daba sombra a la hilera de tinacos de barro en los que se conservaba el agua potable; el ancho árbol de ciricotes en cuyo tronco crecía una planta parásita de pithaya.⁹⁰

Lo cotidiano adquiere un relieve especial, transformado ante la mirada poética o poetizante del niño, como le sucede a García Ponce y también a Andrés. La escuela solamente es una pausa en el fluir del mundo mítico en el que vive e inmediatamente después de ella éste se reinstaura por medio de los juegos, ya sea que estos se desarrollen en escenarios reales o imaginarios:

De este modo su mundo se dividía en dos partes perfectamente diferenciadas: una inmediata, concreta, cuyos elementos principales eran la escuela, sus amigos, sus compañeros y los juegos y labores compartidos en soledad con ellos; y otra, amplia, intangible, pero no menos real, que tenía como ámbito ideal los muros que cercaban su casa, en la que los personajes aparecían y desaparecían de acuerdo con sus deseos...⁹¹

De manera análoga al niño, el escritor en sus novelas tiene el mismo poder para hacer aparecer a sus personajes dentro del ámbito de lo imaginario. En el fragmento citado

⁸⁹ Juan García Ponce, "Feria al anochecer", *Op.Cit.* ,p.13.

⁹⁰ Juan García Ponce, *Autobiografía Precoz*, *Op. Cit.*, pp. 86-87.

⁹¹ Juan García Ponce, "Feria al anochecer", *Op.Cit.* , pp. 16-17.

se encuentra otra dualidad muy clara dentro de la vida de Andrés, la que se da entre lo real y la ficción, ambas instancias conviven en su mundo sin que una tenga más valor que la otra, o sea más “real” o más verdadera que la otra, como sucede en el mundo de los adultos. Y esto se debe una vez más a la visión poético-mítica de Andrés. Pero, además de esta dualidad perfectamente evidente, también se puede encontrar una división marcada entre lo sagrado y lo profano, lo profano estaría identificado con las actividades de la escuela, mientras que lo sagrado se abriría cuando Andrés deja vivir a los personajes de su mente. Juan Antonio Rosado ha hecho notar de manera muy clara en su libro *Erotismo y misticismo en la obra de Juan García Ponce*, cómo en muchas narraciones de este autor se presenta una división de lo sagrado y lo profano propiciada sobre todo por la irrupción de un elemento transgresor que rompe con el mundo de la costumbre y del trabajo.

En el caso del cuento “Feria al anochecer”, el principal elemento transgresor que propiciará la revelación de lo sagrado, está representado por la feria que llega al pueblo de Andrés para trastocar definitivamente el orden de su espacio y de sus noches. En la vida diaria de Andrés, de por sí poética como ya se ha visto, hace irrupción este lugar maravilloso que rompe con la normalidad cotidiana y con la relación perfectamente establecida entre la noche y la muerte y la vida y el día. Los valores se contraponen y entonces, mediante la feria, se trastoca el orden establecido y la noche se llena de vida, obligando al temor a la muerte a desaparecer; la fascinación experimentada por Andrés gracias al acontecimiento de la feria es lo único que importa: “...la feria, que era el cambio, el pretexto instituido como regla en quien sabe qué año anterior -, para acostarse más tarde y tan excitado, cansado, maravillado, que, al menos durante los primeros días, no tenía ni

siquiera la mínima conciencia indispensable para sentir miedo.”⁹² Y más adelante también: “El resto del día, en las clases, mientras comía, oyendo sin escuchar a su tía en el portal y otra vez en las clases, pensaba todo el día en la feria.”⁹³

La feria se abre como un espacio distinto y novedoso y por lo mismo propicio para una experiencia iniciática de carácter epifánico, como lo advierte el crítico John Bruce-Novoa en un ensayo en el que habla sobre los primeros cuentos de García Ponce: “...ese espacio/tiempo inusitado de la feria, zona fuera de la norma, verdaderamente extraordinaria, donde todo puede pasar por que las reglas cotidianas se han suspendido.”⁹⁴ Andrés se transforma durante el periodo que dura la feria y vive experiencias que nunca ha experimentado, por ello se debe considerar a “Feria al anochecer” como un relato de tema iniciático.

Octavio Paz en un ensayo en el que habla sobre uno de los cuentos de García Ponce titulado “La gaviota”, hace notar que la tradición del relato iniciático, o de “historias de adolescentes” como él las llama, ha tenido muy poco auge en nuestra lengua y resalta la importancia de que García Ponce se ocupe de esta temática: “...Las historias de adolescentes no abundan en las literaturas hispánicas. No se ha reparado bastante en la sequedad y rigidez de nuestros clásicos: el adolescente típico de las novelas españolas no es un Dedalus, un Gran Meaulnes, un Werther o un Tom Sawyer, sino un Lazarillo de Tormes o un Guzmán de Alfarache. Un antihéroe, un pícaro.”⁹⁵

Es claro que Paz al hablar de “La gaviota” la enmarca dentro del contexto del *bildungsroman* o novela de educación, aunque nunca use este nombre, esto se infiere por

⁹² *Ibid.*, p.18

⁹³ *Ibid.*, p.19

⁹⁴ John Bruce-Novoa, “Los cuentos de Juan García Ponce. Primera época.” en *La escritura cómplice...*, *Op.Cit.* p.113

⁹⁵ Octavio Paz, “Encuentros de Juan García Ponce” en *La escritura cómplice...*, *Op.Cit.*, p.127.

las obras de las que habla, sobre todo cuando menciona a Stephen Dedalus, el protagonista de *Retrato del artista adolescente* de James Joyce. Dicha tradición literaria -que tiene sus orígenes en el *Willhelm Maister* de Goethe-, siempre cuenta con una o varias experiencias iniciáticas dentro de sus tramas. Sin embargo, cabe aclarar que, si bien la mayor parte de las novelas y cuentos pertenecientes a este tipo de narración tienen como protagonistas a personajes adolescentes, esto no es una condición *sine qua non*, sino que la experiencia iniciática también la pueden sufrir personajes niños –como en el caso de “Feria al anochecer”- e incluso adultos. Debido a ello, se puede decir sin duda que al igual que como sucede con “La gaviota”, como ya lo ha hecho notar Paz, también “Feria al anochecer” es un ejemplo de narración que toma muchas características del *Bildungsroman*. Pero es importante también hacer notar otra diferencia entre estos dos cuentos, además de la de la edad de los personajes que ya se ha mencionado, ésta estriba en que el encuentro entre Andrés y la muchacha no llega a ser un encuentro sexual, como el de los adolescentes de “La gaviota”, aunque no por ello es menos importante. De alguna manera, podría decirse que “Feria al anochecer” narra en buena parte el rito de paso de Andrés de la infancia a la adolescencia, a través de su encuentro con la muchacha que no es sexual pero sí amoroso.

Otro punto que es necesario aclarar en este análisis es el del papel que la feria juega como un espacio propicio para la iniciación de Andrés. Una de las razones ya mencionadas es la ruptura con el orden establecido, otra razón es que en este espacio Andrés se ve obligado a demostrar su valentía ante sus primos y sus amigos, sobreponiéndose a ciertas pruebas que dentro del código de los niños se tienen que superar si se quiere ser merecedor de respeto, como sucede en la escena siguiente:

Repetían una y otra vez la hazaña(...) Luego se subían al látigo, con las facciones un tanto crispadas, para bajar unos minutos después, orgullosos, olvidada ya la sensación de vacío, de escapárseles las entrañas, que su movimiento les había producido; o a la rueda de

la fortuna, donde la necesidad de columpiar el carro con más ímpetu que el compañero, los obligaba a agarrarse lo más fuerte posible a la barra de seguridad y a desear con toda su alma que la última vuelta llegara al fin...⁹⁶

Esta necesidad de demostrar fortaleza ante los demás forma parte de un proceso de adaptación y aceptación de Andrés por parte de su grupo de amigos, para poder ingresar a ese círculo él tiene que demostrar que puede ser igual de valiente que los demás y por lo tanto debe pasar las mismas pruebas. El impulso que lleva a Andrés y a sus amigos a enfrentar las hazañas que se les colocan enfrente dentro de la feria es un impulso que es primigenio, arquetípico, es ese “llamado a la aventura” del que habla Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*, una forma de comportamiento que ha signado a la humanidad desde sus inicios, tener que enfrentarse a lo desconocido, a lo peligroso, a lo prohibido, para poder así tener los méritos suficientes para ingresar a ese grupo al que se quiere pertenecer.

Por supuesto que en la actualidad sobreviven este tipo de pruebas, aunque de formas muy diferentes a las que usaban las tribus y culturas antiguas, relatadas por Campbell en su libro. Un claro ejemplo de esto es el fragmento de narración citado, pero existen muchos otros casos en los que esta misma situación existe, aunque no se lleve a cabo dentro de los límites de una tradición preestablecida.

Pero todavía falta mencionar la razón principal para considerar a la feria como un espacio iniciático, ahí Andrés descubre –como todo lo que está relacionado con este personaje por “primera vez”- el amor: “...conoció, trató, compartió por primera vez con una muchacha las alegrías de la feria y, sin advertirlo claramente, se enamoró de ella.”⁹⁷

⁹⁶ Juan García Ponce, “Feria al anochecer”, *Op.Cit.*, pp. 20-21.

⁹⁷ *Ibid.* p 21

De aquí en adelante la vida de Andrés cambia completamente, aunque aparentemente no lo haga. Andrés es ahora sujeto de un sentimiento que lo ha transformado, mediante la experiencia del amor puede vencer el miedo a la muerte y unirse de lleno al orden y al espectáculo de la vida, así lo constatamos al ser testigos de una especie de iluminación o epifanía que sufre Andrés al final del cuento:

...sin que pudiera explicarse con claridad y mucho menos con exactitud el por qué, se sintió feliz y tranquilo, presintió, percibió, intuyó, sintió más que comprendió, que allí sentado con ella a su lado, él era parte de ese orden, porque era un orden, un orden formidable y eterno, y que como tal no tenía nada que temer, ni contra quién pelear, y supo, y esto era en realidad lo único que podría saber y comprender, que no volvería a tener miedo.⁹⁸

En el mencionado ensayo de John Bruce-Novoa, el crítico dice que en este punto de la narración la rueda de la fortuna simboliza un *axis mundi* y se convierte entonces en el lugar perfecto para una epifanía:

...en el centro de ese espacio donde una rueda de la fortuna forma un *axis mundi* totalmente realista y por eso capaz de servir de símbolo casi inadvertido. Y en el momento oportuno, cuando el protagonista ve el punto más alto, la rueda se detiene brindándole una perspectiva privilegiada de su propio mundo. Y sobre todo, es posible la epifanía por que la presencia femenina despierta el deseo, que a su vez desorienta al niño de sí mismo, imponiéndole una fascinación que lo saca de sí para permitir que el mundo se revele sin que la conciencia egoísta lo prevenga.⁹⁹

Al convertirse la rueda de la fortuna en *axis mundi* y suceder la epifanía, el tiempo real se suspende y el tiempo de lo sagrado se abre paso, los niños se encuentran en el centro de la feria y este lugar se convierte también en el centro del mundo para ellos, el espacio que inauguran se convierte en un espacio consagrado. Por ello la epifanía tiene que suceder en la feria, dentro del espacio trasgresor que esta abre, fuera de las costumbres y convenciones de la vida diaria. Mircea Eliade habla de la siguiente manera respecto a la simbología sagrada del centro: "...la consagración del 'centro' se hace en un espacio cualitativamente distinto al espacio profano. Por la paradoja del rito, todo espacio

⁹⁸ *Ibid.*, p.24.

⁹⁹ John Bruce- Novoa, *Op.Cit.* , p.114.

consagrado coincide con el centro del mundo....”¹⁰⁰

En la infancia todavía es posible encontrar un orden en el mundo y los niños pueden sentir el absoluto en sí mismos porque dentro de la continuidad de sus vidas todavía no han comenzado a establecerse firmemente las barreras de la individualidad. Andrés y la muchacha se separan por un instante de lo cotidiano y llegan a tocar la divinidad por medio de un suceso en apariencia intrascendente.

“Feria al anochecer” es el cuento que abre el primer libro de narraciones publicado por Juan García Ponce y también la primera narración que el autor publicó en su vida, y eso es muy significativo. Podría parecer a simple vista que no tiene nada que ver con su obra posterior: aquí no encontramos de manera tan marcada el erotismo y la sexualidad que imperan en sus obras posteriores, sobre todo en sus novelas; sin embargo, si se observa cuidadosamente, podemos darnos cuenta de que en este cuento se encuentra el origen de algunos de los temas más importantes de la obra garciaponcesca, así como de sus figuras principales. Sobre todo, encontramos la figura femenina como una figura ideal, provocadora de un cambio en el universo masculino mediante el amor, casi alcanzando el plano de lo divino, vencedora de la muerte y portadora de la vida. Otro tema que se puede observar aguzando la mirada es el de los triángulos amorosos, tan presentes en la obra posterior de este autor, en este caso entre Andrés, su primo y la muchacha: “...estaban dando la que los tres sabían era la última vuelta de la rueda de la fortuna, los dos sentados a ambos lados de ella, conscientes de que era el final, de que el ámbito de su relación era ése y no había otro lugar ni otra oportunidad para percibirla y gozarla.”¹⁰¹ Esta relación de tres es crucial para el cuento, sobre todo porque se da en el momento de la revelación que sufre

¹⁰⁰ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Origen- Planeta, Barcelona, 1985, p.26.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.23.

Andrés y es parte primordial de ella. Otros temas y obsesiones del autor que aquí aparecen y que ya he mencionado a lo largo de la tesis son el espacio sagrado, la infancia mítico-poética y la influencia autobiográfica. Aquí, en esta muestra diminuta se puede ver como en un fractal la concentración de la forma y el contenido de buena parte de la obra de García Ponce.

2. La infancia: inocencia-perversión

2.1. “Ninfeta”

El cuento “Ninfeta” está incluido en el libro *Cinco mujeres* (1995)¹⁰² de Juan García Ponce. Este libro guarda ciertas particularidades dentro de la obra del autor. Es uno de sus últimos libros y se encuentra más cerca de las preocupaciones de la llamada edad posmoderna. Desde el título del libro, parodia del libro *Tres mujeres* de Robert Musil, rige un tono humorístico sostenido. Cada uno de los cuentos que componen este volumen parodia y homenajea a algún autor admirado por García Ponce.

En este libro me interesa principalmente -para los fines de mi estudio- el cuento “Ninfeta”. Antes que nada, se debe tomar en cuenta la estrecha relación existente entre este cuento y la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov. El título es especialmente indicativo a este respecto, ya que como señala la crítica Graciela Martínez-Zalce -al referirse al título general del libro en el que esta obra aparece-, éste es: “obviamente una pauta de lectura”¹⁰³. En el caso de “Ninfeta” la pauta que nos indica el título, remite inmediatamente a la ninfeta que aparece en la novela de Nabokov, nombre mítico de la niña Dolores Haze que protagoniza la novela y que tomada precisamente en su aspecto mitológico, tiene las siguientes características: la belleza, el poder de seducción, la inocencia abiertamente sexual y la infancia a punto de terminar.

Este es el modelo que García Ponce utilizará en su cuento. Cabe aclarar que García Ponce prefiere la traducción al español de “ninfeta” en vez de la más comúnmente usada “nínfula”, de cualquiera de las dos formas la figura mítica que aparece tanto en la novela de Nabokov como en el cuento de García Ponce sigue siendo la misma, así como las

¹⁰² Juan García Ponce. “Ninfeta” en *Cinco mujeres*, Lectorum, México, 2000, pp. 9-35. Todas las citas de este cuento provienen de esta edición y sólo anotaré el número de página al final de cada cita.

¹⁰³ Graciela Martínez -Zalce, “*Cinco mujeres: De amores y nostalgias*” en *La escritura cómplice..., Op.Cit.*, p.138.

características que la definen.

Ambos textos establecen una relación intertextual que Gerard Genette clasificaría como “alusión” y que se define de la siguiente manera: “[...] la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo ”.¹⁰⁴

La ninfeta es un mito literario, lo que abre la posibilidad de acercarse a las obras de la literatura en las que se habla de ella desde la perspectiva de la tematología, ubicándola como un tema-personaje altamente textualizado, ya que como dice Luz Aurora Pimentel los: “temas-personaje se construyen a partir de un texto original, un mito o una leyenda que luego se toman como materia prima para un nuevo texto. La tradición literaria al cristalizarlos los convierte en una especie de esquemas de orden pre-textual”¹⁰⁵.

Más adelante analizaré los orígenes míticos del tema-personaje que aparece en la novela de Nabokov y, por lo tanto, también en el cuento de García Ponce, basándome sobre todo en un ensayo de Roberto Calasso, pero también en algunos otros libros. Asimismo, observaré algunos “motivos” que caracterizan a la figura de la ninfeta. Todo esto con el fin de encontrar la manera en que García Ponce, a través de su cuento, se comunica con este tema para realizar su propia versión de él por medio del personaje de Enedina que aparece en “Ninfeta”.

También utilizaré algunos conceptos de la “intertextualidad” postulada por Gerard

¹⁰⁴ Gerard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p.10

¹⁰⁵ Para utilizar el concepto “motivo” -así como para los demás conceptos de la tematología que utilizo en este trabajo - me baso sobre todo en diversas definiciones que se encuentran en el ensayo: “Tematología y transtextualidad”, de la teórica y crítica literaria Luz Aurora Pimentel, quien dice: “el motivo [...] se distingue [...] por ser una unidad casi autónoma y por su recursividad (pp.216-217). Además, Pimentel también apunta: “el motivo [...] se presenta como unidad simple ya sea en forma de microrrelato o de figura” (p.222). Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XLI, Núm. 1, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, México, 1993. p.218.

Genette como el de “hipertextualidad” e “hipotexto”¹⁰⁶ para analizar cómo se da la relación del hipertexto -“Ninfeta”- con el hipotexto -*Lolita*-.

Primero hay que observar que, como el mismo narrador omnisciente del cuento lo explica, el personaje de la “ninfeta”, al igual que los del Quijote o Romeo y Julieta, se ha convertido en un “mito”¹⁰⁷. En un ensayo dedicado a estudiar la obra de Nabokov, García Ponce resalta como uno de los logros principales que alcanzó en su novela *Lolita*, la creación de “un nuevo símbolo sexual, la ninfeta, y a través de ese símbolo impone para siempre un tipo, una figura ideal”.¹⁰⁸

Ese “mito” o “figura ideal”, a pesar de provenir de la literatura, en la época posmoderna rebasa ese ámbito. Casi cualquiera que oiga hablar de una “Lolita”, nombre que es equivalente popular de la “figura ideal” de la ninfeta, sabe lo que esto significa, aún a pesar de no haber leído la novela de Nabokov ni saber nada acerca de su trama o de su autor. Así sucede con Santiago, protagonista de “Ninfeta”, de quien en la primera línea del cuento se dice: “Santiago no había leído a Nabokov pero sabía qué era una Lolita”.¹⁰⁹ García Ponce desacraliza el nivel literario que simboliza la alta cultura y el conocimiento para reificar la experiencia del encuentro con la ninfa, dejando ver que está al alcance de cualquiera, sea o no un escritor culto, conozca o no el mito de las ninfas. El personaje sufre una especie de vulgarización en la edad posmoderna en que García Ponce ubica su cuento. En este tiempo, el personaje pasa por una inevitable vulgarización, ya que como dice

¹⁰⁶ Tomo los conceptos de *hipertextualidad* y de *hipotexto*, del teórico Gerard Genette, quien los define de la siguiente manera: “Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente.” Gerard, Genette., *Palimpsestos*. Op.cit. p.14.

¹⁰⁷ Juan García Ponce. “Ninfeta” en *Cinco mujeres*, Op. Cit., p.10

¹⁰⁸ Juan García Ponce. “Vladimir Nabokov” en, *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982, p. 330.

¹⁰⁹ Juan García Ponce. “Ninfeta” en *Cinco mujeres*, Op.Cit., p.10

Lipovetzki, en esta época “todas las alturas se van hundiendo, arrastradas por la vasta operación de neutralización y banalización sociales”¹¹⁰ y en otra parte: “los valores, lo político, el arte mismo caen en esa degradación irresistible”¹¹¹.

Roberto Calasso también nos dice: “El término “nínfula” (invención genial) enseguida se abrió camino, entrando pronto en la lengua común, a menudo con una miserable connotación de guiño”¹¹².

En este punto observamos una clara diferencia entre el cuento y la novela, ya que para poder detectar a una “ninfeta”, nos dice Nabokov: “hay que ser artista y loco, un ser infinitamente melancólico”¹¹³. Mientras que en el cuento de García Ponce el personaje principal, Santiago, no es un artista, es un abogado, una persona común y corriente, el narrador omnisciente resalta su normalidad. Asimismo, se da a entender a través de un juego ambiguo entre narrador omnisciente y autor irónico, que esta normalidad y la no lectura de la novela de Nabokov llevarán a Santiago a ese final un tanto absurdo en el que sufrirá un acto de “justicia poética radical”¹¹⁴. Una diferencia en las circunstancias que enmarcan las relaciones entre los personajes adultos va a definir un final trágico en el caso de Santiago, ya que mientras Humbert Humbert comete el crimen perfecto ayudado por el azar y consigue librarse de Charlotte Haze, la madre de Lolita, Santiago es asesinado a manos de Carola, la madre de Enedina. La suerte de los dos personajes respecto a lo que sucede con las madres de las ninfetas es totalmente distinta y aquí se encuentra una de las transformaciones del texto imitado. El narrador omnisciente de “Ninfeta” nos dice al final

¹¹⁰ Gilles Lipovetzky, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 163.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 163.

¹¹² Roberto Calasso, “El síndrome Lolita” en, *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, Editorial Sexto piso, México, 2004, p.53.

¹¹³ Vladimir Nabokov, *Lolita*, trad. de Enrique Tejedor, Editorial Grijalbo, Barcelona, 1975, p.19.

¹¹⁴ Graciela Martínez-Salce, *Op.Cit*, p.138.

del cuento con un gesto de ironía que “si Santiago hubiese leído a Nabokov en vez de sólo saber de la existencia de ‚Lolitas’ hubiera sabido también que antes de gozar plenamente de Lolita se debe contar con la ausencia temporal o definitiva de la madre”¹¹⁵. Esta reflexión irónica, al final del cuento, cuando el lector sabe que Santiago ha sido asesinado por Carola, ubica al narrador en ese nivel de alejamiento respecto a la violencia que incluso le permite burlarse adquiriendo un rasgo marcadamente posmoderno que recuerda algunas palabras de Lipovetzky: “...el *sense of humor* consiste en subrayar el aspecto cómico de las cosas sobre todo en los momentos difíciles de la vida, en bromear por penosos que sean los acontecimientos”¹¹⁶.

Cuando apareció *Lolita* a finales de los años cincuenta causó un gran escándalo, sin embargo, en la época actual la experiencia erótica narrada en la novela se ha convertido en una experiencia casi común debido a la masificación del nombre Lolita y a lo que representa.

Gilles Lipovetzky nos habla de los altos niveles que alcanza la prostitución infantil en la época posmoderna: “Es por eso que resulta posible destacar el proceso *hard* en todas las esferas, el sexo (la pornografía; la prostitución de niños cada vez más jóvenes: en Nueva York se calculan en doce mil los niños y niñas de menos de dieciséis años que están en manos de proxenetas)”¹¹⁷.

Además, cabe suponer que el fenómeno se ha incrementado exponencialmente entre 1983 –año en que Lipovetzki publica su libro- y los primeros años del nuevo milenio. Ejemplos frecuentes de esto pueden encontrarse en las redes de pornografía infantil que funcionan a nivel mundial, así como en los diversos casos de abuso infantil cometidos por

¹¹⁵ Juan García Ponce. “Ninfeta” en *Cinco mujeres*, *Op.Cit.*, p.35.

¹¹⁶ Lipovetzky, *Op. Cit.*, p.158.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.205.

sacerdotes.

De tal manera, el escándalo producido por el asunto del que trata la novela se ha neutralizado y casi se podría decir que hasta se acepta como algo normal o, por el contrario, de plano se persigue sin tregua, sin tratar siquiera de entenderlo realmente, porque horroriza a las buenas conciencias, pero también es justo decir que los valores que sostenían la supuesta aversión por este tipo de conductas se han atomizado y sufrido un proceso de desacralización. El término pedofilia, utilizado con frecuencia en la actualidad, no agota las implicaciones que supone la posesión sufrida por la contemplación de una ninfa impúber, y casi no sirve de nada ubicar a Humbert como un pedófilo para poder entender realmente al personaje, por que su verdadera dimensión está en el terreno del arte y de la literatura.

Roberto Calasso dice al respecto:

Entre 1955 y 1958 la palabra clave fue “pornografía”, término que a estas alturas ruborizaría a cualquiera que lo utilizara para referirse a *Lolita*. Los términos han cambiado y la palabra ahora es otra “paidofilia”. ¿Será un progreso, una mejoría del léxico? ¡Bah...! Por lo demás, las argumentaciones continúan penosamente parecidas, lo que se confirma es el hecho de que la gatzmoñería y la incapacidad de entender de qué está hecha la literatura son cantidades que jamás decrecen, por el contrario tienden a un gradual engañoso incremento.¹¹⁸

A pesar de que Santiago, el personaje del cuento de García Ponce, no sea exactamente un Humbert Humbert, sobre todo si se toma en cuenta que el famoso personaje es un europeo maestro de literatura –inspirado en buena medida en el propio Nabokov. Queda todavía por comprobar si Enedina, la niña de la que se enamora Santiago es una ninfeta, esta posibilidad es la que realmente importa, ya que el “mito” no radica en el personaje de Humbert Humbert sino en el de Lolita.

Resulta casi una obviedad mencionar que la “ninfeta” debe ser una niña, sin embargo, una revisión de este mito debe empezar siempre ubicando la infancia de la ninfeta

¹¹⁸ Roberto Calasso, “El síndrome de Lolita“, *Op.Cit.*, p.52.

como uno de los motivos principales de este tema-personaje. Una “ninfeta”, según las características que Nabokov nos da en su novela es: “[una] criatura que tiene más de doce años pero menos de catorce (después de los cuales, desde los catorce hasta los diecisiete la definición estatuida es joven)”¹¹⁹. Lolita es una “niña de doce años” al igual que Enedina de quien se nos dice: “tenía doce años”; ambas están todavía dentro del periodo establecido por Nabokov en el que todavía son niñas. Otro rasgo que tienen en común y que se desprende precisamente de su condición de niñas es la irremediable transformación que supone su estado. El amor que despiertan tanto en Humbert como en Santiago siempre será “víctima segura del tiempo y está condenado a la más terrible fugacidad puesto que su objeto -la ninfeta- dejará de serlo en un lapso no mayor de dos años”.¹²⁰

En este punto me permitiré una digresión que quizá aporte algo al análisis. Es sabido que Nabokov era muy aficionado a la recolección de mariposas. Sin duda, el escritor debió conocer los diferentes estados por los que una larva transita hasta llegar a ser mariposa. Una de estas etapas evolutivas es la de la ninfa: un insecto en estado de crecimiento. Esta referencia no está relacionada con el mito directamente y más bien proviene de la naturaleza, pero me parece que puede dar un punto de vista interesante sobre el tema. Sobre todo me importa tomar en cuenta la relación entre el cambio físico-corporal de las ninfas al convertirse en mariposas y el cambio que se da en la etapa de crecimiento de una niña. En su libro sobre el insecto, Jules Michelet nos habla de esta ninfa que guarda en su estado larval su desarrollo total como mariposa: “la ninfa del gusano de seda en su sueño virginal, ya provista de los atributos de su futura maternidad, conteniendo los huevos

¹¹⁹ Vladimir Nabokov, *Lolita*, *Op. Cit.*, p.21.

¹²⁰ Juan García Ponce, “Vladimir Nabokov”, *Op. Cit.*, p.332.

que, cuando mariposa tiene que fecundar”¹²¹. Podemos entonces establecer un paralelo entre la infancia de una mujer y el periodo de ninfa de una mariposa, sin embargo, hay que indicar que la mariposa, al contrario de lo que sucede con los humanos, que vamos decayendo con el tiempo, llega a su máxima expresión de belleza muy pronto y después muere en el colmo de su gracia. Acerquémonos una vez más a Michelet para observar mejor este asunto: “De manera que, al contrario de nosotros, que comenzamos con los días de belleza y parecemos primero mariposas para más tarde arrastrarnos y languidecer, ellos comienzan con los años sombríos y, de una larga y oscura vida, emergen a la juventud en la que mueren gloriosos”¹²².

Aquí podemos encontrar una clave para leer a las ninfetas: lo que Nabokov quiere es que este personaje desarrolle su máximo esplendor y belleza durante su infancia y que después no decaiga y se convierta en un ser que se arrastra por la vida, sino que en su momento de mayor brillo sea entregada a una muerte metafórica que la preserve siempre en su estado prenúbil. Ésta es la búsqueda de Nabokov, una niña que no crezca, que se conserve en la gracia de su cuerpo joven, que muera como mariposa radiante y no envejezca. En el *Albúm sistemático de la infancia*, René Scherer y Guy Hocquengem nos dicen: “Una ninfa no es una adolescente cualquiera. La manera que Humbert tiene de rechazar la sucesión maduratoria es muy distitna: Lolita seguirá siendo una ninfa hasta el final, jamás los frutos verdes madurarán. Ser ninfa o chica pequeña, en el sentido carrolliano, es ser siempre la misma o totalmente diferente”¹²³. De manera que la primera razón por la que se puede considerar a Enedina como una ninfeta es su edad, pero no

¹²¹ Jules Michelet, *El insecto*, Conaculta, México, 2002, p.63.

¹²² *Ibid*, p.67.

¹²³ René Schérer y Guy Hocquenghem. *Album sistemático de la infancia*. Anagrama, Barcelona, 1979, p.80.

cualquier niña es una ninfeta; hace falta que cumpla con otras condiciones.

La ninfeta es un mito y, como sucede en todos los mitos, sus orígenes se extienden muy profundamente en el pasado de las civilizaciones. Roberto Calasso, en su ensayo indispensable para comprender el mito de las ninfas y la locura que proviene de su contemplación, nos habla de las primeras Ninfas que encuentra Apolo y a las que les roba el don de la videncia. Dentro de las ninfas mencionadas por Calasso en su ensayo, las que podríamos ubicar como más cercanas a la ninfeta son las que llevan el nombre de *Iynx*: “Pero ¿quién era *Iynx*, el “pájaro delirante”? Una ninfa [...] ese pájaro que los griegos decían que era, *seisopygís*, “que sacude las nalgas”. Es quizá ésta la primera imagen en la que encontramos unidas la fatalidad y la fatuidad [...] en los brincos de la *Iynx* los griegos percibían un gesto de la fatuidad erótica”¹²⁴.

Esta mezcla entre fatuidad y fatalidad que Calasso distingue en las ninfas desde los griegos es un importante elemento posmoderno de la ninfeta, recordemos lo que Lipovetzki dice respecto de la trivialización que sufren todas las esferas de la vida y del honor en las obras posmodernas, en las que ya no hay niveles altos y bajos: “el humor o la ironía se convierten en valores esenciales de un arte soberano que ya no debe respetar nada y que, desde ese momento, se abre al placer de la desviación lúdica”¹²⁵.

Además del ya mencionado antecedente mítico griego, la ninfeta tiene a su vez una serie de modelos muy importantes dentro de la literatura y la historia que son perfectamente conocidos, Nabokov los enumera: “Aquí está Virgilio que pudo cantar a la ninfeta con un tono único, pero quizá prefería otra cosa...Allí dos de las hijas prenubiles de Akenatón y la reina Nefertiti [...] Dante se enamoró perdidamente de su Beatriz cuando tenía ella nueve años [...]

¹²⁴ Roberto Calasso. “La locura viene de las ninfas” en, *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, *Op.Cit.*, p.52.

¹²⁵ Lipovetzki, *Op.cit.*, p.123.

Y cuando Petrarca se enamoró de su Laura, ella era una ninfeta rubia de doce años”¹²⁶.

También es importante mencionar en este recuento a Anabel Lee, la enamorada infantil de Poe, de la que Nabokov además toma el nombre para la niña de la que Humbert se enamora durante su infancia.

El interés de Nabokov al realizar esta revisión es el de fijar la genealogía de la figura que él llevará a su máximo despliegue, aportando a su vez las condiciones que van a delinearla definitivamente y a dejarla para siempre representada de una manera específica tanto dentro de la literatura como de la cultura. En cierta parte de su novela, Nabokov habla del carácter arquetípico de ciertos personajes literarios:

Aunque abramos el Rey Lear montones de veces nunca encontraremos al buen rey arrojando su escudilla [...] Nunca revivirá Emma, reanimada por las sales simpáticas en las oportunas lágrimas del padre Flaubert. Sean cuales fueren las evoluciones por las que tal o cual personaje popular o pasado entre las tapas de un libro, su destino está fijado en nuestra mente.¹²⁷

A esta fijeza arquetípica de la “figura ideal”, creada por medio de la literatura es a la que García Ponce quiere acercarse con su “Ninfeta”, como una forma de homenaje al autor que ha formado esa figura, pero tal homenaje no estaría completo si García Ponce se dedicara solamente a copiar la figura de la ninfeta y a repetir sus características en el personaje de Enedina, sin acercarse al estilo de Nabokov y su forma tan personal de narrar, con características que el mismo García Ponce enumera: “humor, ironía, voluntad de juego, ánimo parodístico, conciencia de las exigencias que el momento en que se escribe pone sobre el estilo”.¹²⁸ Casi las mismas que se encuentran en los escritores posmodernos.

¹²⁶ Vladimir Nabokov, *Lolita, Op. Cit.*, pp.21-22.

¹²⁷ *Ibid.*, p.269.

¹²⁸ Juan García Ponce, “Vladimir Nabokov”, *Op. Cit.*, p.328.

Es interesante la coincidencia de varias de estas características con las que una enumeración que Graciela Martínez-Zalce hace del estilo narrativo que García Ponce utiliza en su cuento “Ninfeta”: “la literatura como juego [...] la parodia es una de las características más sobre salientes [...] un tono irónico.”¹²⁹ Es seguro que las semejanzas entre estos dos estilos es absolutamente voluntaria.

García Ponce es consciente del modo en que se desarrolla la escritura de Nabokov y la toma como modelo, como hace con la escritura y la pintura de tantos otros artistas, transformándola además por medio de la utilización de su propio estilo narrativo. En este punto me parece importante mencionar aunque sea de paso la definición de Genette sobre la imitación:

La imitación es también una transformación, pero mediante un procedimiento más complejo, pues [...] exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica [...] Así, pues, entre el texto imitado y el texto imitador, este modelo constituye una etapa y una mediación indispensable, que no se encuentra en la transformación simple o directa. Para transformar un texto, puede bastar con un gesto simple y mecánico. Para imitarlo, en cambio, es preciso adquirir un dominio al menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación.¹³⁰

Ya que he mencionado las semejanzas estilísticas ahora hay que mencionar las que se dan en la trama. Para empezar se puede mencionar la semejanza entre las situaciones en las que se presenta la relación “perversa” entre Enedina y Santiago y la de Humbert Humbert y Lolita. Ambos personajes masculinos son pareja de las respectivas madres de las dos niñas, en ambos casos también las niñas coquetean con ellos sobre todo para establecer “un principio de competencia con su madre”. Una escena que aparece tanto en el cuento como en la novela es la de Lolita y Enedina sentadas en las piernas de sus respectivos admiradores. Así en *Lolita*: “La tomé por el fino talle. La revista escapó al suelo como un gallo asustado. Ella se volvió, se echó hacia atrás y se apoyó en el ángulo derecho del escritorio.

¹²⁹ Graciela Martínez- Zalce, *Op.Cit* p.138.

¹³⁰ Gerard Genette, *Op.Cit.*, pp.15-16.

Entonces, con perfecta sencillez, la impúdica niña extendió sus piernas sobre mi regazo. Por entonces yo estaba en un estado de excitación que lindaba con la locura; pero al propio tiempo tenía la astucia de un loco. Sentado allí, en ese sofá, me las compuse para aproximarme a sus cándidos miembros mediante una serie de movimientos furtivos”¹³¹.

Ahora hay que observar cómo se desarrolla la misma escena en “Ninfeta”:

¡Enedina sentada en las piernas del amigo de su madre, las culpables y adultas manos de Santiago rodeando cautelosamente su cintura, tratando de percibir la piel bajo la blusa, el suéter o el vestido, sintiendo la sedosa mejilla ofrecida al contacto de unos labios conscientes además de la cercanía de los otros labios! ¡Enedina poniéndose bruscamente de pie, con un gesto adorable, pero haciendo sentir a Santiago la ausencia de su peso en las piernas y con mayor intensidad el feliz momento anterior en que la tenía sobre él, podía besarla, aspirar su olor y hasta sentir el contacto de su pelo.(“Ninfeta”, p.16.)

Las dos escenas son parecidas, aunque están descritas de formas muy diferentes, en ambas el comportamiento de las niñas es una mezcla de ingenuidad y provocación. Al observar esta forma de actuar en los fragmentos anteriores, vale recordar las reflexiones de Freud sobre las excitaciones mecánicas que suceden en la sexualidad infantil: “El que el niño guste tanto de juegos en los que se produce un movimiento pasivo, como el de mecerse y demande continuamente su repetición, constituye una prueba del placer producido por ciertos movimientos mecánicos”¹³².

Por otro lado, en lo que se refiere a los hombres protagonistas de las narraciones, el componente erótico y la excitación que sufren estos personajes adultos, son fundamentales en la posesión que sufren los adeptos a las ninfas o como les llama Calasso -a través de los griegos: “*nymphóleptos* significa ,tomado por las ninfas”¹³³.

Los poseídos por las ninfas acceden a: “un conocimiento que no puede presentarse sino es en términos eróticos”, ya que: “la posesión suprema es la erótica: la

¹³¹ Vladimir Nabokov, *Lolita*, *Op.Cit.*, p.60.

¹³² Sigmund Freud, “La sexualidad infantil”en, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Alianza editorial, Madrid, p.66.

¹³³ Roberto Calasso, “La locura viene de las ninfas”, *Op.Cit.*, p.24.

*maniaerotiké*¹³⁴. Humbert y Santiago forman parte de este grupo de poseídos que a través de la búsqueda del erotismo infantil se encuentran con un misterio profundo que proviene de un saber que está encerrado en la fuerza del mito. Los que son adeptos a este culto, poseídos por esta belleza, son descritos de la siguiente manera por Scherer y Hochengem: “Tifauges y Humbert no son viejecillos temblorosos, ávidos de que se les reconozca su cualidad de seres humanos portadores de una cruz especialmente dolorosa. Saben que su poder de encantamiento les viene desde el fondo de las edades, antes del nacimiento de la conciencia y de la tragedia griega y que responden a la llamada de un sueño infantil: ráptame en la gran noche azul de los mitos”¹³⁵.

Sin embargo, subyace la incertidumbre sobre el verdadero sentido de las acciones de las dos niñas, Enedina y Lolita. Entonces, lo que podría denominarse su “perversidad” se encuentra en colocar sus gestos y sus movimientos en un terreno ambiguo.

Lo verdaderamente esencial de una ninfeta es, su carácter de “niña demoniaca”¹³⁶, que radica en el corazón mismo de esta ambigüedad. Humbert Humbert encuentra precisamente en ello la razón de su fascinación por la figura infantil: “En verdad, es muy posible que la atracción misma que ejerce sobre mí la inmadurez reside no tanto en la limpidez de la belleza infantil, inmaculada, prohibida, cuanto en la seguridad de una situación en que perfecciones infinitas cierran el abismo entre lo poco concedido y lo mucho prometido”¹³⁷.

Es claro que Lolita cumple perfectamente con esta característica esencial de la ninfeta, pero todavía quedaría por responder si Enedina lo hace. La respuesta no puede ser

¹³⁴ *Ibid.*, p.31

¹³⁵ Schérer y Hocquengem, *Op. Cit.*, p.82

¹³⁶ Vladimir Nabokov, *Lolita, Op.Cit.*, p.22.

¹³⁷ *Ibid.*, p.268.

otra que una rotunda afirmación. Enedina se muestra ante Santiago vistiendo “camisones transparentes”, sólo para que él la vea con ellos. Sin embargo, Santiago, a través del narrador omnisciente, se pregunta: “¿Era culpable Enedina, se daba cuenta de algo?”¹³⁸.

La provocación y la reticencia, el poder de someter a sus fervientes enamorados a sus veleidades, la inocencia, su peligrosidad: “¡Nada hay tan peligroso como la inocencia!”. Quizá la mayor perversión sea la que se encuentra tras el disfraz de la inocencia, o quizá la inocencia y la perversión son sólo los polos de una dualidad indisoluble. Hay que pensar que se debe ser totalmente inocente para poder ser totalmente perverso.

¹³⁸ Juan García Ponce, “Ninfeta” *Op. Cit.*, p.17.

2.2. La niña en el espejo: Balthus y García Ponce

Uno de los artistas más admirados por Juan García Ponce fue el pintor Balthus; con él, podemos encontrar una serie de relaciones que conviene estudiar con atención para los fines de este trabajo. Se pueden establecer muchos puntos de confluencia entre el pintor francés y el escritor mexicano, sobre todo en lo que se refiere a las pinturas de Balthus en que aparecen representadas niñas, pues estos cuadros han tenido gran influencia sobre García Ponce en lo que se refiere a la representación de la infancia en su narrativa, pero además de esto el escritor ha tomado también estos cuadros de Balthus como pretexto para desarrollar sus ideas sobre el tema, plasmadas en algunos de sus ensayos más conocidos.

Para comenzar a adentrarnos en este asunto, es importante mencionar que, teóricamente, es válido establecer una relación de intercambio entre la pintura y la literatura, pues existe toda una serie de confluencias y vasos comunicantes entre estas dos disciplinas artísticas; quizás, entre todas las artes, éstas sean las que tienen más elementos de unión. Sin embargo, debe advertirse que, como dice Lessing en su *Laoconte*, la pintura se desarrolla en el espacio y la literatura en el tiempo, aunque no siempre funcione esta distinción de manera totalmente precisa. Otra diferencia entre estas artes se referiría sobre todo a los sentidos con que son captadas cada una y otra más respecto a la dirección en la que dirigen su atención, la pintura más hacia los objetos y la literatura más hacia las emociones. En su libro *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y la artes visuales*, Mario Praz establece esta distinción de la siguiente manera:

las distinciones entre las artes son distinciones entre las direcciones sensoriales de la expresión estética (vista, palabra, oído), las artes visuales cristalizan un estado de ánimo en su punto más remoto, donde linda con las imágenes de las cosas. Las artes verbales parecen en cambio captar la impresión incierta que un estado de ánimo produce en nosotros antes de que asuma esa simplificación capaz de conciliarlo con

el espacio y convertirlo en imagen visual¹³⁹.

Sin embargo, más allá de las diferencias, es posible establecer comparaciones entre la pintura y la literatura de dos artistas pertenecientes a distintas tradiciones, pero eso solamente sucede si se descubre entre sus obras una comunidad o aproximación de intereses e intenciones, como dice Mario Praz: “podemos hablar de correspondencias sólo donde se dan intenciones expresivas comparables y poéticas comparables”¹⁴⁰. La correspondencia entre Balthus y García Ponce pasa sin duda por una afinidad expresiva que lleva al escritor a incorporar rasgos de la poética de Balthus en la propia, logrando de esta forma crear una continuidad entre la pintura de uno y la escritura del otro, por medio de la cual se expresan los mismos contenidos implicados en un sistema de relaciones que tienden a significar algo similar y a presentarse de manera parecida, como dice Praz: “Los medios varían, la estructura sigue siendo la misma”¹⁴¹.

Balthus fue uno de los pintores más significativos del siglo XX. Hijo de un mercader de arte culto y refinado, de origen polaco, llamado Erich Klossowski; su madre se llamaba Baladin; su hermano mayor fue el filósofo, escritor y pintor Pierre Klossowski, una de la figuras tutelares de Juan García Ponce, a quien el escritor mexicano dedicó un libro: *Teología y Pornografía en la obra de Pierre Klossowski*. Balthus comenzó a pintar desde su infancia y se distinguió por su precoz habilidad para el dibujo. A los catorce años se dio a conocer en el mundo del arte con un libro de dibujos titulado *Mitsou*, una especie de historieta sobre la desaparición de su gato; este libro contó con un texto introductorio del poeta alemán Rainer Maria Rilke, quien conocía bien a Balthus, pues se había convertido

¹³⁹ Mario Praz. *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Monte Ávila, traducción de Ma. Raquel Bengolea, Caracas, 1976.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.51.

en pareja sentimental de su madre Baladine, después de que esta se separara del padre de los hermanos Klossowski. Rilke impulsó a su joven protegido a seguir su vocación de pintor, quien nunca estudió formalmente pintura, sino que aprendió copiando los cuadros que miraba en el *Louvre*. Balthus seguiría las enseñanzas de algunos pintores ahí expuestos, siempre estuvo preocupado por perfeccionar la técnica del dibujo y de la pintura clásica en sus cuadros, se consideraba deudor y continuador de una larga tradición de la pintura occidental que venía a desembocar en su obra. Jean Leymarie lo considera como un continuador de un tipo de pintura cuyos precursores son lejanos en el tiempo: “Si se quiere buscar antecedentes para el arte hierático de Balthus, hay que remontarse al *quattrocento*”¹⁴². Sintió una gran admiración por artistas como Piero della Francesca y Fra Angelico, además de pintores como: Nicolas Poussin, Gustave Courbet, Eugene Delacroix; también se puede apreciar en su pintura una marcada influencia de los maestros paisajistas japoneses. Al acercarse a la obra de estos artistas, Balthus se colocaría siempre bajo su influencia y los consideraría como sus maestros. De tal forma, en sus cuadros se puede observar la búsqueda constante de la perfección al representar imágenes extraídas de la realidad cotidiana, escenas en las que intervienen como *leit-motiv* constante los gatos, los libros, los espejos; pero sobre todo, lo que se llegaría a convertir en un símbolo absolutamente reconocible de su pintura: las niñas.

En su juventud, Balthus se encontraba en el centro del arte moderno, en el París de las primeras décadas del siglo era admirado por Picasso y Antonin Artaud y era amigo de pintores como André Derain y Alberto Giacometti y de escritores como Albert Camus, Henri Michaux y André Malraux, además de cineastas como Federico Fellini. A pesar de su cercanía con las expresiones artísticas más innovadoras de su época, Balthus fue

¹⁴²Jean Leymarie. “Prólogo” a *Balthus. Las tres hermanas*, Landucci Editores, Milán, 2000, p.15.

impermeable a los movimientos vanguardistas como el surrealismo y el abstraccionismo pictórico como las escuelas del cubismo y el expresionismo; prefirió seguir un camino absolutamente personal, alejado de todas las expresiones de moda, fue fuertemente criticado por seguir trabajando el figurativismo en un momento en el que eso se veía como un retroceso. Otro factor importante a considerar en la obra de Balthus es su estrecha cercanía con la literatura, sobre todo en lo que respecta al tema de la infancia. Balthus sabía muy claramente que mucho de lo que él había querido representar sobre este tema en sus pinturas provenía de una tradición literaria, así lo dice:

Quién sabe si mi afición a las distorsiones del tiempo, a los estados intermedios o completamente desconocidos, a los climas alejados de los del mundo, se la debo a lo que me transmitió el gran poeta inglés Lewis Carroll, con su Alicia, fue el que me permitió plasmar el encanto de la infancia. Me di cuenta de que en las fotografías de su modelo y en su libro Carroll había sabido capturar todo lo que hay de íntimamente desconocido, mantenido en secreto y profundamente inocente, primitivo, la esencia de ángel, en cierto modo la naturaleza real de los niños. Yo oí muy pronto esa llamada de la infancia, ahí está mi transcripción de *Cumbres borrascosas* para probarlo. No solo Carroll, pues, sino también William Blake, con un iluminismo refulgente y exuberante que se advertía tanto en sus dibujos como en sus poemas, fuentes de creación e invención¹⁴³.

El espectador atento a las escenas de los cuadros de Balthus descubre que, a pesar de que aparentan pertenecer a una situación absolutamente normal y cotidiana, detrás de cada una de ellas se encuentra una revelación, captada por el experimentado ojo contemplador del pintor, que sabe descubrir los intersticios secretos de la realidad más inmediata, para sacar de ahí momentos de máxima tensión, de los que nunca se sabe cuál es su verdadero significado, porque éste siempre permanece en el misterio, como sucede con un enigma. En sus *Memorias*, Balthus dice que: “Esta idea de amaestrar el tiempo, de aclimatarlo, la entiendo con la perspectiva de darle un sentido. Llegar, gracias a ese tiempo dado al lienzo, a la posible revelación”¹⁴⁴.

¹⁴³ Balthus. *Memorias*, trad. de Juan Vivanco, Lumen, Barcelona, 2002, p.12

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.21.

Para acceder a esta forma de visión, el pintor ha tenido que meditar en silencio sobre los colores y observar la iluminación no sólo como un aspecto técnico necesario para llevar a cabo un cuadro sino como una vía de conocimiento de la realidad, solamente con una mirada paciente y educada se puede realmente descubrir la forma en que la luz espiritualiza aún a los objetos más sencillos que rodean nuestra vida. Sobre esta forma de mirar a la que ha accedido el pintor, totalmente diferente a la manera en que ve la realidad la mayoría de la gente, su hijo Stanislas Klossowski de Rola, dice lo siguiente: “The distinction between merely looking and really seeing what one is looking at seems trite, but it is one of the tragedies of modern culture that this capital nuance has been lost. One’s eye, constantly distracted by the multiple solicitations of daily life, succumbs to what my father called a kind of inertia, causing a failure to see properly”¹⁴⁵.

Esa condición de familiaridad es precisamente lo que hace que las pinturas de Balthus parezcan aún más ominosas. A partir de una realidad concreta, descubren dentro de ella el cintilar de un movimiento misterioso, perturban de una manera inexplicable al espectador, quien atrapado por las representaciones del pintor, intenta intuir el motivo por el cual, detrás de las apariencias de normalidad y tranquilidad, se percibe el latido de una amenaza inexplicable; aunque al mismo tiempo se tenga la sensación de que se ha descubierto la verdad de la belleza encerrada dentro de la forma de los objetos y las personas, esa luz que casi siempre queda oculta, pero que Balthus quiere mostrar como un resplandor enceguedor, aunque trate de encubrir esa verdad vibrante bajo el disfraz de una escena cotidiana. Antonin Artaud, uno de los críticos más agudos de la obra de Balthus ha dicho a este respecto lo siguiente: “Balthus vuelve a tomar el mundo A PARTIR DE LAS APARIENCIAS, acepta los datos de los sentidos, acepta los de la razón; los acepta

¹⁴⁵ Stanislas Klossowski de Rola. *Balthus*, Thames y Hudson, Londres, 2001, p.20.

pero los reforma; diría mejor que los refunde. En una palabra, Balthus parte de LO CONOCIDO, y en su pintura hay elementos y aspectos universalmente reconocibles; pero a su vez lo RECONOCIBLE tiene un sentido que no es asequible ni puede ser reconocido por todo el mundo”¹⁴⁶.

El pintor ha logrado transmitir este orden trascendente por medio de un cultivo paciente y religioso de la técnica pictórica, a través de los colores y las formas, de los trazos perfectos y de los dibujos ordenados de acuerdo a una simetría precisa, una composición espacial meditada y pensada para dar la mejor perspectiva. Balthus ha logrado acercarse a esa inefabilidad que se ha convertido en una de las características más sobresalientes de su pintura. Las atmósferas que pinta están marcadas definitivamente por esa aura sobrenatural que rodea a la mayoría de sus cuadros y los convierte en portadores de epifanías que se revelan de manera invisible, como lo dice Artaud: “consigue una embriaguez más sombría que hace cantar a los objetos en su misma luz. Consigue prestar vida a los objetos en una luz que sí ha hecho la suya propia. Se puede decir que hay un color, una luz, una iluminación a la Balthus. Y esta iluminación se caracteriza ante todo por su INVISIBILIDAD”¹⁴⁷.

De esta forma, captadas en situaciones irrepetibles, las protagonistas de Balthus permanecen inalterables, liberadas de la tiranía del continuo suceder, habitando su realidad de sueño atemporal. En sus pinturas de niñas, el pintor ha sabido capturar a sus modelos en un instante vibrante, plenas de vida infantil, y de esta manera logra alejarlas de la fugacidad del tiempo que corre. García Ponce en un ensayo titulado “Balthus, el sueño y el crimen”, - uno de los primeros textos en que aborda la producción artística del pintor de origen

¹⁴⁶ Antonin Artaud. “La pintura francesa joven y la tradición” en *El nacional*, México, 17 de junio, 1936, p.2. (Mayúsculas en el original)

¹⁴⁷ *Ibid*, p.2.

polaco-, publicado en su libro *Las huellas de la voz*, reflexiona con agudeza sobre la representación del tiempo en la pintura de Balthus, sobre todo en lo que se refiere a la forma en que la mirada del artista, a través de una profunda sabiduría, logra mostrar aquello que Rilke llamaría “lo abierto”; García Ponce dice lo siguiente: “Todo es contingencia y todo está inmerso en la contingencia, oscilando entre la movilidad y la inmovilidad; pero solo la mirada, la conciencia, lo sabe y acecha el instante de fusión en que todo se detiene y la realidad se abre. Las obras de Balthus entregan siempre ese instante”¹⁴⁸.

Al desarrollar esta forma de visión, Balthus ha accedido también a una vía de conocimiento muy parecida a la que el escritor Guy Davenport descubre en las naturalezas muertas del pintor Giorgio de Chirico, en las que: “Una forma de conocer los hechos es contemplarlos como si nunca los hubiéramos visto, hacer de lo familiar un enigma”¹⁴⁹. Se podrá objetar que Balthus no es un pintor de naturalezas muertas, esta forma de composición es poco común en sus cuadros, además, aquí me estoy refiriendo a sus pinturas sobre niñas, sin embargo, también podría decirse de él algo parecido a lo que dice Aldous Huxley sobre Vermeer: “aunque representó seres humanos, Vermeer fue siempre un pintor de naturaleza muerta”¹⁵⁰. Esto se refuerza, sobre todo, si se toma en cuenta que, según Huxley, Vermeer ha llegado, a través de la profunda y serena contemplación, también a una forma de conocimiento muy parecida a la que me he referido un poco antes respecto de Chirico, dice Huxley: “un conocimiento del significado intrínseco de todo lo existente”¹⁵¹.

Las escenas en las que Balthus coloca a las niñas de sus cuadros, comparten con las

¹⁴⁸ Juan García Ponce. “Balthus, el sueño y el crimen” en *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982, p.27.

¹⁴⁹ Guy Davenport, *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*, Fondo de Cultura Económica-Turner, México, 2002, p. 111.

¹⁵⁰ Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción*, Edhasa, Barcelona, 1999, p.41.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.44.

pinturas de naturaleza muerta un tiempo detenido. Aquí, es importante apuntar que, curiosamente, en inglés el género de pintura conocido en nuestro idioma como naturaleza muerta lleva el nombre de *Still life*, lo que podría traducirse aproximadamente como vida quieta o vida suspendida. Este par de palabras sin duda podrían ser aplicadas a las obras de Balthus, esa suspensión es característica de toda su obra, las acciones de sus cuadros están sucediendo siempre, son imágenes fijas, detenidas. Tomando en cuenta esto, resulta interesante leer las siguientes palabras del crítico de arte Gilles Néret sobre Balthus, sobre todo si se tiene en mente lo que he dicho sobre el mito de la “ninfeta” en el capítulo anterior: “las nínfulas de Balthus no piensan en los ultrajes del tiempo por venir, sino que se contemplan en búsqueda de su identidad. Se encuentran aún en el estadio de la metamorfosis, en ese momento en el que la crisálida se convierte en mariposa, y observan su transformación con curiosidad. Este momento de transición de lo virtual a la madurez es el que precisamente inquieta a Balthus: ese instante en el que sus <<ángeles>>, sus lolitas, contemplan su reflejo en el espejo sin ser conscientes de lo que va a ocurrirles”¹⁵².

Balthus es otro artista al que, como sucede con Nabokov, se le ha asociado frecuentemente con el culto a las “ninfetas” o “nínfulas”. A la luz de esta idea, se puede observar una continuidad respecto al tratamiento y la apariencia de este tipo de personajes infantiles entre artistas como: Nabokov, Balthus y García Ponce. A este respecto, algo que es importante resaltar sobre las pinturas de Balthus en que aparecen niñas, es la importancia de ese tiempo al que hace alusión Néret. Estas niñas están suspendidas en su infancia, en su inocencia que quiere ser retratada por el pintor que trata de retenerla en su obra para preservar su belleza. Así lo expresa el mismo Balthus en las siguientes líneas: “Porque de lo que se trataba era de acercarse al misterio de la infancia, a su languidez de límites

¹⁵² Gilles Néret. *Balthus*, Taschen, París, 2003, p.53.

imprecisos. Lo que yo quería pintar era el secreto del alma y la tensión oscura y a la vez luminosa de su capullo aún sin abrir del todo. El pasaje, podría decirse, sí, eso es, el pasaje. Ese momento indeciso y turbio en que la inocencia es total y enseguida dará paso a otra edad más determinada, más social. Había algo milagroso en esa labor que conducía hasta lo divino”¹⁵³.

Otra crítica de Balthus, Christian Delacampagne, nos habla del tiempo en el que viven las niñas pintadas por el artista y que solamente puede existir a través del arte, en el espacio del cuadro, porque en la vida es imposible conservarlo:

De ahí que el tiempo, en los cuadros de Balthus, sea un tiempo suspendido. De ahí esas habitaciones cerradas, apartadas del mundo como el teatro lo puede estar de la vida, y en las cuales unas jóvenes muchachas determinadas a no crecer hacen revivir ante nuestros ojos el recuerdo imaginario de nuestra infancia [...] –ese paraíso perdido del que la obra toda del pintor dice, a su modo, que estamos para siempre huérfanos¹⁵⁴.

En este punto, se cruzan muchas de las ideas que he venido manejando a lo largo de los capítulos de esta tesis, tanto en lo que se refiere la figura mítica de la ninfeta como los que tienen que ver con el tiempo mítico de la infancia y el espacio de lo sagrado. Balthus, al igual que García Ponce, también ha querido eternizar sus obras de arte y acceder a un tiempo distinto del que se vive día a día, cito una vez más a Gilles Néret: “Balthus siempre quiso pintar para la eternidad. Con la última pincelada detenía en el tiempo el espectáculo que había representado en el lienzo. Para alcanzar este equilibrio definitivo, una inmovilidad que deseaba que permaneciera inalterable por los siglos de los siglos...”¹⁵⁵. Esta intención de Balthus conlleva también una aspiración netamente religiosa, cuyo principal interés es el acercamiento al misterio que encierran las figuras infantiles que pinta; a través de la belleza de sus cuerpos, el pintor entra en comunión con algo que está

¹⁵³ Balthus, *Memorias*, *Op.Cit.*, p.164.

¹⁵⁴ Christian Delacampagne. *Balthus*, trad. de Rafael Galisteo, Ediciones Poligrafía, Madrid, 2004, p.7.

¹⁵⁵ Gilles Neret, *Op.Cit.*, p.21

dentro de un orden divino, ya que como dice el crítico Jean Leymarie, para Balthus: “el joven cuerpo femenino en crecimiento participa de los sagrado”¹⁵⁶.

En uno de sus ensayos más importantes: *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*, Juan García Ponce hace un análisis de la pintura de este artista tomando como punto de partida la herejía gnóstica y establece una relación entre las creencias de esta secta y las obras del pintor, mediante uno de esos juegos de espejos que tanto le agradaban; García Ponce dice, de manera un tanto misteriosa: “hay un pintor y mediante su arte reaparece y se representa un sentimiento gnóstico. El maligno poder de seducción, encerrado en las apariencias se denuncia abiertamente o se disimula para revelarlo de una manera indirecta en las diferentes obras de Balthus”¹⁵⁷.

A contrapelo de esta lectura, el propio pintor Balthus declara que es un convencido creyente y practicante del catolicismo desde su infancia: “Mi obra se hace, siempre se ha hecho bajo el signo de lo espiritual. Por eso espero mucho de la oración: pide que no nos desviemos del buen camino. Soy un ferviente católico. La pintura es un modo de acceder al misterio de Dios”¹⁵⁸. Además, Balthus descarta también la interpretación frecuente, por parte de la crítica, de que sus pinturas de niñas contengan una intención o mensaje eróticos, el pintor considera que este tipo de lecturas se alejan de la verdadera naturaleza de sus cuadros y distorsionan sus contenidos: “Por eso todavía me indignan las interpretaciones estúpidas según las cuales mis niñas proceden de una imaginación erótica. Decir eso es no entenderlas, lo que me preocupa es su lenta transformación del estado de ángel al estado de niña, poder captar ese instante de lo que podría llamarse un pasaje”¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Jean Leymarie, *Op.Cit.*, p.15.

¹⁵⁷ Juan García Ponce. “Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus” en, *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1991, p.252.

¹⁵⁸ Balthus, *Memorias, Op. Cit.*, p.21.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.74.

Sobre esta contradicción entre las intenciones del autor y la lectura del crítico podrían decirse aún muchas cosas y hacerse cuestionamientos como ¿Deben de coincidir lo que dice el crítico con lo que quiso decir el artista? ¿Hasta qué punto la crítica puede ser considerada como una obra aparte que se basa en una obra precedente pero observa su autonomía? Desde este punto de vista se podría decir que el crítico tiene libertad de acción y pensamiento sobre el objeto que ha querido estudiar y que lo que dice no es un derivado de ese objeto sino que tiene una realidad propia. El teórico Roland Barthes ha dicho sobre este asunto que: “la estética, en cuanto disciplina, podría ser la ciencia que estudia, no la obra en sí, sino la obra tal como el espectador, o el lector, la hace hablar en su interior”¹⁶⁰. Barthes también propone un término para referirse a aquel que escribe sobre un cuadro y dice: “No hay ya crítica, ni tampoco un escritor que habla de la pintura; lo que hay es un *gramatógrafo*, alguien que escribe la escritura del cuadro”¹⁶¹.

García Ponce es como ese *gramatógrafo* del que habla Barthes, dándole una escritura a los cuadros de Balthus, una escritura que crea un orbe alrededor de ellos, que les escribe una teología y va descubriendo su lado oculto, como si estuviera viendo los cuadros a través de un espejo invertido y mirara su lado contrario, ese lado que quizá el propio pintor prefirió guardar en el secreto.

Lo que García Ponce hace con la pintura de Balthus en sus ensayos es una interpretación, si entendemos el término “interpretación” como lo hace Mario Praz: “Toda valoración estética representa un encuentro de dos sensibilidades, la del autor de la obra de arte y la del intérprete. Lo que llamamos interpretación es, dicho de otro modo, el resultado de la filtración de la expresión de otro a través de la propia personalidad”¹⁶².

¹⁶⁰Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Comunicación, Barcelona, 1986, p.194.

¹⁶¹ *Ibid*, p.155.

¹⁶² Mario Praz, *Op.Cit.*, p.32.

García Ponce no es el único que ha encontrado en la pintura de Balthus ecos de antiguas tradiciones religiosas, ya en 1927 Artaud veía en el pintor las huellas de un conocimiento antiguo y esóterico: “La pintura anterior al renacimiento tenía una forma y una cifra. Los llamados primitivos manifiestan en sus líneas y en sus planos la tradición Pitagórica de los números. Hay en sus representaciones una especie de esoterismo, de encantamiento (...) Es a esta tradición esotérica y mágica a la que vuelve un pintor como Balthus”¹⁶³.

El escritor yucateco comienza su *Lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus* advirtiendo el procedimiento que seguirá en su ensayo: “No debemos partir de la historia de las religiones para llegar a la obra sino de la obra para llegar a *su* religión”. Por lo tanto, para entender lo que el escritor dice en su lectura, se tiene que saber algunas cosas sobre la *Gnosis*.

La religión gnóstica tiene sus inicios casi paralelamente a los del cristianismo y toma de éste muchas de sus formas y personajes, aunque las ideas de los gnósticos recogían también influencias de muy diversas tradiciones y campos del conocimiento que iban desde la astrología oriental hasta la filosofía platónica. El naciente cristianismo vio en la proliferación de este tipo de sectas un signo preocupante y se dedicó a perseguir las creencias gnósticas. En un texto en el que analiza el ensayo de Juan García Ponce al que nos estamos refiriendo, Alfonso D`Aquino dice: “Como todos sabemos, dos siglos antes de su triunfo avasallador, el cristianismo, aparte de luchar enconadamente contra ‘la locura politeísta’ tuvo que evitar y hacer frente a la locura gnóstica que infestaba el imperio, venida de Siria y Egipto, y que utilizaba y comprometía la naciente teología cristiana, así

¹⁶³ Antonin Artaud, *Op. Cit.*, p.2.

como la metafísica helénica”¹⁶⁴. La persecución fue a tal grado efectiva que desapareció casi completamente cualquier vestigio del gnosticismo, durante siglos solo se conocieron sus ideas y escritos a través de heresiólogos como Ireneo de Lyon, quien en su libro titulado *Contra las herejías*, reproduce buena parte de la cosmogonía y la teología gnósticas para después criticarlas desde el punto de vista de la religión católica, refiriéndose a ellas como locuras y desvaríos. Recientemente, en el siglo pasado apenas, se encontraron los textos de Nag-Hammadi, en los que pueden leerse íntegramente los evangelios gnósticos, sin intermediación de ningún tipo. Estos escritos tan importantes fueron hallados precisamente en el oriente, en las tierras de Siria, lugar en el que debió de originarse el gnosticismo antes de propagarse por todo el imperio romano y que seguramente permaneció como último refugio del mismo. En su texto introductorio a *Contra las herejías* de Ireneo de Lyon, José Monserrat Torrens dice: “El endurecimiento de la persecución contra los herejes fue haciendo difícil la permanencia de grupos gnósticos en las ciudades del imperio. El gnosticismo pasó las fronteras y se refugió en Siria oriental y en el alto Nilo, principalmente en los monasterios”¹⁶⁵.

Sin embargo, a pesar de que el descubrimiento de estos documentos revela la sobrevivencia de algunos vestigios del gnosticismo, se puede considerar que la mayor parte de los que practicaban este culto abiertamente fueron borrados y avasallados casi por completo. Solamente quedaron lejanos ecos de su influencia en algunas otras sectas, que retomando algunas de sus ideas, las resucitaron en sus propios rituales. De tal forma, el conocimiento gnóstico pasó a ser subterráneo y sus fieles tuvieron que idear diversas formas para hacer sobrevivir su conocimiento, entonces hicieron uso de diferentes disfraces

¹⁶⁴ Alfonso D’Aquino. “Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus de Juan García Ponce” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica, Op.cit.*, p.252.

¹⁶⁵ José Monserrat Torrens, “Introducción” a *Contra las herejías de Ireneo de Lyon. Los gnósticos I*, Biblioteca Clásica Gredos, España, 1983, p. 67.

por medio de los cuales pudieron mantener en secreto un trasfondo gnóstico, solamente aquellos que conocían la herejía podían descifrar el mensaje oculto detrás de ellos. Por lo tanto, las obras artísticas se convirtieron en el vehículo ideal para que el gnosticismo lograra permanecer sin ser descubierto y por lo tanto perseguido. García Ponce se pregunta sobre este paso del culto gnóstico al arte y dice lo siguiente: “siempre me he preguntado si, aparte de una sobrevivencia subterránea, que sale de pronto a la superficie, en manifestaciones como las sectas de los bogomiles, que resucitó muchas de las creencias gnósticas en el siglo IX en Bulgaria, o la de los cátaros, que infestaron el sur de Francia y parte de España en los siglos XII y XIII, las herejías gnósticas no han dejado de contar con ocultos seguidores en el mundo del arte”¹⁶⁶.

Siguiendo esta línea de pensamiento, García Ponce llegaría a deducir que uno de los seguidores-o ilustradores- del gnosticismo en el mundo del arte según la lectura que García Ponce hace de sus cuadros es Balthus en eso se basa su ensayo *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*; por supuesto, se puede decir, haciendo una vez más un juego de espejos, que otro artista perteneciente a esta secta, y los conocimientos sobre el tema que demuestra en este ensayo permiten suponerlo así, es el propio García Ponce.

El gnosticismo de alguna forma pasó del terreno estrictamente religioso al de la especulación literaria y filosófica; se podría decir que se convirtió más en una forma de pensamiento que en un culto, de ahí que el erudito Harold Bloom diga: “El gnosticismo, una religión elitista, casi siempre ha sido un fenómeno estrictamente intelectual”¹⁶⁷.

Muchos grandes artistas conformarían la secta de nuevos gnósticos que tendría entre sus miembros a figuras muy variadas que van desde Georges Bataille hasta Jorge Luis

¹⁶⁶ Juan García Ponce, “Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus”, *Op. Cit.*, p.231.

¹⁶⁷ Harold Bloom, “Sabiduría cristiana, El evangelio de Tomás” en *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Editorial Punto de Lectura, Madrid, 2006, p.334.

Borges. En uno de sus ensayos, dedicado a hablar sobre la obra y figura de uno de los gnósticos antiguos más emblemáticos, llamado Basilides, Borges afirma la admiración que sentía por el pensamiento de los herejes gnósticos y dice: “Supe...qué hombres desesperados y admirables fueron los gnósticos y conocí sus especulaciones ardientes”¹⁶⁸. Borges comparte con García Ponce esta intuición o conocimiento de que el contagio herético contaminó el mundo del arte para poder sobrevivir y señala como miembros de esta sociedad secreta de propagadores del culto, nada menos que a Rimbaud, Jean Paul Richter y Novalis. Por su parte, el escritor mexicano Alfonso D’Aquino, incluye también en este selecto grupo a *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert y a *El libro de Monelle* de Marcel Schwob como “obras propagandísticas” del gnosticismo; con referencia a este último libro, me parece importante establecer una comparación con los cuadros de Balthus. Para reafirmar esta idea es necesario tomar en cuenta que todos los personajes de *El libro de Monelle* son niñas que están representadas por Schwob bajo un aspecto de ambigua malignidad. Por supuesto, en la lista de obras referentes al gnosticismo, no puede faltar la novela *Demian* de Hermann Hesse, en la que aparece mencionado Abraxas, una de las divinidades más importantes del culto gnóstico.

Ahora sigamos analizando algunas características del gnosticismo de las que habla García Ponce, para ver cómo entiende el escritor a esta religión en relación con la pintura de Balthus. El gnosticismo está en contacto cercano con el mal, lo que lo vuelve peligroso para el orden común y por lo tanto está proscrito. Sin embargo, no sólo la prohibición hace que los artistas que ilustran el gnosticismo lo mantengan oculto, una de las condiciones primordiales de este culto es el secreto.

¹⁶⁸ Jorge Luis Borges. “Una vindicación del falso Basilides” en *Ficcionario. Una antología de sus textos*, ed., introd., pról. y notas de Emir Rodríguez Monegal, F.C.E., México, 1997, p.38.

Además, la gnosis requiere un proceso iniciático, como su mismo nombre lo indica –lleva al conocimiento–; y para que alguien aspire a conocer su secreto, primero tiene que pasar por una larga serie de aprendizajes. Como dice García Ponce en otra parte de su ensayo, ese privilegio sólo pueden gozarlo los iniciados, los que están dispuestos a participar del mal y ha ser transformados por él: “el gusto por lo secreto, por el mero hecho de poseer un conocimiento que pertenece tan sólo a unos cuantos elegidos, está también en los orígenes de la misma palabra gnóstico. El gnóstico es el perfecto, el pneumático, el que ha sido ya tocado por la luz del espíritu y está por encima de los meros “psíquicos” a los que todavía debe poner en el camino que conduce a la perfección”¹⁶⁹.

Hay que definir entonces algunas más de las formas en las que está cifrado el culto gnóstico. Una de ellas es la de la de la contradicción; como ya se dijo antes, los gnósticos utilizan los conceptos del catolicismo para cambiarlos de signo. Una gran cantidad de elementos de esta teología fueron incorporados por los gnósticos en su propio sistema de creencias, pero al hablar de ellos los convertían casi siempre en algo muy distinto de lo que originalmente querían decir dentro del contexto que les asigna el catolicismo. Se produce en ellos un cambio que los transforma y los mueve hacia un sentido contrario, pero que también puede derivar de lo que dicen las mismas escrituras bíblicas. Se trata de una interpretación distinta a la canónica, pero apegada a la letra, por lo que también puede ser posible y válida. Ireneo de Lyon dice respecto a esta característica de los gnósticos lo siguiente: “se esfuerzan en hacer concordar convincentemente sus puntos de vista con las parábolas del señor, con los oráculos de los profetas y con la predicción de los apóstoles. Realizan transposiciones y transformaciones, toman una cosa por otra y de este modo

¹⁶⁹García Ponce, “Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus”, *Op.Cit.*, p.231.

engañan malvadamente a muchos”¹⁷⁰.

Este espíritu de contradicción de los gnósticos es muy parecido al que García Ponce detecta en: “Por eso, es tan fácil advertir que, por ejemplo, la palabra mal tal como la menciona Bataille está utilizada con el valor que tiene en el mundo de las costumbres establecidas, pero, en cambio, en el de la literatura, su categoría se invierte y se convierte en bien”¹⁷¹. Bataille utiliza la palabra mal, de la misma forma que lo hace García Ponce en *Inmaculada o los placeres de la inocencia* con las palabras “inmaculada” e “inocencia”, apropiándose del sentido corriente de la palabra para transfigurarla y hacer que signifique lo opuesto. Además, debe recordarse que estos términos provienen del campo semántico católico y dentro del sistema de relaciones de este discurso funcionan con un significado absolutamente determinado. Otro punto que es importante hacer notar es que los herejes gnósticos, sobre todo los considerados “gnósticos libertinos” como Basílides o Carpócrates, a diferencia de los “gnósticos ascetas” valentinianos, consideraban que el erotismo y la sexualidad podían ser parte de sus rituales. Sobre estos grupos gnósticos, Ireneo de Lyon dice: “han tomado como punto de partida las doctrinas de Basílides y Carpócrates; han introducido las libres uniones, la poligamia y la ingestión indiferenciada de las carnes sacrificadas a los ídolos”¹⁷². Y también refiere que estos gnósticos se entregaban sin reservas a ciertas actividades que no dejan de recordarnos a las que realizan muchos de los personajes de García Ponce dentro de sus novelas: “los más perfectos entre ellos practican sin rebozo todas las acciones prohibidas, sobre las cuales las escrituras afirman que los que las cometen no heredan el reino de dios. Algunos, entregados a fondo a los placeres de la carne, dicen que dan lo carnal a lo carnal y lo espiritual a lo espiritual. Los hay que

¹⁷⁰ Ireneo de Lyon, *Contra las herejías. Los gnósticos I*, Biblioteca Clásica Gredos, España, 1983, p.67.

¹⁷¹ Juan García Ponce, “La ignorancia del placer” en, *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1991, p.59.

¹⁷² Ireneo de Lyon, *Op.Cit.*, p.224.

ocultamente corrompen a las mujeres que enseñan su doctrina”¹⁷³. Se trata de un culto en que el erotismo no es reprimido sino más bien sagrado. Una de las deidades mayores de los gnósticos libertinos era la diosa Barbelo, cuyos adoradores eran conocidos como Barbelitas. Raoul Vaneigem en su libro *Las herejías* habla sobre algunas de las ceremonias de estas sectas: “Los fieles imitan el acto salvador de Barbelo y se dedican a recuperar su poder benéfico con la ofrenda del *pneuma-sperma*, del esperma espíritu. Se reúnen, comen deliciosos platillos y hacen el amor cuidando de recoger los vestigios de su placer para ofrecerlos a su diosa tutelar”¹⁷⁴. El gnosticismo de herejes como Basílides y Carpócrates es de signo vitalista, deja de lado el ascetismo y se piensa que la materia también puede aspirar a la luz, es una exaltación del cuerpo, Vaneigem dice que: “Carpócrates y sus simpatizantes pertenecen a un movimiento de exaltación de la vida, al que el derrumbe del judaísmo, por así decirlo, liberó de su escoria religiosa y que la nueva religión propagada por el Imperio grecorromano ocultará durante cerca de dos mil años”¹⁷⁵. Estos herejes se encontrarían entonces en las antípodas de la ortodoxia católica, no solamente porque sus creencias sean distintas sino también porque, a diferencia de la iglesia, los gnósticos libertinos conservaron la inocencia mientras que los católicos se abrieron paso por medio de la violencia y la mentira, así lo dice Harold Bloom: “La inocencia del gnosticismo es estar libre de violencia y de fraude, de los que el cristianismo histórico no puede desembarazarse”¹⁷⁶.

Más allá de las acciones emprendidas por sus seguidores, el gnosticismo toma en cuenta como parte fundamental de sus consideraciones a la seducción y la pasión, elevadas a un plano puramente simbólico y mitológico, en el que se pone en juego una intrincada

¹⁷³ *Ibid.*, pp.127-128.

¹⁷⁴ Raoul Vaneigem. *Las herejías*, Presses universitaires de France - Editorial Jus, México, 2008, p.41.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.63.

¹⁷⁶ Harold Bloom, *Op. Cit.*, p.334.

elaboración filosófica que ocupa gran parte de una complicada y elaborada teología que gira interminablemente alrededor de estos temas. García Ponce dice a este respecto: “Son innumerables los mitos gnósticos en los que el origen de la creación se nos describe como un romance en términos físicos en el que la luz –el espíritu en toda su pureza y su ausencia de límites, en su carácter no-creado- sería poseída por la oscuridad –la materia en toda su pesada densidad, su carácter cerrado y maldito precisamente por representar lo contrario que la luz- o aceptaría ser seducida por ella”¹⁷⁷.

Sin duda, algunos de los mitos gnósticos que más influyeron en el pensamiento y la obra de Juan García Ponce fueron los de Pistis Sofía –la sabiduría- y el de la Gran Prostituta que presenta a Helena de Troya prostituida por Simón el mago. Las siguientes palabras de los gnósticos, referentes a la sabiduría nos pueden aportar una luz reveladora si las leemos teniendo en mente la obra de García Ponce: “Sabiduría ... experimentó una pasión sin el abrazo de su cónyuge. Lo que había tenido su comienzo con los que estaban en torno al intelecto y la verdad, se concretó en esta descarriada, en apariencia por causa del amor, pero de hecho por audacia...”¹⁷⁸. Esta influencia se vería reflejada sobre todo en lo que tiene que ver con la forma de pensar y representar a la mujer dentro de las obras y los ensayos del escritor mexicano. García Ponce retoma el arquetipo de la mujer representada como serpiente, portadora del mal y del conocimiento que aparece de muy diversas formas a lo largo del tiempo y las culturas. En su ensayo sobre los gnósticos y Balthus dice lo siguiente: “¿Por el hecho mismo de ser una mujer, naturalmente opuesta al dios puramente masculino de la religión monoteísta, tiene Eva una relación secreta con esa serpiente y es una mujer semejante a la Elena de Simón el Mago o a la Pistis Sofía de Valentín y de otros

¹⁷⁷ Juan García Ponce, “Una lectura pseudognóstica...”, *Op.Cit.*, p.246.

¹⁷⁸ Ireneo de Lyon, *Op.Cit.*, p.97.

tantos heresiarcas gnósticos?”¹⁷⁹.

Al analizar la relación de García Ponce con las sectas gnósticas en su libro titulado *Erotismo y misticismo, la literatura erótico teológica de Juan García Ponce*, Juan Antonio Rosado nos habla de la simbología que tenía la serpiente dentro de algunas sectas gnósticas: “La secta de los ofitas veneró a la serpiente por ser causa de la *gnosis*. El ofidio “pervirtió” a nuestros ancestros, los apartó de la inocencia”¹⁸⁰. Y, además, este crítico también pone de manifiesto la gran importancia e influencia que la visión y las ideas que los gnósticos tenían sobre la mujer tuvo en la literatura de Juan García Ponce: “Con su inocencia, sencillez y prudencia en tanto que *saben* cómo no exponerse ante los “lobos”, sino estar con quienes hallarán el placer; con su disponibilidad sexual y exhibicionismo, con su ausencia de verdad y su alogicidad, los principales personajes femeninos de García Ponce (la Mujer *en sí*) representan en parte lo que la Gran Prostituta para algunas sectas gnósticas libertinas”¹⁸¹.

Podemos decir que lo que aquí dice Rosado respecto a las mujeres de las obras de García Ponce, se aplica también a las niñas sobre las que escribe y por lo tanto también a la forma en que se refiere a los cuadros de Balthus en que aparecen niñas.

De la transvaloración de los contenidos cristianos para convertirlos al lado del mal y de cómo esta transvaloración se realiza a través del erotismo de los cuadros de Balthus y las narraciones de García Ponce donde aparecen niñas, proviene lo más importante para este trabajo, pues esto es lo que corresponde a la representación de la infancia como inocencia-perversión en las obras de estos dos artistas. Culturalmente, sobre todo en nuestra época, el símbolo por excelencia de la pureza asexual y de la bondad radica en la figura del niño. Así

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.233.

¹⁸⁰ Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, Praxis/UACM, México, 2005, p.329.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.349.

que entonces, esta misma figura utilizada por Balthus, según la lectura de su pintura que hace García Ponce, sería utilizada bajo un signo negativo, para retratar la presencia del mal en sus cuadros en los que aparecen niñas. Ya que como diría García Ponce: “Los niños nunca son inocentes más que para la mirada de sus padres y demás admiradores de su rebuscada ingenuidad”¹⁸². Los niños no son ingenuos ni inocentes, sobre todo no son ingenuos, García Ponce destaca su propensión hacia el mal y al hablar de la inocencia lo hace en el sentido cotidiano, “gastado” de la palabra, no en el que usa en su obra. En realidad los niños sí son inocentes porque están más allá del bien y del mal; esto no quiere decir que sean bondadosos, sobre todo si se toma en cuenta que pueden vivir el mal a plenitud y sin remordimientos: “Su aparente inocencia no es más que un disfraz detrás del que se oculta la realidad del mal. Esa inocencia siempre es perversa”¹⁸³, nos dice García Ponce. En este sentido, la figura infantil funciona evidentemente como un vehículo para hacer visible la presencia del mal, a través de la perversión que significa mostrar a niñas desarrollando escenas eróticas. La corrupción del cuerpo a través de sus deseos es mostrada a plena luz, la pureza infantil es tocada por la garra oscura de la materia impura y deseante, pero por medio de este contacto, el observador de la pintura puede vislumbrar que existe algo superior y que estos cuadros remiten precisamente a eso..., algo que hacen sentir pero que está ausente de ellos, inasible.

Algunos cuadros de Balthus ilustrarían a la perfección la presencia del mal y la perversidad de los niños; por ejemplo, en uno de sus cuadros que se llama *La lección de guitarra*, García Ponce destaca el carácter iniciático del mismo y habla de los personajes que aparecen en él: una niña y su maestra de guitarra en una escena que resalta por su

¹⁸² Juan García Ponce, “Introducción” en *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1991, p.9

¹⁸³ Juan García Ponce, “Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus”, *Op.Cit.*, p.249.

tensión erótica: “En el rostro de la niña se mezclan el placer del dolor en una forma que hace difícil precisar la edad de ese rostro, como si el dolor correspondiera a un aspecto de su *psique* o su alma y el placer a otro y al mismo tiempo se confundieran. Pero es una niña”¹⁸⁴. En el fragmento anterior es importante para García Ponce resaltar que es una niña la que está siendo objeto del placer.

En la novela titulada *La invitación*, la niña que aparece en la escena y cuyo nombre es Annie, es hija de la protagonista de la novela que se llama Beatrice. La presencia de Annie en el escenario de la novela es totalmente ambigua: parece ser simplemente una niña caprichosa que llora y canta, pero en ciertos momentos da la impresión de estar ofreciendo a su madre; por ejemplo, en el momento en el que le baja el tirante del vestido, en el instante en el que leemos esta escena nos parece estar viendo un “cuadro viviente” de Balthus, y sin duda se trata de un homenaje al pintor:

Luego tomó a la niña en sus brazos. Ella escondió la cabeza en el cuello de la muchacha, avergonzada, como si no quisiera que R. la mirase, y al hacerlo su mano desprendió el delgado tirante del vestido (...) el tirante resbaló por el brazo dejando ver el principio de su pecho. Sin embargo la muchacha se sentó de nuevo en el sillón con la niña en sus piernas, que escondía igual que antes la cara en su cuello y la abrazaba sin intentar levantar el tirante y dejando ver por completo sus muslos desnudos. Su descuido era sin embargo tan inocente como la actitud de la niña y establecía entre las dos una ambigua relación que hizo que R. se sintiera turbado por su imposibilidad de dejar de mirar el cuerpo de la muchacha deseando oscuramente que la niña lo descubriera aún más, como si entre ambas hubiera una imposible complicidad¹⁸⁵.

Lo más común sería pensar que la acción de la niña no encierra ningún sentido oculto, pero su inocencia precisamente resulta ambigua, porque hace pensar que “oscuramente” existe una “complicidad” con su madre para revelar su cuerpo al personaje R. y excitarlo. En este sentido la niña parece estar lejos de ser culpable y sólo actúa de manera semejante a las niñas que pinta Balthus.

Por otra parte, en *Inmaculada y los placeres de la inocencia* encontramos una gran

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.238.

¹⁸⁵ Juan García Ponce, *La invitación*, Joaquín Mortiz, México, 1984, p.48

similitud entre los postulados gnósticos y las pinturas de Balthus; al describir el cuadro de Balthus titulado *La lección de guitarra* del que ya hemos hablado, García Ponce dice lo siguiente : “La maestra de guitarra que ha convertido a su alumna en el instrumento del arte que debe enseñarle, haría las veces de oficiante en una misa cuyo orden sería descendente en vez de ascendente, cuyo rito evocaría de todas maneras un sacrificio e invirtiendo los valores provocaría una forma de elevación. Debemos suponer que convertir en instrumento el cuerpo degradado de la discípula, que por esto mismo también busca los órganos sensibles de su maestra al descubrir su pecho y tomar el pezón entre sus dedos, libera su alma y conduce a una liberación de la maestra también”¹⁸⁶. Miguel Ballester es el maestro de Inmaculada en la novela, es su maestro gnóstico y le hace descubrir también el secreto del sexo escondido en su infancia que ha querido olvidar.

En otra pintura de Balthus, titulada *Katia Leyendo*, también se muestra una similitud entre la novela y los cuadros de Balthus: “Su actitud es inocente. Ella está leyendo a solas. No tiene por qué preocuparse de su cuerpo. Pero nuestra actitud no puede ser inocente, nosotros la estamos mirando y nuestra mirada nos permite sentir y advertir que la misma inocencia de Katia provoca el reconocimiento de que el cuerpo es culpable, de que en última instancia, toda apariencia lo es en la misma medida que lo es la mirada que la solicita y concluir, por último, que también es culpable el demiurgo que provoca su aparición”¹⁸⁷. En *Inmaculada...*, el personaje ve un libro que encuentra en la biblioteca de Miguel Ballester, en el que aparece la pintura de Balthus: *Katia leyendo*, a la que hace referencia García Ponce en el fragmento anterior, de una manera que parece casual pero que más bien es absolutamente premeditada. Miguel Ballester, o más allá de este, el demiurgo

¹⁸⁶ Juan García Ponce, Una lectura pseudognóstica..., *Op.cit.*, p.246.

¹⁸⁷ *Ibid.* p.249

de esta novela, Juan García Ponce, coloca a Inmaculada en ese lugar, en esa posición, para que al abrir el libro se convierta en el reflejo de la pintura que está observando y se coloque ella también ante el curioso lector que se asoma a una escena íntima, que no debería estar observando, y que con su mirada culpable se vuelve testigo de la perversa inocencia que se muestra en la figura de Inmaculada cuando mira las ilustraciones del libro que sabemos que es de Balthus, aunque nadie lo diga: “En la portada tenía el retrato de una muchacha, casi una niña, descalza, con una falda roja muy corta ... la muchacha tenía una breve blusa no tan oscura ... con delgados tirantes y un amplio escote, dejaba ver los hombros y los brazos de la muchacha. Ella estaba leyendo, tomando con sus largas manos, iguales a las de Inmaculada, una libreta menos grande que la del doctor. Tenía el pelo negro y suelto como Inmaculada”.

2.3. Inmaculada o los placeres de la inocencia

Quizá la narración donde se puede encontrar una influencia más marcada del culto gnóstico dentro de la narrativa de García Ponce sea *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. Desde el título de esta novela el lector se encuentra con un enigma irónico, inmediatamente surge la duda. ¿Cuál puede ser el placer de la inocencia, no es esto contradictorio? ¿De qué manera una persona inmaculada puede estar relacionada con el placer? Y la sensación de incertidumbre crece, sobre todo a medida que se va avanzando en la lectura y se va descubriendo, desde su infancia, la historia de una mujer que conoce y practica una gran variedad de experiencias sexuales sin ningún tipo de recato, sino por el contrario, con toda la perversidad de que es capaz. Este procedimiento no hace más que recordarnos las características gnósticas que fuimos encontrando anteriormente.

A partir de la influencia del cristianismo y su simbología, comúnmente, cuando se lee o se escucha los términos “inocente” o “inmaculado”, acude a la mente la idea de algo que está fuera del pecado o que es previo a éste, el significado de lo inmaculado según este esquema es el de aquello que no tiene mancha, que es puro. A esta pureza se le asocia también de forma automática con la castidad.

El misterio que suscitan los términos del título comienza a resolverse cuando se intenta comprender con mayor profundidad el sentido en que García Ponce utiliza palabras como “inocencia”. El autor pone al catolicismo como un fondo sobre el cual realiza una transvaloración de las categorías que sustentan esta religión, efectuando en ellas una operación por medio de la cual todo es entendido de una forma opuesta o al menos radicalmente distinta, como sucede en el culto gnóstico.

En su ensayo sobre el libro *Encuentros* de Juan García Ponce, Octavio Paz señala el lugar que la palabra “inocencia” ocupa dentro de la escritura de este narrador y explica la

forma en que toma el concepto del lenguaje de la teología para llevarlo después hasta el terreno de los placeres perversos:

Hay una palabra que aparece con frecuencia en los escritos de García Ponce: inocencia. Sin embargo, en casi todas sus novelas y cuentos la inocencia está siempre aliada a esas pasiones que llamamos malas o perversas: la crueldad, la ira, la lujuria, los delirios de la imaginación exasperada y, en fin, toda esa gama de placeres que reprobamos y que al mismo tiempo nos fascinan. Se trata de inclinaciones que son casi siempre irresistibles ...¿Cómo puede ser inocente el amor si invariable y fatalmente contiene, en mayor o menor grado una dosis de perversidad? El beso mismo es una perversión oral, nos advierten los psicoanalistas. Pero la palabra inocencia no es realmente un término moral ni científico sino religioso: la inocencia es una plenitud de ser, del mismo modo que el pecado es una falta. La inocencia es plenitud, el pecado es carencia¹⁸⁸.

En las obras de García Ponce, la experiencia religiosa vivida por sus personajes no radica en la fe en la existencia de un dios, ni en el apego a sus mandatos; sino que por el contrario, está enfrentada a la muerte y ausencia de cualquier dios; por lo tanto, estos personajes no tienen más vía para acercarse a lo sagrado que la que se encuentra encerrada en sus cuerpos y sólo pueden hacerla presente mediante la exploración de todas las diferentes posibilidades transgresivas que en ellos se encierran, es decir, pervirtiéndose. De tal manera, la inocencia, la plenitud, sólo puede ser alcanzada a través de la mayor perversión.

El mismo Juan García Ponce esclarece este punto en uno de los ensayos que dedica a analizar la escritura de Georges Bataille, en el que de paso refuta las posiciones de Mario Vargas Llosa respecto de este escritor y filósofo francés:

Porque todos los pecados pueden perdonarse, menos aquellos que son el producto de la falta de fe. Cuando se tiene fe el pecado es una carencia: disminuye la plenitud del mundo que la gracia es capaz de devolvernos. Pero cuando Dios ha muerto la plenitud del mundo, su inocencia, sólo se encuentra en mostrar a la luz del día y a plena voz el desgarramiento mediante el que el propio yo se disuelve en el mundo haciendo evidente su incongruencia a través del deseo perverso....¹⁸⁹

Entonces no podemos entender las palabras inocencia y perversidad dentro del mundo literario garciaponcesco sino como una dualidad constante, un binomio que ocupa un lugar fundamental en esta obra. Y en el que, como sucede en todas las dualidades, un

¹⁸⁸ Octavio Paz. "Encuentros de Juan García Ponce", en *La escritura cómplice...*, Op.Cit, p.128.

¹⁸⁹ Juan García Ponce. "La ignorancia del placer" en *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, p.186.

término forma parte del otro y mediante la acción de ambos se forma una totalidad indivisible.

Asimismo, podemos valernos del pensamiento de Frederich Nietzsche para aclarar nuestro panorama, sobre todo si recordamos que precisamente uno de los postulados centrales de su filosofía es el de “la transvaloración de todos los valores”. En su libro *Así hablaba Zaratustra*, Nietzsche titula uno de los fragmentos como: “Del conocimiento immaculado”, aquí contradice a los que proponen que el conocimiento immaculado está alejado de cualquier tipo de consumación terrenal y ligado a la inacción, y dice: “Para mí sería lo mejor – así se engaña a sí mismo el que se engaña- amar la tierra como la ama la luna y no tocar su belleza más que con los ojos”¹⁹⁰. Nietzsche descalifica a los que promueven este tipo de conocimiento estático y les aclara el significado que tiene la inocencia dentro su filosofía:

¡Hipócritas, sensibles, lascivos! ¡Os falta la inocencia en el deseo, y por eso calumniáis al deseo! [...] ¿Dónde hay inocencia?; donde hay voluntad de engendrar. Y el que quiere crear algo superior a sí mismo, ese posee a mi modo de ver la voluntad más pura.
¿Dónde hay belleza? Allí donde es preciso que yo quiera con toda mi voluntad, donde yo quiero amar y desaparecer, a fin de que una imagen no quede reducida solamente a imagen.
Amar y desaparecer son cosas que están acordes desde hace eternidades. Querer amar es también estar dispuesto a morir¹⁹¹.

Como se puede observar en estas líneas, la inocencia para Nietzsche no reside en la pasividad, ni en el pudor y recato, sino que es algo activo, una voluntad de trascenderse. Se debe subrayar también la utilización de la palabra “imagen” que hace Nietzsche dentro del fragmento citado. Esa es una de las palabras que recorre la obra de Juan García Ponce de principio a fin, desde su primer libro de cuentos titulado precisamente *Imagen primera*, hasta la última de sus novelas y gran parte de sus ensayos.

¹⁹⁰ Frederich Nietzsche, “Del conocimiento immaculado”, en *Así hablaba Zaratustra*, EDESA, México, 1985, p.108.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.108.

Cuando leemos: “desaparecer, a fin de que una imagen no quede reducida a solamente a imagen”, no se puede evitar pensar también de inmediato en los protagonistas garciaponcescos, tanto femeninos como masculinos; todos ellos desaparecen, pierden su individualidad y su personalidad para dejar que aparezca la imagen.

Otro punto en esta novela en el que funciona la influencia contradictoria y transvalorizadora del gnosticismo, además de la inocencia, es el que se refiere a la elección de la profesión del personaje Miguel Ballester. Aquí podemos observar otro ejemplo del mecanismo irónico-paródico de García Ponce, en este caso con respecto a la psicología; el personaje de Ballester es un psiquiatra, pero un psiquiatra que al contrario de los demás no se interesa en curar sino en observar la naturaleza de sus pacientes, no intenta eliminar las perversiones sino que las fomenta: “Yo voy a confesarte algo también, pero no debes comentarlo dijo después. A pesar de lo que creen mis colegas, a pesar de la clínica y de que en efecto ‘curo’ a algunos de mis pacientes, me interesan los enfermos como tales. Me gusta escribir sobre ellos. Soy un falso doctor”¹⁹². Esta forma de proceder por medio de la acción negativa es la misma que detectamos ya en lo que se refiere a la inocencia; un procedimiento que en más de un punto proviene también del gnósticismo. En el caso del psiquiatra Miguel Ballester, mediante la negación de su profesión científica, que debería llevarlo a buscar la “cura” de sus pacientes, llega a la afirmación de lo irracional y la fascinación que le produce, transformándose de esta manera en una especie de hereje gnóstico.

Una formulación más de este proceso puede encontrarse en un ensayo en el que García Ponce habla de la escritura de Jorge Luis Borges: “esa continua negación de lo que

¹⁹² Juan García Ponce, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, F.C.E., México, 1992, p.190.

se afirma y afirmación de lo que se niega ... lo convierte en el tipo de escritor que es: reticente, irónico, dedicado a construir destruyendo y a destruir construyendo para establecer esa espejeante duda sobre el carácter del mundo que su obra encierra”¹⁹³.

Ahora es conveniente atraer las reflexiones antes expuestas y proponerlas como instrumento para acercarse a mirar aquello que es el interés principal de este trabajo, la construcción de la infancia dentro de *Inmaculada y los placeres de la inocencia* de Juan García Ponce. A diferencia de muchos de los personajes infantiles de García Ponce, Inmaculada no es presentada por medio del uso de la analepsis, es decir, recurriendo al recuerdo de la infancia de Inmaculada cuando ésta ya es adulta, sino que en las primeras líneas de la novela, un narrador en tercera persona describe a la niña Inmaculada, que ocupa el presente de la novela: “Inmaculada era una niña alta, delgada, con las piernas muy largas”¹⁹⁴.

Algunas páginas adelante leemos un diálogo en el que Inmaculada cuenta la historia de su infancia a un personaje todavía desconocido que la cuestiona y que varias páginas después identificaremos con el psiquiatra Miguel Ballester, uno de los personajes principales de la novela. Mediante este recurso García Ponce sugiere la posibilidad de que Miguel Ballester es el autor implícito de la novela, que comienza su narración con los datos de la infancia de Inmaculada que ella misma le ha contado, dando como resultado que la infancia de Inmaculada se presenta como punto de partida de un narración estructurada más o menos cronológicamente que concluye de manera circular con la vuelta de Inmaculada a su lugar de origen. Más adelante hablaré más profundamente sobre el personaje Ballester y sobre la estructura circular de la novela.

¹⁹³ Juan García Ponce “*La moneda de hierro* de Jorge Luis Borges”, en *Las huellas de la voz*, *Op.Cit.*, p.192

¹⁹⁴ Juan García Ponce, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, *Op. Cit.*, p.7.

Por ahora situemos nuestra atención en la infancia de Inmaculada, ésta se configura a partir de los datos que en la narración se dan acerca de ella. Al momento en que Inmaculada nace, su madre muere debido a complicaciones en el parto. Puede detectarse en este acontecimiento un posible origen del nombre del personaje, que resultaría de una parodia que el autor realiza de la “inmaculada concepción” del catolicismo.

Los primeros años de Inmaculada, como los de casi todos los personajes infantiles que aparecen en la obra de Juan García Ponce, transcurren en la provincia. Inmaculada vive en la hacienda de su padre junto con varios de sus hermanos y su madrastra. En este lugar tiene sus primeros contactos con la sexualidad a una edad temprana y de una forma que se presenta ante su percepción infantil como algo desconocido que, sin embargo, le fascina, sobre todo por la sensación de estar rompiendo una prohibición. Al caminar frente a la recámara de su padre, Inmaculada escucha una serie de ruidos que provienen de una relación sexual entre éste y su madrastra, sólo que en este momento ella todavía no sabe que es su madrastra y la llama Mamá:

Pasar frente a la puerta del cuarto de sus padres y escuchar los suspiros, los gritos, los gemidos 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. La conocida puerta de dos hojas y detrás los rumores. Y no vestida de blanco, con el duro fondo, con las calcetas y zapatos de charol, sino con los pantalones de montar, las botas, el suéter en el que todavía no se señalaba nada, quedarse escuchando, tratando de imaginar, muy quieta hasta que también adentro, después de las voces, gritos, nombres murmurados, se hizo el silencio, un silencio súbito, pesado, dentro del que ella podía imaginar en la cama que conocía a su papá y su mamá, sin saber qué más podía imaginar, pero tratando de representarse algo imposible de representar. Alejarse de la puerta e irse caminando muy despacio, tratando de hacer ningún ruido por que reconocía que había oído algo que no debería haber oído¹⁹⁵.

Realizo una cita en extenso porque esta escena me parece muy importante para la configuración del personaje de Inmaculada, porque ocurre en las primeras páginas de la novela y es la primera ocasión en que Inmaculada se enfrenta a la sexualidad y por primera

¹⁹⁵ *Ibid.* p.9.

vez se ponen en juego el misterio y la imaginación. Un misterio que a la mente infantil de Inmaculada le es imposible comprender y que la obliga a hacer uso de la imaginación para tratar de adentrarse en él. Sin embargo, a pesar de cualquier intento, la verdad del misterio no puede conocerse y sólo queda la fascinación de lo imaginado. Aquí es donde entra en juego la perversión y tal como sucede siempre, se le encuentra indisolublemente ligado con lo imaginario y lo inconsciente. Porque la perversión a fin de cuentas se sustenta en la posibilidad de imaginar algo que está más allá del razonamiento, como sucede en esta escena: la imaginación trata de entrar al misterio de lo imposible.

Asimismo, la transgresión es componente fundamental de lo perverso. Inmaculada empieza a ser una niña perversa en esta escena aunque todavía no ha tenido ningún encuentro sexual físico; su perversión comienza cuando ella rompe intencionalmente con el orden establecido y con las prohibiciones, cuando reconoce estar oyendo “algo que no debería haber oído”. Otro rasgo importante que debe destacarse en el fragmento citado es la mención de la vestimenta de Inmaculada: no viste su habitual ropa blanca, sino que está vestida para montar y es con esta ropa que recibe lo que podríamos llamar su iniciación en el misterio del sexo.

La vestimenta blanca se convierte en un atributo de Inmaculada; son muchas las menciones que se hacen de los vestidos blancos que usa durante su infancia, este color también es el símbolo de su inocencia, el final de la novela es especialmente significativo a este respecto. La misma Inmaculada reconoce la relación que existe entre este color y su infancia y la transformación que ha experimentado cuando usando el traje de montar escuchó el encuentro sexual entre su padre y su madrastra: “Inmaculada decidió que tenía que cambiarse antes de bajar a cenar. Volvería a ser la niña vestida de blanco, con las

calcetas, los zapatos de charol y los gruesos fondos”¹⁹⁶. Otro momento en el que adquiere especial importancia su vestimenta es el de su primera comunión; para ella, la posibilidad de usar el vestido blanco es lo más importante de la ceremonia, el color del vestido se convierte otra vez en el símbolo de la inocencia y de la pureza, como sus hermanas lo dicen: “Mucho más que la primera comunión le interesaba el traje. Todas sus hermanas decían que se veía muy bien con él, que era la imagen misma de la pureza”¹⁹⁷.

Este acontecimiento también abre un círculo que comienza con la primera comunión y que cerrará al final de la novela con el matrimonio de Inmaculada por la iglesia. En ambos casos se trata de sacramentos de la Iglesia católica en los que la mujer debe estar vestida de blanco y están utilizados dentro de la narración para enmarcar la relación irónica que la literatura de García Ponce sostiene con la iglesia católica, como ya hemos apuntado. La verdadera manifestación de lo sagrado en el personaje no es su primera comunión, sino el momento en que escucha a su padre y su madrastra. Por ello, cuando el sacerdote la confiesa, ella omite contar este suceso, incurriendo de esta manera en un pecado: “Se confesó con el capellán de la escuela, pero sólo confeso, a pesar de las muchas preguntas del capellán, algunos actos de ira, pequeñas desobediencias y ninguna de sus conversaciones secretas ni la manera en que escuchaba ante la puerta en el cuarto de su padre y su madrastra”¹⁹⁸.

Poco tiempo después Inmaculada se inicia en las prácticas sexuales y lo hace con una niña de su edad. En esta relación existe una exploración por parte de las dos niñas que incluye la experimentación con objetos que puedan brindar placer, una especie de

¹⁹⁶ *Ibid*, p.11.

¹⁹⁷ *Ibid*, p.12.

¹⁹⁸ *Ibid*, p.12.

fetichismo que supone una amplia gama de la perversión en el cuerpo infantil. La imagen de dos niñas utilizando las muñecas que deberían ser parte de juegos inocuos y asexuales como instrumentos y juguetes de placer es elocuente y se convierte en una representación artísticamente magistral que ejemplifica la multitud de formas en que puede desplegarse el erotismo en el periodo de la niñez, periodo en el que las restricciones que la sociedad impone a la sexualidad todavía no han sido asumidas. Veamos entonces la escena en que las dos niñas juegan con sus muñecas: “-Métela allí, méteme la mano allí, la mano de ella, de la muñeca primero- le rogó a Inmaculada al fin. Inmaculada había detenido la mano de la muñeca sobre el muslo de Joaquina. Miraba la abertura que ella también tenía y la muñeca no. -¿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”¹⁹⁹.

El personaje de Joaquina que aquí aparece con Inmaculada, tiene un papel importante dentro de la novela. Es la primera amante infantil de Inmaculada y la encontrará otra vez cuando regrese al lugar y los personajes de su infancia. Los primeros encuentros sexuales que comparten Joaquina e Inmaculada son el comienzo de un largo trayecto erótico que tan sólo en el periodo infantil incluye a varias niñas amantes.

Todo esto lo sabemos por medio del recuerdo; como ya se mencionó antes, la infancia de Inmaculada es revivida por ella a instancias de Miguel Ballester. El segundo capítulo de la novela comienza con Inmaculada narrando las experiencias de su niñez, el interrogatorio al que es sometida saca a la luz recuerdos que habían sido olvidados y que sólo se mantenían presentes en el inconsciente: “¡Cuántas cosas hice de niña, cuántas cosas me pasaron! Pero luego me daba vergüenza, durante mucho tiempo no las recordé, no sé cómo pero conseguí olvidarlas por completo. Era otra época. Sólo la he resucitado por ti,

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.91.

para ti, por tu culpa”²⁰⁰.

También es importante tomar a la psicología en general, pero sobre todo al psicoanálisis de Freud, como un referente necesario para leer esta novela, ya que como he dicho, no es casual que la profesión de Ballester sea la de psiquiatra. Juan Antonio Rosado se pregunta si se puede relacionar la noción de la perversidad polimórfica del psicoanálisis con los personajes de García Ponce y responde con una rotunda afirmación: “¿Puede aplicarse la noción freudiana de *perversión polimorfa* a los personajes de García Ponce? El placer preliminar al coito es el juego con todas las partes del cuerpo y corresponde a uno de los aspectos de la perversidad polimórfica infantil”²⁰¹. De tal forma, tal vez resulte fructífero detenerse a leer con detalle la descripción que hace Freud de la “disposición perversa polimórfica” y a la luz de sus palabras obtener una lectura de *Inmaculada o los placeres de la inocencia*:

Disposición perversa polimórfica.

Es muy interesante comprobar que bajo la influencia de la seducción puede hacerse el niño polimórficamente perverso; es decir, ser inducido a toda clase de extralimitaciones sexuales. Nos enseña esto que en su disposición peculiar trae ya consigo una capacidad para ello. La adquisición de las perversiones y su práctica encuentran, por tanto, en él muy pequeñas resistencias, porque los diques anímicos contra las extralimitaciones sexuales, o sea el pudor, la repugnancia y la moral, no están aún constituidos en esta época de la vida infantil o su desarrollo es muy pequeño. El niño se conduce en estos casos igual que el tipo corriente de mujer poco educada, en la cual perdura, a través de toda la vida, dicha disposición polimórfica perversa, pudiendo conservarse normalmente sexual, pero también aceptar la dirección de un hábil seductor y hallar gusto en toda clase de perversiones, adaptándolas en su actividad sexual. Esta disposición polimórfica, y, por tanto, infantil, es utilizada por la prostituta para sus actividades profesionales, y dado el inmenso número de mujeres prostituidas y de aquellas a las cuales hay que reconocer capacidad para la prostitución, aunque hayan escapado a su ejercicio profesional, es imposible no ver en esta disposición a todas las perversiones, algo generalmente humano y originario²⁰².

¿No se podría decir, siguiendo a Freud, que *Inmaculada* a lo largo de la novela conserva intacta su inclinación perversa polimórfica? *Inmaculada* desarrolla esa disposición

²⁰⁰ *Ibid*, p.42.

²⁰¹ Juan Antonio Rosado. *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, Praxis/UACM, México, 2005, p.151.

²⁰² Sigmund Freud, “La sexualidad infantil” en *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Alianza editorial, Madrid, 1972, pp.56-57.

durante su infancia, es una niña abierta a “toda clase de extralimitaciones sexuales”, conoce la homosexualidad, el fetichismo, la crueldad, el autoerotismo y la contemplación; cuando es adulta, Inmaculada recobra la sensibilidad sexual de su infancia gracias a “ la dirección de un hábil seductor”, representado aquí por Miguel Ballester, ese psiquiatra, hereje, proxeneta y pedagogo, pero también, sin duda, artista. Ballester propicia que Inmaculada deje fluir su sensibilidad sexual infantil, ejerciendo sobre ella un magisterio perverso por medio del cual el personaje es capaz de trasponer las barreras del “pudor, la repugnancia y la moral”. Ballester distingue esa posibilidad en esta “mujer poco educada”, -recordemos el gesto sutil y significativo en el que Inmaculada pinta con colores los libros de texto de su hermano Alfredo-; sin embargo, cabe aclarar que para García Ponce la ignorancia de Inmaculada en términos culturales o académicos no es una falla, como lo considera Freud, sino, por el contrario, un atributo. Juan Antonio Rosado lo explica de la siguiente manera: “Inmaculada ... demuestra ... ignorancia e incultura o, por lo menos, un desinterés por la cultura en general, y por ello demuestra también mayor “pureza” en el sentido de que ni siquiera ha sido tocada por el conocimiento. Así, cuando de manera infantil desea iluminar unos grabados que tenía Alfredo, su hermano, Inmaculada –sin mancha alguna- demuestra que se halla en un estado casi de animalidad pura, que su saber es instintivo”²⁰³.

Debemos entender entonces que la inocencia no debe ser confundida con la ignorancia, sino que por el contrario, la inocencia se adquiere a través del conocimiento. El crítico Alberto Ruy Sánchez dice al respecto: “Inmaculada, en verdad es más inocente a pesar de ser más sabia en los placeres del cuerpo. Su inocencia es de otra naturaleza: no es la del que no sabe, eso es ignorancia. Su inocencia es mayor porque tiene más gracia, en el

²⁰³ Rosado, *Op. Cit.*, p.205.

sentido mayor de la palabra gracia: un don trascendente”²⁰⁴.

Inmaculada esta signada por la marca de una inclinación natural hacia el exhibicionismo y el erotismo desbordado y también por supuesto por una “capacidad para la prostitución”. De hecho, Inmaculada supera a su maestro cuando se prostituye por puro placer con los locos del sanatorio de Ballester sin que éste lo sepa. Podemos vislumbrar entonces que el carácter inmaculado de este personaje proviene de mantener a través del tiempo una continuidad erótica, lo que se conserva inmaculado es su capacidad para el deseo. No ha sufrido realmente la transformación sexual por medio de la cual, como también explica Freud, la mujer va haciéndose reticente a la sexualidad sobre todo para excitar el deseo del hombre. Inmaculada recibe abiertamente cualquier estímulo erótico sin oponer resistencia, está disponible.

En su transcurso a través de las diversas experiencias sexuales, Inmaculada recorre un trayecto iniciático, por medio del cual el maestro Miguel Ballester conduce a su alumna en el aprendizaje del placer. Esta iniciación se cierra precisamente en un retorno simbólico a la infancia, cuando Inmaculada regresa a su lugar de nacimiento para casarse. Alberto Ruy Sánchez sitúa a *Inmaculada y los placeres de la inocencia* dentro del rubro de novela de conocimiento: “Más que una novela de aventuras eróticas, que lo es, *Inmaculada o los placeres de la inocencia* es una novela del conocimiento: podría decirse incluso que es una teoría erótica del conocimiento”²⁰⁵. Juan Antonio Rosado habla también sobre el carácter de *Inmaculada*... como una novela de iniciación: “Por ello, *Inmaculada* es, además de un conjunto de aventuras eróticas, una novela de aprendizaje: *bildungsroman*. Su enfoque y desarrollo es hacia el futuro. El personaje se descubre, se transforma y, en definitiva,

²⁰⁴ Alberto Ruy Sánchez, “La novela anal como novela pura”, en *Sábado, Uno más uno*, México, 23 de septiembre de 1989, p.7.

²⁰⁵ *Ibid* p.7.

aprende”²⁰⁶.

Miguel Ballester es un maestro de la perversión, un guía que busca la sabiduría en el cuerpo de su alumna, para que ésta acceda al conocimiento immaculado del que habla Nietzsche, a través del despliegue de una sexualidad irreprimida. Ballester actúa como un miembro de esa secta de pedagogos pederastas que René Schérer propone en *La pedagogía perversa*, los cuales utilizan una filosofía sexual para enseñar a sus alumnos y: “cultivar en ellos las atracciones pasionales, oprimidas en las familias; apartar al niño del sitio mediocre e insalubre, del sitio de odios y reprimendas, que era el hogar familiar; ofrecerle posibilidades sin límite de ejercicio de sus gustos y especialmente de la sexualidad irreprimible”²⁰⁷.

Por último, es importante resaltar que el capítulo final de la novela comienza cuando Inmaculada vuelve a la ciudad en que nació y en la que pasó su infancia. Es como si el círculo que se abrió con su infancia al principio de la novela, se cerrara cuando Inmaculada vuelve a este lugar. Ahí, Inmaculada vuelve a sostener relaciones sexuales con Joaquina, la niña con la que empezó su vida sexual y que ahora ya es una señora con hijos. Inmaculada le enseña a Joaquina una posición llamada “la tijera” y Joaquina reconoce el aprendizaje de Inmaculada en materia sexual: “-Aprendiste mucho. Me gusta y también me dan celos”²⁰⁸. Después de atravesar por el camino del conocimiento, Inmaculada cierra un aprendizaje que la conduce al inicio de sí misma, a su propio origen, para confirmarnos que Inmaculada sigue siendo la misma niña que oyó a escondidas detrás de la puerta de su padre. Sobre este retorno, Juan Antonio Rosado ha dicho: “Desde que por vez primera escuchó el ruido en el cuarto de sus padres, sus obsesiones y curiosidades surgieron para no

²⁰⁶ Rosado, *Op.Cit.*, pp.147-148.

²⁰⁷ René Schérer, *La pedagogía perversa*, Laertes, Barcelona, 1983, pp.168-169.

²⁰⁸ Juan García Ponce, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, *Op.Cit.*, , 1992, p.102.

cesar de intensificarse: la energía vital la *abrió* al mundo. La *gnosis* cada vez más intensa en materia sexual la convirtió en iniciada, pero también en iniciadora. Al final de su viaje erótico, retorna al origen, a la casa paterna”²⁰⁹.

Inmaculada también vuelve a encontrarse con Victoria, otra de sus amantes infantiles, y le cuenta todas sus experiencias y reanuda también con ella sus juegos sexuales. Al final, Inmaculada va a casarse y se viste con su vestido blanco de novia para entregarse y así hace recordar las palabras de Ernesto Mercado- uno de los personajes de la novela- al referirse a las novias: “El vestido de las novias encierra una contradicción. La pureza es intocable y ellas se visten para entregarse”²¹⁰.

²⁰⁹ Rosado, *Op. Cit.*, p.337.

²¹⁰ Juan García Ponce, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, *Op.Cit.*, , 1992, p.133.

Conclusiones

En esta tesis he intentado dar una visión lo más completa posible de la forma en que se presenta la infancia en la obra literaria de Juan García Ponce, analizando la manera en que el escritor entiende la infancia desde su ensayística y a través de su narrativa. He revisado y estudiado las características de distintos personajes infantiles y la forma en que están presentados.

En la primera parte de esta tesis encontré que, en la mayoría de los casos, los personajes infantiles aparecen a través de un recurso narrativo llamado analepsis, por medio del cual se realiza un retroceso al tiempo pasado. En el caso de los personajes de García Ponce este recurso cumpliría la función simbólica de un retorno ritual por medio del cual cumplen con un viaje personal que los conduce a una profunda introspección y en algunos casos a descubrir su verdadera identidad, a través del descubrimiento de su origen. Muchas de las infancias que nos son presentadas, son las de los personajes adultos recordadas por ellos mismos o por el narrador; tal es el caso de narraciones como: *La presencia lejana*, *El nombre olvidado* y *Figura de paja*, entre otras. En ellas, la infancia es representada de tal manera que da la impresión de suceder un “tiempo material”, el relato se crea alrededor de la imagen de la infancia para envolverla y brindarle el escenario propicio para que se presente, para hacerla vivir nuevamente y que de esta manera se convierta en mito. En un mundo sin dioses, los mitos sólo pueden provenir de la experiencia personal más primigenia. Los mitos entonces son personales, individuales y se originan en la infancia. Una de las características principales del mejor arte moderno es la búsqueda del retorno al espacio y al tiempo de la infancia para recuperar la mirada pura y en contacto con el absoluto que se tiene en esa edad. El artista desea crear un espacio y un tiempo absolutos dentro de su obra. Una vía para llegar a ellos, la principal para Pavese, y una de las más

importantes para García Ponce, es la del redescubrimiento de los símbolos de la infancia.

La infancia va unida indefectiblemente a un espacio sagrado. La representación de la infancia se da a través de una imagen por medio de la cual se la representa situada en el lugar natal del escritor o del personaje, muchos de los personajes de Juan García Ponce tienen marcados rasgos autobiográficos y comparten características de la infancia del escritor, transcurrida en provincia, en lugares de Yucatán y Mérida. Se puede decir que es de este modo porque sólo esto permite crear la sensación de autenticidad, de transmisión de lo vivido, además, este lugar es transformado, cuando es revisitado por medio de la literatura, en un lugar de la imaginación. García Ponce regresa al lugar de su infancia cuando ya es adulto y hace que algunos de sus personajes también realicen este viaje, el regreso al lugar de origen además de ser un reflejo autobiográfico hace que los personajes se encuentren con un pasado que los marcó, dotándolos de esta forma de una visión enriquecedora y creadora de mitos, adquirida al ver los lugares de la infancia por segunda vez. Entonces, la idea de la infancia proviene, no de la infancia en sí misma, sino del recuerdo que se tiene de ella. Huberto Batis dice al respecto: “La nostalgia del mundo infantil sólo es dable desde la madurez, y en ese sentido sería un impulso hacia lo otro anterior al despertar de la sexualidad, en donde coexiste el deseo de ser el otro...”²¹¹. De este modo, la infancia es siempre el modelo según el cual toda la vida posterior está ya prefigurada. Al regresar a ella, a los lugares en que se ha desarrollado, se recupera una sensación de unidad, se restaura el espacio primero, la vida vuelve a un cauce seguro por el que el sentido es conducido, hasta llegar al lugar único en el que el mundo aún no ha sido fragmentado, Batis dice que: “...recuperar la infancia es recuperar el mundo”²¹². Sólo así

²¹¹ Huberto Batis, “La obra literaria de Juan García Ponce” en *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*, UNAM, México, 2004, p.212.

²¹² *Ibid*, p.209

se encuentra un lugar habitable, un centro, el espacio de la vida.

El tiempo al que pertenece la infancia es presentado por García Ponce como un tiempo mítico, es decir, un tiempo fuera de la contingencia. En la infancia se encuentra entonces el vislumbre de una eternidad perdida pero siempre buscada. Esto ha sido indicado por muchos críticos de la obra que nos atañe, pues es uno de sus fundamentos principales. Huberto Batis, por ejemplo, señala que: “En el pasado está el origen de la pasión auténtica: deseo de algo desconocido, la 'languidez divina' de los románticos, cuyo objeto profundo sería la 'unidad cósmica' una vez aceptados como intrascendibles los límites de lo real”²¹³. Entonces, la infancia también es mítica porque en esta edad el “yo” no se encuentra escindido del mundo sino que forma parte integral de él. La representación de la infancia como tiempo mítico se da por medio de símbolos, pero estos símbolos siempre guardan algo de misterioso y no pueden ser explicados sino tan sólo presentados.

En la segunda parte de esta tesis he intentado integrar una idea sobre la infancia, por medio de la observación de sus manifestaciones y sus apariciones en la obra de García Ponce. Se trata de la idea mediante la cual la infancia es comprendida como una dualidad inocencia-perversión. Este tipo de representación de la infancia en García Ponce proviene en buena parte de una relación intertextual con la pintura de Balthus, pintor que según la lectura que García Ponce hace de sus cuadros, ilustra los mitos gnósticos en sus pinturas. García Ponce también ilustra esos mitos por medio de sus figuras infantiles, de tal forma evidencia una influencia gnóstica y hace que sus personajes entren en contacto con el mal. Los niños al estar unidos al mundo están sujetos también al mal, ya que el mal existe en el mundo, pero no existe en ellos como una categoría moral sino como una fuerza negativa, en

²¹³ Huberto Batis. “La casa en la playa” en, *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*, UNAM, México, 2004, p.212.

su presencia se unen elementos tan aparentemente contradictorios como la inocencia y la perversión. García Ponce utiliza esta característica como si estuviera usando un procedimiento gnóstico que tiene como principal herramienta la contradicción. La ambigüedad es otro procedimiento gnóstico que es utilizado por García Ponce como un recurso artístico indispensable para llevar a cabo la representación de la infancia como inocencia-perversión. Las niñas de sus narraciones se entregan sin freno a una sexualidad irrepresible y a la perversión que conlleva el hecho mismo de que sean mostradas en momentos de exceso, en los que la belleza de sus cuerpos sirve como instrumento del deseo sin restricciones, lo que de alguna manera recuerda la clasificación que hace Freud de los niños como perversos polimorfos. Juan Antonio Rosado dice sobre la sexualidad incontenible de los niños lo siguiente: “Los niños -como los animales- no se reprimen, porque lo consciente y lo inconsciente no se ha separado. El adulto ya ha hecho consciente que su deber es el trabajo y la sexualidad genital que incluye la reproducción; el placer no será sino una recompensa por estar inmerso en la realidad. El artista intenta vivir a toda costa en la creatividad que implica –como en los niños- el *principio del placer*”²¹⁴.

En algunos casos estudiados, como sucede con los cuentos “Feria al anochecer” o “Ninfeta”, los personajes infantiles son presentados dentro de su infancia sin que se separe nada de su vida de adultos. En el cuento “Ninfeta” me encontré con la relación intertextual entre la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov y el personaje de Enedina que aparece en la narración de García Ponce, sobre todo para analizar cómo esta última obtiene algunos de los atributos del personaje mítico de Nabokov y se convierte en una continuación de la literatura que tiene como figura central a la “niña demoniaca”. A lo largo de este trabajo

²¹⁴ Juan Antonio Rosado. *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, Praxis/UACM, México, 2005, p.152.

resultó indispensable referirme a la infancia del propio escritor Juan García Ponce a través de su *Autobiografía precoz*, sobre todo para resaltar el fondo autobiográfico que tienen muchos de sus personajes infantiles, mismo que, por otro lado, puede verificarse también en su libro de memorias titulado *Personas, lugares y anexas*.

Otro tipo de personajes infantiles que aparecen en este trabajo son los hijos de los personajes adultos de los que sólo tomé como ejemplos aquí a los que aparecen en *La invitación* y en *La vida perdurable*, porque me parecieron los más significativos y más importantes para la estructura de las novelas, aunque también existe este tipo de personajes en novelas como: *La casa en la playa*, *Pasado presente* y *Crónica de la intervención*. Juan Antonio Rosado dice que algunas de las características principales de estos personajes, así como también de la infancia del propio García Ponce son la imitación, la obediencia y la imaginación y lo explica de la siguiente manera:

Los niños suelen imitar y representar lo que perciben. La obediencia es también una forma de *repetir* lo que se nos dice. En el capítulo “Primera comunión”, de *Crónica de la intervención*, los hijos de María-Inés —a quien el fotógrafo Esteban percibe como a Mariana— estaban instruidos “sobre la manera como deben comportarse y ellos han encontrado la obediencia”, que, como Mariana, paloma o Inmaculada, sobrepasan, llevan al extremo. Continuando con el tema de los niños, en *Personas, lugares y anexas* (1996) cuenta García Ponce que en la infancia llegó a ir con su padre al fútbol. Después de esa experiencia, “mis hermanos, mis primos, mis amigos y yo nos repartíamos los nombres de los jugadores para ‘representarlos’ en nuestros propios encuentros”. En *Trazos*, narra que entre su hermano y él se repartían los papeles de los héroes de los libros que leían: *obedecían* al libro como un actor debe obedecer al director y éste al guión. Obedecer, representar es hacerse *otro*, pero ese “hacerse *otro*” (u otros) es a la vez “hacerse yo”. La imaginación es ese deseo de estar donde no se está; de ser quien no se es o de ser *otro* más de quien se es²¹⁵.

Otro tipo de personaje infantil importante que revisé en este trabajo es el que aparece en *La cabaña*, cuya mirada sirve para que el personaje principal, Claudia, encuentre su propia imagen, la imagen de su deseo. En lo que respecta a *Pasado presente*, mi interés se centró sobre todo en las ideas sobre la infancia que sus personajes manifiestan. También analicé las referencias a la infancia como tema dentro de sus narraciones.

²¹⁵ *Ibid*, p.59.

He realizado una revisión lo más completa posible de lo que significa la infancia dentro de las narraciones y los ensayos de Juan García Ponce. Este trabajo ha sido el resultado de un largo proceso de investigación, lectura y escritura. He frecuentado a lo largo de estas páginas, tanto la obra literaria de García Ponce, como la de múltiples escritores, psicólogos, filósofos, pintores, teóricos y críticos literarios que orbitan entorno a la visión del mundo, de la realidad y del arte que tiene el escritor mexicano. Autores todos, sin los cuales sería imposible entender esta gran literatura. Sin duda, podrían decirse muchas más cosas sobre la infancia y su presencia en la obra de Juan García Ponce, sin embargo, con lo que aquí queda dicho, creo haber logrado formar una imagen posible, la imagen de la infancia.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA.

Bibliografía de Juan García Ponce: Narrativa.

- García Ponce, Juan. *El nombre olvidado* en *Novelas breves*, Alfaguara, México, 1997.
- . *Figura de paja* en *Novelas breves*, Alfaguara, México, 1997.
- . *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, F.C.E., México, 1992.
- . *La cabaña*, Joaquín Mortiz, México, 2000.
- . *La invitación*, Joaquín Mortiz, México, 1984.
- . *La presencia lejana*, en *Novelas breves*, Alfaguara, México, 1997.
- . *Pasado presente*, F.C.E., México, 1995.
- . “Feria al anochecer” en *Imagen primera*, Universidad veracruzana, México, 1963.
- . “Imagen primera”, en *Imagen primera*, Universidad veracruzana, México, 1963.
- . “Ninfeta” en *Cinco mujeres*, Lectorum, México, 2000.

Bibliografía de Juan García Ponce: Ensayo.

- García Ponce, Juan. “Ante el desconocimiento de *Anagnórisis*”, en *Palabras sobre palabras*, Nueva imagen, México, 2001.
- . “Balthus, el sueño y el crimen”, en *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982.
- . “Biografía y escritura”, en *Trazos*, Nueva imagen, México, 2001.
- . “Casa del Lago I”, en *Trazos*, Nueva imagen, México, 2001.
- . “Casa del lago II”, en *Trazos*, Nueva imagen, México, 2001.
- . “El mundo de Sergio Pitol”, *Trazos*, Nueva imagen, México, 2001.
- . “Introducción” en *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1991.
- . “La ignorancia del placer” en *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982.

------. “*La moneda de hierro* de Jorge Luis Borges” en *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982.

------. “Reencuentro con Cesare Pavese” en *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1991.

------. “Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus” en *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1991.

------. “Vladimir Nabokov” en *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982.

Bibliografía de Juan García Ponce: Poesía.

García Ponce, Juan. “Réquiem y elegía” en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, sel. y pról. de Armando Pereira, Era-UNAM, México, 1997, p.25.

Bibliografía general

- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*, trad. de Jorge Ferreiro, FCE, México, 1999.
- . *La poética del espacio*, FCE, México, 1997.
- Balthus. *Memorias*, trad. de Juan Vivanco, Lumen, Barcelona, 2002.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Comunicación, Barcelona, 1986.
- Bataille, Georges. *Teoría de la religión*, trad. de Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1998.
- Batis, Huberto. “La casa en la playa” en *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*, UNAM, México, 2004, pp.185-190.
- . “La obra literaria de Juan García Ponce” en *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*, UNAM, México, 2004, pp.193-216..
- . “Voluntaria sumisión al poder de la forma y la palabra”, prólogo a la *Autobiografía precoz* de Juan García Ponce, Océano-CONACULTA, México, 2002.
- Bloom, Harold. “Sabiduría cristiana, El evangelio de Tomás” en *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Editorial Punto de Lectura, Madrid, 2006.
- Borges, Jorge Luis. “Una vindicación del falso Basílides” en *Ficcionario. Una antología de sus textos*, ed., introd., pról. y notas de Emir Rodríguez Monegal, F.C.E., México, 1997.
- Bruce-Novoa, John. “Los cuentos de Juan García Ponce. Primera época.” en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, sel. y pról.de Armando Pereira, Era-UNAM, México, 1997, pp.111-119.
- Calasso, Roberto. “El síndrome Lolita” en *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, trad. de Teresa Ramírez Vadillo , Editorial Sexto piso, México, 2004.
- . “La locura viene de las ninfas” en *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, trad. de Teresa Ramírez Vadillo Editorial Sexto piso, México, 2004.
- Carballo, Emmanuel. “Juan García Ponce: director espiritual de su generación” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*, sel. y pról.de Armando Pereira, Era-UNAM, México, 1997, pp.49-53.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Editorial Siruela, Madrid, 2004.
- D’ Aquino, Alfonso. “Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus de Juan García Ponce” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*, sel. y pról. de Armando Pereira, Era-UNAM, México, 1997, pp.252-259.

- Davenport, Guy. *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*, trad. de Gabriel Bernal Granados, Fondo de Cultura Económica-Turner, México, 2002.
- Delacampagne, Christian. *Balthus*, trad. de Rafael Galisteo, Ediciones Poligrafía, Madrid, 2004.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, trad. de Ricardo Anaya, Origen- Planeta, Barcelona, 1985.
- Elizondo, Salvador. “Invocación y evocación de la infancia“, en *Cuaderno de escritura*, FCE, México, 2000.
- “El retorno a casa”, en *Pasado anterior*, F.C.E, México, 2007.
- Freud, Sigmund. “La sexualidad infantil”, en *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Trad. Luis López Ballesteros y de Torre, Alianza editorial, Madrid, 1972.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción*, trad. Miguel de Hernani, Edhasa, Barcelona, 1999.
- Jung, Carl Gustav. *Conflictos del alma infantil*, Paidós, Buenos Aires, 1956.
- Klossowski de Rola, Stanislas. *Balthus*, Thames y Hudson, Londres, 2001.
- Leymarie, Jean. “Prólogo” a *Balthus. Las tres hermanas*, Landucci Editores, Milán, 2000.
- Lipovetzky, Gilles. *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- Lyon, Ireneo de. *Contra las herejías. Los gnósticos I*, Biblioteca Clásica Gredos, España, 1983.
- Martínez-Zalce, Graciela. “Cinco mujeres: De amores y nostalgias” en, *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*, sel. y pról. de Armando Pereira, Era-UNAM., México, 1997, pp.137-142.
- Michelet, Jules. *El insecto*, Conaculta, México, 2002, p.63.
- Monserrat Torrens, José. “Introducción” a *Contra las herejías de Ireneo de Lyon. Los gnósticos I*, Biblioteca Clásica Gredos, España, 1983.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*, trad. de Enrique Tejedor, Editorial Grijalbo, Barcelona, 1975.
- Néret, Gilles. *Balthus*, Taschen, París, 2003.
- Nietzsche, Frederich. *Así hablaba Zaratustra*, EDESA, México, 1985.
- Pavese, Cesare. *El oficio de vivir*, traducción de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- Paz, Octavio. “Encuentros de Juan García Ponce”, en *La escritura cómplice, Juan García Ponce*

ante la crítica, sel. y pról. de Armando Pereira, Era-UNAM, México, 1997, pp. 126-129.

Pellicer, Juan. *El placer de la ironía, leyendo a García Ponce*, UNAM, México, 1999, p.38

Pereira, Armando. "Presentación: Juan García Ponce y la escritura cómplice" en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*, sel. y pról. de Armando Pereira, Era-UNAM, México, 1997, pp.11-22.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva, Estudio de teoría narrativa*, XXI Editores-UNAM, México, 1998.

Praz, Mario. *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, traducción de Ma. Raquel Bengolea, Monte Ávila, Caracas, 1976.

Proust, Marcel. *Por el camino de Swann. En busca del tiempo perdido*, trad. de Pedro Salinas, Millenium, México, 1999.

Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino*, trad. de Lorenza Fernández del Valle y Juan Carvajal, Difusión Cultural UNAM, México, 1995.

Rosado, Juan Antonio. *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, Praxis/UACM, México, 2005.

Sánchez, Arnulfo. Tesis para obtener el título de licenciatura: "La figura femenina en la obra narrativa de Juan García Ponce", UNAM.

Scherer, René. *La pedagogía pervertida*, trad. de Jerónimo Juan Mejía, Laertes, Barcelona, 1983.

Scherer, René y Guy Hocquenghem. *Álbum sistemático de la infancia*, trad. de Alberto Gardín, Anagrama, Barcelona, 1979.

Vaneigem, Raoul. *Las herejías*, Presses universitaires de France - Editorial Jus, México, 2008.

Hemerografía.

Artaud, Antonin. "La pintura francesa joven y la tradición" en *El nacional*, México, 17 de junio, 1936, p.2

D' Aquino, Alfonso. "Juan García Ponce", *Letras Libres*, Núm.12, México, dic.1999.

Pimentel, Luz Aurora. "Tematología y transtextualidad" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XLI, Núm. 1, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, México, 1993.

Ruy Sánchez, Alberto. "La novela anal como novela pura", en *Sábado, Uno más uno*, México, 23 de septiembre de 1989.