



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
LETRAS MEXICANAS**

**LOS TEXTOS DE PINTURA DE JUAN GARCÍA PONCE  
¿UNA AUTOBIOGRAFÍA?**

**TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)**

**PRESENTA  
MILDRED CASTILLO CADENAS**

**TUTOR  
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES (FFYL)**

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR  
DRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI (FFYL)  
DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ (CIS AN)  
DR. JOSÉ SERRATO CÓRDOVA (FFYL)  
DR. EFRÉN DOMÍNGUEZ ORTIZ (UV)**

**CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 2020**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

**Los textos de pintura de Juan García Ponce  
¿Una autobiografía?**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
--------------------------	----------

### **CAPÍTULO I**

<b>PANORAMA LA MIRADA VERBALIZADA EN JUAN GARCÍA PONCE. PINTURA, MEMORIA Y LA PRIMERA AUTOFIGURACIÓN.....</b>	<b>13</b>
---	-----------

1.1 EL INICIO DE LA ESCRITURA.....	13
------------------------------------	----

1.2 LAS PUBLICACIONES. UNIDAD DIVERSIFICADA.....	18
--	----

#### 1.2.1 LA APARICIÓN DE LO INVISIBLE.

LO FANTASMAGÓRICO DE LA IMAGEN SE ACLARA EN LA PALABRA.....	22
---	----

1.2.2 LAS HUELLAS DE LA IMAGEN, DEL CUERPO, DEL ESPÍRITU.....	25
---	----

1.2.3 EL ESCRITOR ENTRE VIEJOS Y NUEVOS AMORES.....	27
---	----

1.3 NOCIÓN DEL YO Y LA PINTURA EN GARCÍA PONCE.....	30
---	----

1.4 EL CREADOR ES SU OBRA.....	35
--------------------------------	----

### **CAPÍTULO II**

#### **DECODIFICAR LA AUTOBIOGRAFÍA EN JUAN GARCÍA PONCE.**

<b>OTRAS FORMAS DE AUTOFIGURACIÓN.....</b>	<b>42</b>
--	-----------

2.1 AUTOBIOGRAFÍA. ¿DE QUÉ TERRITORIO HABLAMOS?.....	42
--	----

2.2 ENSAYAR LA AUTOBIOGRAFÍA A PARTIR DE LA MIRADA ESTÉTICA DE JUAN GARCÍA PONCE.....	49
2.2.1 LA AUTOFIGURACIÓN DEL BIÓGRAFO.....	51
2.2.2 LA AUTOFIGURACIÓN DEL ESCRITOR DE ARTE.....	57

### **CAPÍTULO III**

<b>AUTOFICCIÓN Y FIGURA DE AUTOR: LA PUESTA EN PAPEL DE LA AUTOBIOGRAFÍA FRAGMENTADA EN JUAN GARCÍA PONCE.....</b>	<b>64</b>
--	-----------

3.1 AUTOFICCIÓN. HIJA DE LA AUTOBIOGRAFÍA.....	64
--	----

3.1.1 ¿QUÉ ES LA AUTOFICCIÓN?.....	69
------------------------------------	----

3.1.2 LA AUTOFICCIÓN EN <i>DE ÁNIMA</i> : PRIMER ATISBO .....	71
---	----

3.1.3 ECFRASIS EN <i>DE ÁNIMA</i> , ESTRATEGIA AUTOFICCIONAL.	
---	--

LAS MUJERES DE LUCAS CRANACH EL VIEJO.....	74
--	----

3.1.4 APROPIACIONISMO EN <i>DE ÁNIMA</i> , ESTRATEGIA AUTOFICCIONAL.	
--	--

ÉDOUARD MANET Y <i>LE DÉJEUNER SUR L'HERBE</i> .....	78
--	----

3.2 LA PINTURA Y LA ARTICULACIÓN DE LA FIGURA AUTORAL EN JUAN GARCÍA PONCE.....	83
---	----

3.3 FOTOGRAFÍA Y PINTURA: DOS RETRATOS DE JUAN GARCÍA PONCE.....	89
--	----

<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>105</b>
--------------------------	------------

<b>ANEXO DE IMÁGENES.....</b>	<b>106</b>
-------------------------------	------------

**BIBLIOGRAFÍA CITADA**.....108

**BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA**.....114

## INTRODUCCIÓN

¿De dónde salen las grandes obras de arte? ¿Hasta qué punto son autobiográficas, transmiten una experiencia personal y directa, son antes que nada un testimonio?

*Cruce de caminos*  
Juan García Ponce

No cito a los demás sino para mejor expresarme a mí mismo.

*Ensayos. Libro Primero. Capítulo XXVI*  
Michel de Montaigne

Cuanto más prodigiosa es la representación tanto más se tiende a evocarla aunque no sea más que para repetirla mediante las palabras y en la medida de lo posible afirmar sus prodigios.

*De viejos y nuevos amores*  
Juan García Ponce

Pintura e imagen son esenciales en la obra literaria de Juan García Ponce.<sup>1</sup> Ello se entrelaza al estudio de la relación del arte y la vida. En *Entrada en materia*<sup>2</sup> (1968) el autor expresa que su libro se trata de la continuación de *Cruce de Caminos* (1965), a fin de trazar un hilo conductor entre ambas obras:

...me parece advertir que este nuevo libro tiene una inevitable unidad interior. Su tema, una vez más, es la relación del arte con la vida[...] Encuentro también que hay un acento continuo sobre el valor moral de la figura del artista y el peso con que este valor lo hace actuar sobre la realidad a través de su reconocimiento[...] En ellos [los temas del libro] se halla expresada desde luego mi personal relación con el arte. De ahí que el título del libro, que quiere denotar su especial significado para mí: *Entrada en materia*: punto de partida para empezar a pensar, para empezar a actuar. (García Ponce: 1982: 8)

---

<sup>1</sup>Juan García Ponce nació en Mérida, Yucatán en 1932. Fue ensayista, narrador, dramaturgo, traductor, editor. Sus libros suman más de cuarenta obras. Fue uno de los escritores más prolíficos del siglo XX en México.

<sup>2</sup>*Entrada en materia* es un poema de Octavio Paz al cual García Ponce hace un homenaje con el título de su libro.

Podemos ver que el punto de partida del pensamiento se concentra en la figura del artista en tensión con la realidad. Asimismo, el libro atiende a la problemática de cómo y en qué términos se lleva a cabo la interacción entre el creador y su obra. No obstante, conviene subrayar que *Entrada en materia* se ocupa de la crítica literaria, mientras *Cruce de caminos* combina ésta última con la crítica de arte. Por ello resulta importante advertir que al equiparar las dos obras, el autor manifiesta una perspectiva asimilativa entre lo visual y lo escrito, viendo en estos ámbitos el mismo cauce de reflexión. Asimismo, ello denota cuál es su propia toma de posición como escritor, reconociendo un valor moral al actuar de determinada forma sobre la realidad. El valor moral en este caso sugiere anteponer el espacio de la ficción por encima del de la realidad. Continúa García Ponce:

En la forma del ensayo la creación parte de y se dirige hacia otra creación[...] [dicha forma] parte del significado que han abierto ya otras palabras en las obras y aun en las vidas de los creadores de los que se sirve sirviéndolos. En esa dirección, puede considerarse una forma menos pura, pero a esa impureza debe atribuírsele su densidad, su carga y peso de realidad, en tanto que la realidad misma es la que siempre es impura, está hecha de la misma materia densa y contradictoria que hace grávida de antemano la palabra en el ensayo al obligarla a nacer de su contacto con una textura, un orden establecido... (1982: 9)

Puede advertirse entonces que la estrategia de escritura se vale de tres elementos primordiales: el objeto de estudio referencial—del cual se desprende la vida del creador—, el escritor como sujeto —muchas veces reduplicado en autofiguraciones— y el ensayo o nueva creación —memoria, interpretación, crítica. De allí que las contradicciones entre estos elementos desvelen densidades, cargas y pesos de la realidad y del artificio que paradójicamente se nutre de ella. Vale la pena subrayar que esta idea perduró en el autor a lo largo del tiempo.



Al recibir el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 2001, García Ponce articuló un discurso de agradecimiento en el cual resume momentos cruciales en su vida. El diagnóstico de la esclerosis en placas,<sup>3</sup> enfermedad a la que estuvo sometido, no fue la excepción:

Después de consultar a un médico particular al principio de mi enfermedad, quien fue el que me dijo que tenía esclerosis en placas, me interné en Neurología por consejo de Augusto Fernández Guardiola. El médico que me atendió fue el Dr. Rubio, quien predijo que me iba a morir muy pronto y, como gran consuelo, me recetó valiums. ¡Valiente consuelo! [...] De escribir a mano, por mi enfermedad, pasé a escribir a máquina. Por fortuna ya estaba acostumbrado a eso, pues los ensayos sí los escribía directamente a máquina. Al salir de Neurología escribí sin parar. En un solo año, *La vida perdurable*, *El nombre olvidado*, *El libro* y mi relato largo “La gaviota”. (García Ponce: 2002: 11)

García Ponce construye un escrito con base en giros orales a fin de enunciar la experiencia desde la memoria. La operación sumatoria de revelar datos precisos de aquel periodo de

---

<sup>3</sup> La esclerosis en placas o múltiple, como generalmente se le conoce es una enfermedad degenerativa que se presenta cuando se endurecen los tejidos u órganos debido “al aumento anormal y progresivo de células de tejido conjuntivo que forman u estructuran. (2003: 404) Asimismo, “es una enfermedad crónica del sistema nervioso que provoca trastornos sensoriales y motores (marcha inestable, movimientos poco firmes, temblores, alteración de la pronunciación, etc.)”. (404) Es la más común de las enfermedades inflamatorias que dañan la cubierta de las fibras nerviosas (mielina) del Sistema Nervioso Central. En los adultos jóvenes ocupa el primer puesto entre los trastornos neurológicos que causan incapacidad. La esclerosis en placas conlleva la destrucción preferentemente de la vaina miélica de las fibras nerviosas, aunque también se dañan las propias fibras nerviosas (axones), en el sistema nervioso central. Afecta el encéfalo y la médula espinal de modo diseminado, con cierta predilección por nervios ópticos, la sustancia blanca del cerebro y el tronco cerebral.

Bajo esa descripción resulta extraordinario que las facultades del pensamiento y la vista en García Ponce se conservaran. En 1996 el autor concedió una entrevista a José Alberto Castro para la revista *Proceso*, en la cual éste transcribe un fragmento de la revista *Mundo Médico* en su entrega de abril de 1974 se advierte: “Entrevistado por Gabriel Benítez, decía el narrador: —¿Qué le pasa al que tiene una enfermedad incurable? Pues que empieza a pensar en morir, se acostumbra; esta idea se adquiere con el uso de la razón. Más o menos uno a los seis años averigua que tarde o temprano va a morir, así depende de qué momento y en qué estado de ánimo nos enteramos. Por otra parte, nadie nos puede decir: ‘tú mañana no te vas a morir’. Todos estamos expuestos a la muerte, no nada más yo. Cuando te avisan que te vas a morir no es una experiencia excepcional, sino de todos los hombres. Yo he tenido amigos que se han muerto de cáncer. ¿Qué han hecho? Pues muy sencillo: esperar la muerte, como al fin y al cabo la esperamos todos, enfermos o sanos. Lo que pasa es que una gente desahuciada en el fondo espera que se produzca un milagro. En la muerte no cree nadie, aunque todo el mundo está seguro de que se va a morir algún día”. Consultado el 10 de septiembre de 2019 en <https://www.proceso.com.mx/258669/juan-garcia-ponce-y-su-larga-enfermedad>.

crisis nos habla de elementos significantes en su pensamiento que regresan a él sin aparente jerarquía entre ellos. Más adelante continúa: “Recuerdo todavía que yo ya no sentía nada, al grado de que en Neurología me sacaron líquido raquídeo sin ninguna anestesia. Pero los necios triunfan. No me morí, como se ve, y un día yo, que pasaba las tardes leyendo en mi antigua cama de soltero y las mañanas escribiendo, sentí entre las piernas la presencia de Clarisa, la bella gata negra que me había regalado Michèle. Se lo dije con alborozo”. (2002: 11) Este fragmento nos remite a una rememoración muy lejana, ligada a una más próxima en el presente de enunciación, además de orientarnos en la perspectiva casi estoica del autor ante su enfermedad. Igualmente, el fragmento incorpora la revaloración de símbolos que para aquel año ya eran afines al escritor. Entre éstos podemos reconocer al gato,<sup>4</sup> el cual, aunado al recuerdo de quien fuera pareja del autor, Michèle Albán, desdibuja el ámbito de lo real y lo ficcional. Clarisa nos recuerda al felino literario mientras Albán alude a la figura femenina que puebla su famoso cuento, sugiriendo una vivencia real en la imagen evocada por la escritura.

Justo la transposición de referencias de manera reiterada en este escrito construye el aproximado de quién habla, quién escribe, modelando con ello una efigie masculina. Lejos de pretender esfumar la marca de sí mismo, García Ponce intenta hacerse presente en la escritura convirtiéndose en un compuesto textual que podría calificarse de autofiguración que desborda el mero recurso descriptivo para ser materia viva de la memoria: “Si yo ya estoy cansado de tanta enumeración, ustedes deben de estar hartos; pero mi vida está hecha sólo de literatura”. (2002: 12) Si bien el texto apenas suscribe una síntesis de la vasta obra

---

<sup>4</sup> Juan García Ponce escribió “El gato”, cuento y novela de 1972 y 1974, respectivamente. Sobre todo, el cuento, es uno de los textos más leídos y conocidos del autor, en el cual una pareja encuentra cierto placer en tener en su departamento la presencia de un gato sin origen conocido, instalándose en su vida “de dos”, alentando con su mirada el encuentro erótico entre ambos protagonistas.

del escritor, lo importante del fragmento es la declaración de que su vida está hecha de literatura. En ese sentido, enfocándome en los textos de pintura, considero que el verbo “estar” trasciende esa circunstancia al verbo “ser”, teniendo presente la paulatina inmovilidad causada por la esclerosis. Ello, a partir de un artificio imaginativo de la escritura al cual puede relacionarse con un patrón mental que proyecta mundos y hechos posibles. En el libro *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción* (2011) Jorge Volpi señala la utilidad de esta última, más allá del goce estético que produce desde un punto de vista científico e interpretativo, calificándola como un modo de sobrevivencia que permite al humano obtener y crear información al mismo tiempo. De tal manera, la ficción pasa a ser una forma de dar coherencia a lo circundante: “todo el tiempo a todas horas, no sólo percibimos nuestro entorno, sino que lo recreamos, lo manipulamos y lo reordenamos en el oscuro interior de nuestros cerebros —no sólo somos testigos, sino *artífices* de la realidad. [...] reconocer el mundo e inventarlo son mecanismos paralelos que apenas se distinguen entre sí.” (Volpi: 2011: 10) Si lo pensamos con detenimiento, la descripción de este proceso es muy semejante a la perspectiva expresada por García Ponce hasta el momento. Continúa Volpi:

...si la ficción es una herramienta tan poderosa para explorar la naturaleza —y en especial la naturaleza humana—, es porque la ficción también *es* la realidad. Una vez que las percepciones arriban al cerebro, este órgano húmedo y tenebroso codifica, procesa y a la postre reinventa el mundo tal como un escritor concibe una novela o un lector la descifra. Aun si en la mayor parte de los casos somos capaces de diferenciar lo cierto de lo inventado, su sustancia se mantiene idéntica. A causa de ello, la ficción resulta capital para nuestra especie. La literatura no sirve para entretenernos ni para embelesarnos. La literatura nos hace humanos. (2011: 18)

Como se advierte, el escritor concibe al cerebro como una máquina codificadora que crea la realidad al percibirla. Es decir, existe un proceso retroalimentativo entre la invención producida por la mente y el mundo sensible, el cual se encuentra mediado por el lenguaje y la escritura. Ahora bien, aun cuando el escritor se centra en la ficción narrativa, me parece que el razonamiento pudiera aplicarse al ensayo y, toda forma argumentativa o crítica, en la medida en que si la ficción se encauza a la exploración de la naturaleza humana, el orden del pensamiento, sin importar el carácter o género del texto en cuestión, edita *eso* que comúnmente se llama realidad, valiéndose de la prospectiva de la imaginación. En el caso que nos compete, la pintura en tanto materialidad e imagen es un referente que García Ponce traslada de la representación visual a la escrita creando, a su vez, una forma de textualidad híbrida, pues recoge partes de ambos lenguajes. Asimismo, continuando el cauce de la proposición de Volpi, podemos pensar que el autor busca poner en práctica estrategias para hacerse, constituirse, moldearse, pero sobre todo, para relatarse a sí mismo, ya que como bien señala Luz Aurora Pimentel en su libro *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada* (2012), “la identidad misma no es un *retrato*, sino un *relato*; que sólo puede darse en y por el tiempo; que, por lo tanto, no hay identidad sino narrada, pues “uno no se realiza más que de manera sucesiva” (Marcel Proust)”. (Pimentel: 2012: 22)

No obstante lo mencionado, es necesario hacer notar que el proyecto del ensayista de vivir *desde* el arte es anterior al diagnóstico de la enfermedad en 1967. Tan sólo un año antes, en *Autobiografía precoz* (1966)<sup>5</sup> el escritor presenta datos que apenas consignan

---

<sup>5</sup> *Autobiografía precoz* forma parte de la colección de once autobiografías solicitadas a escritores emergentes en la segunda mitad de los años sesenta, proyecto ideado por el crítico literario y editor Emmanuel Carballo para Empresas Editoriales. Los convocados fueron José Agustín, Vicente Leñero, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, entre otros.

información dura que nos lleve a apurar respuestas de quién es o de cómo ha sido su vida. Más bien, el libro puede considerarse un largo ensayo autobiográfico del oficio de escribir; la fascinación por la pintura desde la niñez; la impresión que le dejó Mérida; la lectura de novelas y cuentos; los viajes a Europa y Estados Unidos. Información que en conjunto forma pequeñas islas o fragmentos mediante los cuales relata la percepción de sí mismo como creador literario: “Al principio siempre se cree que se sabe con mayor claridad lo que se quiere decir que cómo decirlo y sólo más adelante, con el continuo ejercicio del oficio, se descubre que el problema se encuentra en la unidad entre una cosa y la otra” (2002: 119). Observamos entonces que García Ponce se encuentra atento a la antigua relación del qué se escribe y el cómo se lleva a cabo esa escritura, a fin de encontrar su voz creativa. Esta cuestión remite a la autobiografía, si bien desde un punto de vista sesgado, donde el referente visual indica con su presencia la complejidad de la subjetividad que la califica. Mediante el estudio minucioso del referente, el escritor se autovislumbra o autosugiere, buscando en las obras afinidades estéticas útiles para ello. Por tal motivo podemos considerar que aun cuando en aquel momento García Ponce era muy joven para dar una visión global de su acontecer, el deseo de fusionar vida y arte lo acercó a desarrollar recursos de diversa índole para lograr su cometido. De 1967 hasta 2001 hay treinta y cuatro años en los que éste no dejó de escribir, primero por su propia mano, después con la ayuda de otras personas, lo cual denota una fuerte voluntad de ser, dadas las implicaciones del deterioro corporal ya expuestas.

Llegado este punto, me parece importante señalar que si hasta el momento me he referido a estos escritos como ensayos, es debido a que el autor los considera de ese modo. Sin embargo, para esta investigación me planteo considerar la noción de textos, más que la

---

de ensayos, a fin de aproximarme con más eficacia a la forma autobiográfica. Para ello sigo a Roland Barthes en su libro *Variaciones sobre la escritura* (1973) al señalar que el texto es un tejido de prácticas expresivas a partir de la interacción de la palabra con otras formas de lenguaje o, con otros tipos de texto: “Todas las prácticas significantes pueden engendrar texto: la práctica pictórica, la práctica musical, la práctica fílmica, etc.” (Barthes: 2007: 149) Siguiendo al francés, resulta importante considerar que el texto convive con sus pares de formas variadas, entre ellas, la intertextualidad, especificando que “todo texto es un intertexto” (Barthes: 2002: 146), dado que otros están presentes en él en distintos niveles y formas reconocibles o no, en cuyo interior surgen y convergen citas y trozos de códigos de distintas calidades entre sí. Esta noción de texto y la correlación con sus semejantes es compatible con la idea de ensayo en García Ponce. Las dos perspectivas suscriben que el texto amalgama dentro de sí a otros, entre ellos, la pintura. Igualmente, ambos reconocen una unidad modulada por diversos orígenes que se entrelazan reactualizando aquellos códigos, fórmulas o lenguajes sociales que conviven en el texto aglutinante.

Conviene observar la opinión de Luz Aurora Pimentel, quien considera que el texto tiende a verse envuelto en una lectura referencial, distinguiendo para ello cuatro posibles variantes: la “extratextual, intertextual, intratextual y metatextual”, (2012: 315) con las cuales “se construye la significación de un texto, sobre todo de aquellos que ostensiblemente remiten a un objeto que no es él. Porque no cabe duda de que hay textos, así como hay lecturas, que privilegian la construcción de referentes extratextuales sensoriales, en principio no verbales”. (2012: 316) A partir de dichas variantes, en esta investigación me centraré en observar la construcción extratextual de la imagen del autor, surgida a partir de la constante relación con las formas de la visualidad. Asimismo, me aproximo a la intertextualidad, dado el diálogo entre el texto pictórico y el escrito y,

finalmente recorro al análisis metatextual, debido a la relación autoficcional entre los textos de pintura y algunos ejemplos narrativos de García Ponce. Todas ellas, perspectivas que en conjunto trataré de perfilar como un relato autobiográfico.

Antes de cerrar esta introducción, me parece muy importante resaltar que los textos del autor se abren al diálogo con trozos de códigos, citas o lenguajes precisamente porque en gran medida de eso están hechos. La mirada articula una subjetividad que observa el fenómeno pictórico revalorizándolo e insertándolo a su propio código, favorecido por la estrategia discursiva de la primera persona que Pimentel distingue como una subjetividad que participa en los hechos que relata, lo cual “otorga un estatuto de personaje además de narrador, por lo cual es necesario observarlo en ambas funciones: diegética y vocal. Por otra parte la subjetividad de su narración depende —entre otras cosas— de la memoria, el grado de involucramiento, de la parcialidad de su conocimiento y de la visión más o menos prejuiciada que tenga sobre los hechos”. (Pimentel: 2012: 25) Si bien la autora se refiere a otro tipo de narración, en la forma argumentativa que presenta García Ponce también existe un relato. Éste consiste en verbalizar la experiencia al contemplar la pintura, poniendo en primer plano la visión del autor, lo cual redundará en “un incremento de la subjetividad de la voz que narra” (2012: 25). Ello da paso a la función diegética del escritor como protagonista de la experiencia y, vocal, en tanto autofiguración que se expresa argumentativamente en el texto.

Así, esta investigación pondera la práctica de la mirada en tanto recurso que provee de sentido a la memoria. Comprendiendo memoria como la capacidad de acumular y organizar cierta información revalorizada consciente o inconscientemente. Por ello ésta puede considerarse un puente del pensamiento y el cuerpo que forma un dispositivo que

regresa del pasado para actuar sobre el presente. Mediante dicho proceso se crea nueva información que, a *posteriori*, mediante la escritura, se convierte en un nuevo texto. Lo cual invita a poner más atención en la noción de intertexto según Barthes, cuando nos dice que la intertextualidad no se limita a un problema de fuentes o de influencias, sino que se trata del sistema aglutinante, potencial y dinámico de una “diseminación, una imagen que asegura al texto el estatuto, no de una reproducción, sino de una *productividad*.” (2002: 146) Desde este matiz, el intertexto juega un papel fundamental para este análisis, ya que en los escritos en cuestión, como ya se ha acentuado, conviven dos medios, a fin de trazar una identidad. Para llegar a esa meta, el autor se vale de estrategias estimulantes de una escritura del yo que responde a la diseminación de citas de imágenes, dando al texto el estatuto de una función doble: la *productividad* del pensamiento crítico desde el motivo vital representado por la pintura y la de ser un espacio performático donde el escritor se autorrepresenta bajo distintas posibilidades de existencia. Esto trae consigo la suma de estrategias como la ecfrosis<sup>6</sup> y el apropiacionismo<sup>7</sup> que se revisarán con detenimiento.

En ese tenor, me centraré en el estudio de una selección de textos, perfilándolos como escritos en prosa que describen y ponen en perspectiva valores formales de cuadros, además de incorporar consideraciones interpretativas. Los textos seleccionados provienen de tres libros de distintas épocas de escritura: *La aparición de lo invisible* (1968), *Las*

---

<sup>6</sup> Me concentraré en la noción de ecfrosis de James Heffernan, quien la concibe como “la representación verbal de una representación visual”. (Heffernan: 1993: 3) Asimismo, sigo a Luz Aurora Pimentel cuando indica que la ecfrosis es la “práctica discursiva que, al tiempo que declara al objeto plástico *otro*, extiende sus límites textuales para convertir a ese otro en texto e incorporarlo como tal”. (Pimentel: 2012: 308) Igualmente, suscribo la opinión de Irene Artigas al señalar: “Yo estaría de acuerdo en entenderla como un género descriptivo[...], que debe estudiarse en términos de su composición y tema, y de que se trata de una forma de intertextualidad”. (Artigas: 2013: 16)

<sup>7</sup> Juan Martín Prada sostiene que el apropiacionismo es un fenómeno que reactualiza algunas obras en otras, a fin de “propiciar la reflexión crítica a través de la reincorporación de la imagen a otro sistema medial”, en *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Consultado el 9 de octubre en <https://es.scribd.com/document/119917520/introduccion-apropiacion-posmoderna>.



*huellas de la voz. Imágenes plásticas* (1982) y *De viejos y nuevos amores. Arte* (1998), de los cuales se retoman “La pintura y lo otro”, “Paul Klee: el estado de la creación”, “1966, un aniversario: Wassily Kandinsky”, “El arte y el público”; “De la pintura”, “El pintor y la mujer”, “Rufino Tamayo”; “Leonora Carrington: la magia de lo natural”, “Una exposición iconoclasta: Diego García del Gállego”, “Ilse Gradwohl”, “Una gran artista: Irma Palacios”, respectivamente. También me apoyo en fragmentos de *De Anima* (1984), novela en la que encuentro una autoficción ligada con la crítica de arte.

En esa perspectiva, las interrogantes que se responden en esta investigación consisten en observar ¿qué peso tiene la pintura para la construcción de textos que constituyen una forma autorreferencial?, ¿cómo se articula esta escritura del yo en tanto experiencia vital?, ¿qué mira Juan García Ponce?, ¿por qué verbaliza lo mirado?, ¿por qué estos textos pueden considerarse la narración de la vida del autor?, ¿desde qué pensamiento y aproximación lo hace? y, ¿cómo ha repercutido el acercamiento insistente a la relación imagen-palabra en la figura del autor dentro de las letras mexicanas?

El primer capítulo, titulado “De la colección de imágenes: una vista a la mirada verbalizada en Juan García Ponce. Pintura y autofiguración” presenta un breve resumen del origen de la escritura de García Ponce y su contexto. Se describen las publicaciones elegidas como parte de una colección de textos que ponen en perspectiva la verbalización de la mirada en tanto recurso autobiográfico. El capítulo sitúa al lector en las coordenadas a seguir: pintura, imagen, mirada, escritura, autobiografía, autoficción. Asimismo se perfila el seguimiento a conceptos como intertextualidad, écfrasis y apropiacionismo. Todo ello enmarcado por las consideraciones en torno a la relación imagen-palabra de Luz Aurora Pimentel. Asimismo, se suman las posturas de Liliana Weinberg sobre el ensayo y de apropiacionismo de Juan Martín Prada.

El segundo capítulo, “Decodificar la autobiografía en Juan García Ponce. Otras formas de imagen. Otras formas de autofiguración” muestra una perspectiva general de la autobiografía y de sus principales teorías. El marco teórico sigue la propuesta de autobiografía de Sylvia Molloy, José Pozuelo Yvancos y Georges Gusdorf. Igualmente, recorro a apreciaciones críticas de la obra de García Ponce de Jaime Moreno Villarreal y Roberto Vallarino. Del mismo modo, retomo la proposición de crítica de arte de Juan Acha.

El tercer capítulo “Pintura, autoficción y figura de autor: la puesta en papel de la autobiografía fragmentada en Juan García Ponce” examina la imagen autoficcionalizada del escritor, además de visitar la figura de autor. También se hacen algunas observaciones de García Ponce como figura autorial. El análisis se vale de la propuesta de autoficción de Manuel Alberca y de la noción de figura de autor de Ruth Amossy y Michel Foucault. Asimismo, se considera la perspectiva de Shearer West en torno al retrato.

Igualmente se integran fuentes del Museo Fernando García Ponce-MACAY, el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez y la Fonoteca Nacional, cuya finalidad es ampliar documentalmente la investigación. A modo de cierre, se expresan las conclusiones de la investigación seguidas de un anexo de imágenes, a fin de robustecer el diálogo intermedial entre imagen y palabra.

## CAPÍTULO I

### PANORAMA LA MIRADA VERBALIZADA EN JUAN GARCÍA PONCE. PINTURA, MEMORIA Y LA PRIMERA AUTOFIGURACIÓN

#### 1.1 EL INICIO DE LA ESCRITURA

El contexto inaugural de la escritura de Juan García Ponce nos sitúa en México a mediados de los años cincuenta. Posturas sociales, políticas y estéticas muy diferentes entre sí generan tensión en el ámbito cultural. En tanto médula crítica de la Generación de Medio Siglo<sup>8</sup> el autor fue eslabón estratégico en la contienda por las ideas artísticas, bajo un marcado rechazo al nacionalismo como dogma. Derivado de ello, éste podría calificarse como presencia irrepetible que colegiaría el discurso identitario entre los también llamados integrantes de La Casa del Lago y, los pintores de la Ruptura.<sup>9</sup> Ambos grupos tomaron impulso suprimiendo la narración ideológica estimulando la subjetivización de temas y procesos creativos, además de fomentar la interdisciplina. El conjunto se caracterizó por ser autorreferencial, buscando legitimar sus propuestas a partir del diálogo, fuera de manera directa, a través de exposiciones, encuentros o tertulias o desde la colaboración indirecta que mostrara aquel consenso disruptor del *status quo* mediante trabajos de participación colectiva.

---

<sup>8</sup> Se ha llamado Generación de Medio Siglo o Generación de La Casa del Lago a un grupo de escritores nacidos en la década de 1930, quienes pugnaron por la experimentación de las estructuras narrativas y la libertad creativa, asimismo buscaron el acercamiento a nuevas temáticas respecto a la Novela de la Revolución Mexicana, centrándose en lo urbano. Del mismo modo, fueron fundadores de instancias culturales y revistas literarias, cuyo proyecto de difusión cultural se llevó a cabo en la Casa del Lago, espacio privilegiado de la Universidad Nacional Autónoma de México, pionero en la programación e incorporación a México de las expresiones más contemporáneas de la esfera artística mundial a principios de la década de los sesenta. Entre sus integrantes encontramos a Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, José Vicente Melo, Sergio Pitó, Inés Arredondo y José Emilio Pacheco.

<sup>9</sup> La Generación de la Ruptura, llamada así primeramente por Teresa del Conde, coincide en buena medida con la de Medio Siglo en posturas estéticas y de experimentación. Del mismo modo, el nacimiento de los pintores se ubica en la década de 1930. En ella se encuentran Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas o Arnaldo Coen, entre otros.

La cinematografía fue un espacio fértil para amalgamar el sentido bifronte del diálogo y el consenso disruptor a través de la experimentación.<sup>10</sup> *Los bienamados* de 1965, proyecto que agrupa los filmes de Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez de los cuentos “Tajimara”<sup>11</sup> y “Un alma pura” de García Ponce y Carlos Fuentes, correspondientemente, es ejemplo de ello. El medimetraje de Gurrola contiene la famosa escena de una fiesta de pintores, escritores y actores en la que el propio autor, Carlos Monsiváis, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Pilar Pellicer, Mercedes de Oteyza, entre otros, aparecen a cuadro en una sala donde cuelgan pinturas<sup>12</sup> atribuidas en la ficción a Julia y a Carlos, quienes ofrecen el convite. Departiendo entre bromas, todos bailan en círculo tomándose de los brazos. Al final del movimiento caen al suelo entrelazados riéndose, tocándose. La escena pudiera aludir a la cercanía entre los presentes reales<sup>13</sup> y ficcionales con el propósito de hacer un guiño simbólico, alusivo a prácticas conjuntas de la época entre las que pueden mencionarse el diseño de escenografías para obras de teatro<sup>14</sup> —donde el carácter iconoclasta del montaje coincide con el contenido del texto dramático— o, ejercicios performáticos que diseminaron modelos interpersonales poco

---

<sup>10</sup> Ambos medimetrajes participaron en el Primer Concurso de Cine Experimental de México en 1965. La película premiada fue *La fórmula secreta* de Rubén Gámez.

<sup>11</sup> “Tajimara”, “Amelia” y “La noche” forman el libro de cuentos *La noche* de 1963. Tajimara es el relato de dos historias: el incesto entre dos hermanos pintores y, la inestabilidad de la relación entre Cecilia y, uno de sus amantes.

<sup>12</sup> Los cuadros verdaderos son de Manuel Felguérez, Fernando García Ponce y Lilia Carrillo, entre otros.

<sup>13</sup> Las anécdotas de algunas fiestas y reuniones de aquella época han sido narradas en crónicas y rememoraciones. La recopilación *Lo que cuadernos del viento nos dejó* de Huberto Batis de 1984 es una fuente relevante al respecto.

<sup>14</sup> Como ejemplo, encontramos el trabajo de Alejandro Jodorowsky, director de escena y, Manuel Felguérez, escenógrafo, dentro de Teatro Pánico o, la traducción y adaptación dramática de García Ponce de *Los exaltados* de Robert Musil, dirigida por Juan José Gurrola.

convencionales, dando paso a la descentralización del relato histórico en el arte, inclinándose más hacia narrativas subjetivas y universales al mismo tiempo.<sup>15</sup>

En dicho contexto se advierte que la revolución cultural del país por aquellos años abrió la literatura al diseño de capitales de pensamiento plurales y estimulantes estéticos. Desde ese punto de vista, el trabajo de traducción de García Ponce fue notable para introducir a México corrientes del pensamiento<sup>16</sup> y tratamientos narrativos y temáticos como *Eros y Civilización* (1965) (*Eros and civilitation*, 1955); *El hombre unidimensional* (1965) (*One-Dimensional Man*, 1964); y *Un ensayo sobre la liberación* (1969) (*An Essay on Liberation*, 1969) de Herbert Marcuse; *La revocación del Edicto de Nantes*, en 1975 (*La Révocation de l'édit de Nantes*, 1959); *La vocación suspendida*, en 1976 (*La vocation suspendue*, 1950); *Roberte esta noche*, en 1976 y *El Baphomet* en 1980 de Pierre Klossowski; de William Styron con su libro *La larga marcha* (1965) (*The Long March*, 1952).

Así, sobre todo a partir de la obra de Maurice Merleau-Ponty y Herbert Marcuse,<sup>17</sup> el autor se propuso replantear sus miras personales y de escritura. Si bien de estas perspectivas tan diferentes entre sí, *El ojo y el espíritu* (1964) (*L'Oeil et L'Esprit*) del filósofo francés fue la que más impacto tuvo en él. La fenomenología se descubría como un modo de observar el mundo y, por ende, la pintura también. Conviene detenerse a pensar que, precisamente, Merleau-Ponty considera al ojo y al cuerpo en su totalidad, un recurso

---

<sup>15</sup> De manera significativa, la adaptación del cuento de García Ponce puede leerse como la reconversión ficcional de lo verbal escrito, a lo visual-cinético, siendo ésta una propuesta expandida, transformada del original, al tiempo que, en el campo de lo real, es una muestra de la preocupación del grupo por situar al arte por encima de la realidad, a través de la autorreferencialidad o, la autoficción grupal.

<sup>16</sup> En su libro *La imaginación y el poder* (1998) Jorge Volpi destaca el papel de Juan García Ponce en el antes y después del movimiento estudiantil de 1968, señalando, sobre todo, su trabajo como traductor y pensador de aquel tiempo.

<sup>17</sup> Luis Enrique Chacón analiza la influencia de la obra de Herbert Marcuse en la narrativa del autor en su tesis de doctorado en filosofía *Juan García Ponce "El místico sin fe": hacia una reinterpretación de su imaginario intelectual* (2015) de la Universidad de Pittsburgh.

con el cual la percepción estimula el ejercicio doble de crear-descubrir la realidad, tomando distancia desde el reconocimiento. Lo cual coincide con las propias apreciaciones del escritor en *Autobiografía precoz* al relatar el momento de su llegada a la Ciudad de México, luego de haber pasado la niñez en Mérida y Campeche, hilvanando algo que podríamos llamar desde Pimentel, una “forma narrativa de la percepción” (2012: 44):

el mundo había perdido realidad, en el sentido de que yo ya no era naturalmente parte de él; tenía que irlo reconociendo y hacer un esfuerzo para aceptarlo, como si de pronto el aspecto de las calles, el ritmo mismo de la vida, sus exigencias y peculiaridades, estuvieran frente a mí en vez de recogerme. Este alejamiento aumentaba las posibilidades de contemplación, creaba quizá el principio de un cierto espíritu crítico, paralelo al que uno reconoce cuando tiene oportunidad de mirar alguna antigua fotografía y no puede verse en el niño que fue, pero descubre la secreta relación entre ese niño y el ambiente que lo rodea, aunque ese reconocimiento aumenta la soledad. (2002: 95)

El fragmento resulta sugerente porque nos muestra un posible origen de la mirada contemplativa del autor, con base en la percepción y la perspectiva como estrategias de escritura. Una y otra detentan un rol sustantivo en el discurso, dado que fomentan la memoria, construyendo así el sentido del autorrelato, ya que, como apunta Pimentel: “...la perspectiva está intrínsecamente ligada al acto de percibir y de pensar el mundo” (2012: 64).

De igual manera, es importante destacar la descripción del aspecto que ofrecen las calles de la ciudad a los ojos del García Ponce adulto. Éste traspone su óptica a la del niño que fue. En el fragmento se observa un cuidado ante la apariencia de las cosas, aunado al sentimiento de soledad relacionado con la contemplación como ejercicio crítico. Sin embargo, podría sugerirse que el paisaje que describe el escritor no corresponde a la experiencia ni del niño ni del adulto, sino que se ajusta a segmentos de verosimilitud de los

dos García Ponce. Ello dado que la memoria se articula por la combinación de recuerdos potenciados por un hecho significativo y, como tales, crean bloques de sentido recuperados a partir del efecto de orden que ofrece la ficción. En este caso, la supuesta fotografía en la cual el autor no se reconoce siendo niño actúa como materialidad testimonial para pulir el proceso de la memoria significativa, toda vez que es el presente el que conforma la imagen del pasado y no al contrario. Convendría pensar entonces que estos procedimientos que responden a la revaloración del yo inciden de manera directa en la construcción de la obra literaria que, en el caso de García Ponce, se construye a partir de vasos comunicantes textuales que abren el sentido de la autobiografía, aun cuando no se trate de un escrito con ese carácter específicamente, como se verá en los ejemplos a estudiar.

Así, puede decirse que, aun cuando el trabajo de García Ponce atañe a reivindicaciones culturales del momento, éste explora estrategias discursivas y temáticas poco visibilizadas en el ámbito mexicano de aquel tiempo: la escritura centrada en la pintura y la imagen desde distintas estrategias narrativas; el tratamiento de la imagen y sus posibilidades intertextuales o intermediales;<sup>18</sup> la práctica del apropiacionismo<sup>19</sup> de textos literarios y visuales; y el erotismo como representación.

Este breve panorama inaugural permite comprender el espacio de sociabilidad en el cual se originó esta escritura del yo, en tanto examen de la relación establecida entre el

---

<sup>18</sup> Me refiero al medio literario y el medio visual.

<sup>19</sup> Tomo el término apropiacionista, debido a la vasta cantidad de referentes pictóricos que Juan García Ponce integra a su discurso, llevándolos a límites literarios que desbordan la verbalización de una representación visual, inscribiéndolos en la estética ensayística y narrativa, así como en la estructuración de sus autofiguras textuales. El apropiacionismo es un movimiento artístico que suscribe la estrategia de utilización de obras o de elementos de otras obras ya sean antiguas o contemporáneas. Según Juan Martín Prada, el término puede aplicarse a pintura, escultura, literatura, incluso a formas arquitectónicas. A partir de la década de 1980, el término también se refiere, en específico, al cúmulo de citas presentadas en el cuerpo de obra de otro artista, cuya finalidad es crear una nueva obra. En este caso, la forma de apropiacionismo en García Ponce enfatiza el carácter intermedial de la relación imagen-escritura como una poética.

escritor con la imagen y sus efectos literarios, a fin de abrir el panorama del tejido autobiográfico.

## 1.2 LAS PUBLICACIONES. UNIDAD DIVERSIFICADA

Los textos de pintura de Juan García Ponce están reunidos en libros, cuyos títulos proyectan una posible unidad. Al leer *La aparición de lo invisible* nos preguntamos a ¿qué mundo podría pertenecer esa oración? Acaso aparición remite a fantasma y, tal vez, en esa analogía de las palabras podamos pensar en la proposición “ver aparecer un fantasma”. Algo semejante sucede con *Las huellas de la voz*.<sup>20</sup> La huella puede tratarse de rastro, seña, vestigio, marca, impresión, indicador, zona, camino, lo cual invita a valorar cuántas imágenes e irradiaciones de éstas, se encuentran contenidas en una palabra. La voz, articulación del sonido emitido por alguien para expresarse, también invita a ser asociada con un cuerpo o figura. Voz, presencia, ¿la de Juan García Ponce? ¿De la pintura? ¿A dónde se dirigen esas pulsiones de significado? En cuanto a *De viejos y nuevos amores*, encuentro que es el título más claro en términos de contenido, aportando desde el paratexto información autobiográfica de primera mano, pues, ¿hay algo más revelador en la vida que el relato de la experiencia amorosa?

Apunto estas reflexiones a fin de señalar el atributo de los libros seleccionados como materialidades o soportes, índices cuyas calidades tienen el propósito de hacer patente el poder de la imagen desde el principio. Igualmente, estos libros aluden a la representación como una forma de erotismo: “el erotismo es una forma de representación. Entonces

---

<sup>20</sup> La publicación data de 1982 en Ediciones Coma. Posteriormente, en 2001 fue editada por Joaquín Mortiz en cuatro tomos: *Literatura, Imágenes plásticas, Homenajes y Fijaciones*.



podemos decir: el erotismo es la vida transformada en arte y es asimismo, el arte transformado en vida”. (1998: 148) De allí que ésta última convoque a la creación verbal, conforme la puesta en escena de los encuentros o tensiones entre ambos mundos, abriendo el campo del texto a una interrelación de sentidos.

Se trata, entonces, de libros que responden al perfil de la antología. El trabajo de escritura expresa constancia, en tanto práctica que primeramente fue desarrollada por el autor y, después, gracias al apoyo de personas como Graciela Martínez-Zalce, José Luis Rivas, José Antonio Lugo o María Luisa Herrera. El contenido general de las publicaciones presenta textos centrados en el fenómeno de la pintura, encauzados a la creación y exhibición de la misma. El orden de los escritos atiende a la disposición que les da el propio autor, de manera muy similar a como lo hace un curador de arte. Cada ejemplar nos remite a una especie de galería de imágenes en palabras que trazan la obra mediante descripciones e interpretaciones de éstas, estimulando el reconocimiento paulatino de una colección virtual. Empero, es significativo señalar que Juan García Ponce formó una colección de pintura de más de cuatrocientas obras de artistas nacionales e internacionales: Manuel Felguérez, Kazuya Sakai, Vicente Rojo, Federico Amat, Gabriel Ramírez, Omar Rayo, Ricardo Rocha, Irma Palacios, Juan Soriano, Gabriel Macotella, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, Chucho Reyes, Fernando García Ponce o Antonio Saura, entre muchos otros. A su muerte, la colección fue heredada a sus dos hijos, Mercedes y Juan García Oteyza, quienes depositaron en comodato una parte en bufetes jurídicos. Otras obras se encuentran en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez; el Museo Arocena y en colecciones particulares de Washington D.C., Oxford y la Ciudad de México. Los cuadros donados por los pintores que le dan nombre a su libro (*Nueve pintores mexicanos*, 1968) fueron adquiridos por El Fondo de Cultura Económica.

No obstante esta cercanía y convivencia con la pintura, su relación con ella trasciende el disfrute en solitario o, el simple hecho de sostener pláticas con sus pares o amigos. La mirada escrita de García Ponce se manifiesta abierta para hacer un ejercicio público y divulgador de las ideas, sociabilizante con otros, sean los propios pintores, escritores o los lectores. Por ello puede apuntarse que *La aparición de lo invisible*, *Las huellas de la voz* y *De viejos y nuevos amores* representan esas colecciones de pintura verbalizada en las cuales se reconoce la huella del pensamiento del escritor como la práctica reiterativa que engendra una forma de vida. Esto nos lleva a suponer que visibilizar la pintura surge, en apariencia, por la identificación del autor con su objeto de estudio y placer. En *Autobiografía precoz* éste expone:

Durante el año y pico que pasé en Nueva York y en Europa seguí intentando algunos relatos y novelas sin que ninguno alcanzara forma definitiva y escribí mi última obra de teatro; pero si esa temporada no fue muy productiva en ese aspecto, sí, en cambio, empecé a pensar más o menos seriamente en todos los problemas sobre el artista y el arte contemporáneo que después tomarían forma poco a poco en la serie de ensayos que finalmente he reunido en el libro titulado *Cruce de caminos*. Quizá éste sea el más autobiográfico de mis libros, en el sentido de que recoge directamente mis pasiones y preocupaciones más inmediatas. [...] En *Cruce de caminos* pueden encontrarse casi todas las referencias que han contribuido a formarme... (2002: 126)

Al calificar este libro como el más autobiográfico, el escritor suscribe que la escritura del yo corresponde a acrecentar y disfrutar el conocimiento de sus pasiones y preocupaciones más inmediatas, mismas que al cabo de los años se convertirían en una constante. Asimismo es relevante subrayar que los análisis de este ejemplar presentan a sus creadores como parte de la obra, desdibujando las dos instancias. Esto perfila la idea de que el apego a la pintura se desplaza a la simpatía de sus creadores, como si el propósito fuese llegar a la

profundidad del ser, a partir de las huellas plásticas y visuales que éste deja a su paso. Por ejemplo, algunos de los textos del primer apartado del libro se titulan: “Paul Klee”, “Homenaje a Picasso”, “Picasso y nuestro siglo”, “Jackson Pollock: la pintura como obsesión”, “Rufino Tamayo en su obra reciente”. Si ponemos atención, la focalidad de la mirada verbalizada de García Ponce estriba en atender ciertas características de los creadores que conversan, conviven y, finalmente, constituyen la pintura. De igual manera resulta interesante advertir que en el segundo apartado los títulos nos ponen en otro canal de sentido, pues éstos acotan reflexiones de carácter más filosófico, por ejemplo: “El artista como héroe”, “Arte y psicoanálisis” o “Arte y autotrascendencia”.

Así, la presencia de estas pasiones abre el camino a una larga producción de libros en torno a la pintura. En la esfera nacional cabe destacar el ya mencionado *Nueve pintores mexicanos*, presentado en la inauguración de la exposición del mismo nombre en la Galería Juan Martín en 1968. Publicado en folio por Editorial ERA, la portada recoge la huella digital en blanco y negro de los pintores, enmarcada en un recuadro negro a modo de firma, sobre un fondo rojo. El título de cada texto corresponde al nombre del pintor presentado, al cual se antepone una fotografía en blanco y negro de cada uno. También se incluyen fotografías de las obras expuestas aquel día, mismas que se exhiben con sus colores originales al final del escrito. Se advierte entonces que la preeminencia de sentido del conjunto del libro recae en el pintor y su singularidad ante el trabajo plástico de la pintura. El diseño de Vicente Rojo abre el espacio de la galería a la obra de Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Arnaldo Coen, Fernando García Ponce, Francisco Corzas, Roger von Gunten, Gabriel Ramírez, Alberto Gironella y la del propio pintor y diseñador. Justo puede decirse que con esta obra García Ponce marca un punto de fuga al trazar las líneas de sus preferencias estéticas de la pintura en México, centrándose en la crítica de sus

contemporáneos, compañeros y amigos. El autor afirmó en alguna ocasión que en el icónico libro sólo le faltó incluir a José Luis Cuevas y Francisco Toledo.

Además de las obras ya mencionadas, su numerosa bibliografía de arte se compone de *Nueva visión de Klee* (1966), *Rufino Tamayo* (1967), *Manuel Álvarez Bravo* (1968), *Joaquín Clausell* (1973), *Leonora Carrington* (1974), *Manuel Felguérez* (1974), *Imágenes y visiones* (1988), *Las formas de la imaginación: Vicente Rojo en su pintura* (1992). Los títulos se acercan de manera minuciosa a la obra de los pintores, al tiempo que la propia visión de la pintura va construyendo la verbalización de la mirada del autor. Aunque la pintura del siglo XX es central en sus apreciaciones, en su radar también se encuentra presente la pintura del siglo XIX, además de revisiones que se remontan hasta la pintura rupestre, pasando por la mayoría de los estilos y corrientes universales. Asimismo se interesó por otras formas visuales, como el trabajo fotográfico de Manuel Álvarez Bravo.

Bajo el esquema anterior, pensemos que las publicaciones seleccionadas se organizan en escritos misceláneos: apartados que reúnen dos o tres textos de la obra de un sólo creador; otros de un sólo pintor; unos más de reflexiones varias y coyunturales. Esto sin importar nacionalidades ni tiempos históricos. El único lineamiento de selección es tratarse de creaciones no supeditadas a ninguna doctrina política, en la cual el pintor expresa libremente sus ideas desde lo abstracto o lo figurativo, las cuales se revisan a continuación.

### 1.2.1 LA APARICIÓN DE LO INVISIBLE O LO FANTASMAGÓRICO DE LA IMAGEN SE ACLARA EN LA PALABRA

En *La aparición de lo invisible* encontramos escritos de carácter filosófico que ponen de manifiesto el vínculo de la realidad con la escritura y la pintura, concebidas, las tres, esferas

concomitantes o, contaminantes entre ellas, cuestión que el autor engloba en lo fenomenológico. Observemos las palabras de García Ponce en la introducción al libro:

De allí el título de este libro cuya continuidad sin centro más allá de su tema general descansa en la relación de todas las distintas acciones que la realidad de la pintura protagoniza al proyectarse sobre la realidad. Puede decirse así que, como ocurre con casi todos los libros al organizarse como tales, el centro de *La aparición de lo invisible* es su periferia. Dentro de su tema único, sus subtemas son diversos, pero buscan el mismo objeto. Si la pintura es una, los pintores, aquellos que la hacen posible, son múltiples. Y siendo una, la pintura encierra innumerables aspectos liminares que establecen su relación con la vida espiritual, cultural, histórica y social. (2002: 9)

Como se advierte, García Ponce sitúa su libro en la periferia. Observa los contrarios normativos, centro y realidad, negándoles la condición de referencialidad que suponen. En cambio, la realidad de la pintura, el borde, el tránsito desde donde su mirada se desplaza por esas obras, dentro de su particularidad, hace que la transitoriedad de la imagen sea el referente para la realidad, estableciendo el origen del conjunto de textos como un todo, si se quiere, volátil. La unicidad de la pintura se fragmenta a partir de su calidad diversificada, en tanto expresión subjetiva de cada uno de los creadores. Al decir “innumerables aspectos liminares”, en cierta medida visibiliza la importancia del creador ante su obra, pues finalmente, aquella vida histórica, cultural, espiritual y social acontece en el individuo, quien también es espectador de la imagen y, por ello, la produce, sea con el trazo, sea con la palabra:

Esta diversidad de acciones forma en cierta medida el cuerpo de *La aparición de lo invisible*, pero en todos los casos el tema real del libro es ese carácter propio de la pintura tal como lo entiendo y lo veo manifestarse. En este sentido, no es un libro objetivo. Es producto de la necesidad interior en tanto que escritor de dar una respuesta en mis propios términos y con mis propias palabras —hasta

donde la vida espiritual permite esta posibilidad— ante la acción de las obras y los ecos que despiertan de ese fenómeno que es la pintura. (9)

Me gustaría destacar el tono discursivo del fragmento, toda vez que existe una apuesta tácita por vislumbrar a un lector cercano, a quien el autor como hombre real se dirige. La confesión aparece: “no es un libro objetivo”, del mismo modo, es una puesta del pensamiento que se abre ante la duda de sí mismo frente a la pintura. Por ello, García Ponce proporciona las líneas de su mirada verbalizada, marcada por una manifestación subjetiva y una objetual en un movimiento pendular de ida y vuelta. El recurso de la escritura como lectura de la experiencia posibilita que ésta también pueda identificarse en la acción performativa del imaginario, con la cual se corporeiza la instancia verbal ficcionalizada y la real, también.<sup>21</sup>

Firmada en México en septiembre de 1968, esta introducción ofrece información verificable de un lugar y tiempo determinado, infiriendo el radio cultural en la que la obra se despliega. Esto abona al discurso autobiográfico, por un lado, situando al auto-(r)-biografiado como integrante de un momento histórico que en calidad de testigo modula los hechos haciendo uso su propia voz.<sup>22</sup> Otra cuestión a destacar de la lectura conjunta de los

---

<sup>21</sup> Weinberg expresa una idea similar al referirse al ensayo como ejercicio de la libertad: “el ensayo es la escritura de una lectura y la lectura de una escritura. Es enormemente frecuente que un ensayista construya su texto a partir de la lectura, discusión, crítica, recreación de otros textos. [—Pensemos también en los textos visuales—]. Es que se trata muchas veces incluso de la performance del acto de lectura. Se ha discutido hasta qué punto el ensayo de un autor sobre otro autor logra alcanzar forma autónoma o hasta qué punto se adhiere de manera parásita o se deja contagiar por la forma, el hilo de los temas, los motivos, del libro al que se dedica”. (2009: 108) Insisto, retomo estas observaciones de la investigadora pensando en el texto como una expansión de sentido que puede ser aplicable al fenómeno de la visualidad; asimismo, por el carácter apropiacionista en la obra del autor, de la cual ya se hecho mención.

<sup>22</sup> Un mes después de la firma de este texto, el dos de octubre, la matanza de estudiantes y sociedad civil en Tlatelolco sería un parteaguas para México. Al salir de la redacción del periódico *Excelsior*, luego de entregar un manifiesto de protesta, García Ponce fue detenido por su supuesto parecido a Marcelino Perelló, a partir del uso de silla de ruedas. Carlos Monsiváis relata que ese día, a Nancy Cárdenas, Héctor Valdés y Juan García Ponce “se les sujetó por unas horas a una feroz vejación y con Juan se ensañaron. Él soportó con serenidad la cauda de insultos y atropellos. Días después le contó su experiencia a Elena Poniatowska y

libros es la temporalidad asumida de la escritura, pues mientras en cada uno de los textos evita dar fechas y lugares exactos, en sus introducciones destaca el lapso de escritura entre uno y otro, cuyo sentido enfatiza la continuidad del hilo argumentativo que señala a cada publicación como parte de un conjunto mayor. En ese sentido, lo que parece velado o, fantasmagórico, se aclara conforme el autor pone en página su experiencia de interacción con la pintura. A través de esta operación puede decirse que el autor construye un cuerpo de escritura, el cual también contiene un espíritu, una imagen, haciendo aparecer lo invisible a través de ese ejercicio, precisamente.

### 1.2.2 LAS HUELLAS DE LA IMAGEN, DEL CUERPO, DEL ESPÍRITU

Detengámonos ahora en *Las huellas de la voz. Imágenes plásticas*. En este libro se observa una reducción de motivos circundantes de la pintura, centrándose en textos de conceptos específicos como “De la pintura”, “El pintor y la mujer” o, “Divagación sobre los escritores que pintan”. Si bien la apreciación del autor en torno a la imagen es muy similar al libro anterior (datado en los años sesenta), en esta obra de 1982 se radicaliza la idea de que la pintura es una impronta interna activada por la propia realidad, entendiendo que ésta última se encuentra “viva sin lugar a dudas dentro de nosotros, como algo más que una pura fuerza, como una forma —la de nuestro propio cuerpo— en la que se encierra esa fuerza...” (2000: 11) De tal manera, el cuerpo confina la posibilidad de mirar el exterior donde se expresa y vive la imagen para después incorporarse a la memoria. Pensemos en lo que apunta Jorge Volpi, relacionándolo con las palabras de García Ponce:

---

añadió: “Lo que importa ahora es que salgan los muchachos —hay tantos golpeados brutalmente—, no lo que a mí me pasó... No podemos tolerarlo...” Y añadió: “¡Jamás volveremos a vivir días así!” (1998: 47) Cabe destacar que *Crónica de la intervención* (1982), su novela más ambiciosa y más lograda, según la crítica —Adolfo Castañón, Javier Aranda Luna, Alfonso D’Aquino—, transcurre durante aquellos días aciagos.

Nuestra mente actualiza los patrones del pasado y los ensambla sin tregua, mecánicamente, como bloques de Lego. Imposible presentar una historia completa, de tajo, como si fuese un abigarrado mural renacentista; gracias al carácter asociativo de nuestra memoria, basta con rescatar un girón o el retazo de un recuerdo —el barrio feroz de nuestra infancia, un aroma irrepetible, el vaivén de una calle salmantina, una taza de té con una magdalena— para que hasta sus menores detalles comparezcan delante de nosotros como los fotogramas de una película de Hollywood. (2007: 27)

El valor del recuerdo en García Ponce impulsa la experiencia al haber presenciado, sentido o acaso, también imaginado un cuadro, pues como él mismo lo advierte, la realidad en tanto ficción se encuentra dentro de él. Por ello, aquel girón o evocación que hace de ciertas imágenes significantes lo sitúan en el lugar central de la creación. A ello habría que sumar el deseo erótico de representar la experiencia trasladada de la visualidad a la escritura. El espacio vacío de la página le otorga, metafóricamente, el poder de dar vida de nuevo a la imagen, lo cual es posible gracias a la memoria como un patrón reactualizado y vuelto a poner en práctica cada vez que se le requiere.

Sin embargo, en este proceso de reconocimiento no todo es miel sobre hojuelas, pues la memoria en ocasiones, más que dar seguridades, hace de la escritura del yo un campo tan contradictorio como aquel del ser de donde proviene:

Quizás algunos de los ensayos de este libro contradicen esta visión nacida de una serie de sensaciones muchas veces enemigas y enfrentadas una a la otra. No importa. Esto sólo puede afirmar su ausencia de centro. En él, al cabo de los años dentro de los que fue creciendo, la supuesta persona que soy yo y en la que se aloja una posibilidad de pensamiento debe haber estado sujeta a muchas presiones que determinan los vaivenes que la hacen inclinarse hacia un lado u otro. Poder negar las que tal vez se mostraron en alguna ocasión como mis más arraigadas convicciones es el principal don que nos otorga esta cuidadosamente buscada, pero quizás también inevitable, neutralidad. (2000: 12)



Al observarse como una supuesta persona, el autor es consciente del distanciamiento que existe entre él, en tanto entidad real, y, un otro habitante simbólico y extensivo de sí en el texto. La autofiguración asumida conlleva al autorrelato del que ya nos había hablado Pimentel, en el cual se presentan cambios progresivos a lo largo de los años. El escritor se cuenta a sí mismo quién es, mientras avanza en la escritura, desplegando así parte de su identidad.

Las contradicciones de la autofiguración posibilitan una existencia más plena en la representación, dado que el cuerpo enfermo le impide vivir enteramente en la exterioridad. Así, al aceptar la realidad del cuerpo textual, el autor se desplaza del centro que supone una unidad, a partir de la deconstrucción de la identidad única, apostando más a la diversificación, toda vez que hay sensaciones enemigas y enfrentadas una a la otra que se hacen plausibles en la selección de obras que conviven en el libro citado. Ya apuntamos que el libro condensa y sostiene la articulación del pensamiento del escritor en tanto materialidad e intertexto. Siguiendo esa línea, cabe la posibilidad de que al advertir tensión entre las obras, éste observe las suyas propias zonas como contemplador de la pintura. Ello lo sitúa en la periferia de sus reflexiones, desde la cual construye la mirada crítica que pasa así a la escritura. Dicho lo cual, las huellas de la voz, del cuerpo y el espíritu del autor se manifiestan en la imagen verbalizada, lo cual perfila la reiteración de las obsesiones y las pasiones como el ejercicio vital que representa escribir la experiencia. De allí que el siguiente libro lleve la marca de una aproximación recurrente al pasado desde el presente para hacer una reorganización de los amores en tanto obsesiones visuales.

### 1.2.3 EL ESCRITOR ENTRE VIEJOS Y NUEVOS AMORES

Observemos el último libro seleccionado: *De viejos y nuevos amores. Arte*, en el cual sólo encontramos una nota inicial:

Este libro no niega su origen. Cada ensayo prueba la persistencia de un grupo de obsesiones: ellas forman mi obra, si puedo llamar así a un cierto número de cuentos, relatos, novelas, obras de teatro, ensayos sobre literatura y pintura, crónicas y juicios sobre acontecimientos, en suma, opiniones sobre figuras, obras, sucesos que hieren mi imaginación y han alimentado a lo largo de muchos años mis intentos por llegar a la literatura a través de todas esas formas a las que adjudico la misma importancia. (s/p)

La brevedad de la nota sintetiza en buena medida lo expresado por el autor desde la introducción a *La aparición de lo invisible*: su obra literaria traducida por él mismo como un puñado de obsesiones materializadas en distintos géneros literarios que sitúan a la imagen y la pintura como *leitmotiv*. Todo ello, con el propósito de poner en práctica estrategias que intentan llegar a la literatura. Esto indica que esa marca obsesiva por ciertos temas le hace buscar la vida, esa representación en constante transformación que, no obstante, parece tan igual a lo largo del tiempo. En esa línea, habría que preguntarse ¿por qué hay sucesos que hieren su imaginación? y ¿en qué radican esos sucesos? Acaso esos acontecimientos ocurren en la realidad interior o, vienen ¿de la exterioridad de la referencia del mundo y las manifestaciones expresivas de los pintores? El tono confesional de esta nota sugiere un pacto de sinceridad, base de una autoevaluación de la identidad consigo mismo, como si se tratase de una operación visual en forma de bucle: “Si publico estas líneas es porque he encontrado en ellas después de una paciente lectura un cierto valor; al menos como testimonio de mi gratitud y mi interés por determinadas obras de arte y lo que podríamos considerar mis actitudes estéticas. Este interés no debe terminar nunca”. (1998: s/p) El balance confesional sugiere una afirmación de la posición de la figura del artista

ante la literatura y, la de un reiterado ejercicio erótico de la representación. De ese modo, la autofiguración de García Ponce parece ser el propio libro. Al acotar el sujeto de la acción mediante la proposición “este libro”, en lugar de “yo, en este libro”, el escritor cede su voz al entramado textual. El autor, en tanto instancia discursiva se convierte en una especie de intertexto en convivencia con todos aquellos que participan en la obra. La relación intertextual se localiza en el distanciamiento de la identidad reconocida como tal, mostrando abiertamente el juego al que se supedita el pacto de intencionalidad del García Ponce de carne y hueso, cuestión que poco a poco nos va acercando a la extratextualidad, misma que se revisará más adelante.

A lo largo de la revisión de estas introducciones se hace patente la recurrencia a ceñir la escritura del yo a una ilusión de verosimilitud, tomando en cuenta la reiteración del origen de cada obra. El modo de articular sus preocupaciones nos lleva a pensar que el relato del autor se encuentra bifurcado. Por un lado se encuentra la ficcionalidad trazada en la autofiguración convertida en intertexto; por otro muestra y profundiza sus cambios al paso del tiempo conforme la autocrítica del trabajo escritural. El uso de la primera persona hace más expresiva y emotiva la declaración de que la literatura lo hiere y obsesiona, cuando podríamos imaginar que, más que otra cosa, ésta le produce placer. A la obsesión se le atribuyen significados negativos por tratarse de una idea impuesta en la mente de forma repetitiva. En el caso de García Ponce puede que ésta sea positiva, dado que puntea aquel impulso erótico que troca la inmovilidad del cuerpo por la franca ejercitación del pensamiento en tanto mirada. La escritura del yo, así vista, es una estrategia de persuasión y construcción de sí mismo alimentada por la ficción de la imagen, la pintura y la palabra. Al respecto, resulta sugerente observar cómo a través de otro paratexto, García Ponce juega con este desdibujamiento al apuntar en la dedicatoria del libro: “A María Luisa Herrera,

confirmación de que siempre existen viejos y nuevos amores”. Aun cuando el escritor y Herrera negaron una relación amorosa, esta dedicatoria en un libro que lleva tal nombre hace plausible la posibilidad de relacionarse con una persona a través del texto, ese territorio donde la vivencia se transfigura y, más que intentar expresar un hecho, nos hace imaginarlo.

Dibujada esta descripción de las publicaciones seleccionadas, veamos qué contenidos encontramos en ellas.

### 1.3 NOCIÓN DEL YO Y LA PINTURA EN GARCÍA PONCE

La perspectiva anterior de las publicaciones seleccionadas presenta a la escritura del yo como un recurso memorial, crítico y reflexivo de la experiencia, a partir de la contemplación de la pintura. La siguiente etapa a analizar corresponde a preguntarnos cómo se interrelacionan las nociones del yo y la pintura en García Ponce. Para ello es importante resaltar que los textos no se concentran en historiar estilos ni épocas ni corrientes pictóricas, sino en articular un discurso ecléctico, a fin de estimular el diálogo de las imágenes en su multiplicidad, tornándose objetos del examen del autor en su interacción con éstas. Igualmente es necesario mencionar que la verbalización de la mirada en ocasiones tiende a recapacitar sobre aspectos de la visualidad concernientes a la descripción de acontecimientos, mismos que pueden calificarse como testimonios de lo fenomenológico.

En el texto “La pintura y lo otro” leemos: “La radical tarea de la fenomenología es precisamente abrir de nuevo los caminos de la metafísica a partir de la situación límite [...] Para ello es necesario antes que nada volver a abrir los ojos, recuperar el mundo en toda su

pesada y grave opacidad. El abismo sólo puede remontarse a partir de él. Si no asistimos al nacimiento del Ser, debemos buscarlo en sus manifestaciones. Esto es lo que hace la fenomenología; instalarnos otra vez en el mundo, a partir de él.” (García Ponce: 2002: 287)

El grado de abstracción en este texto, como se advierte, linda con la meditación filosófica, al tiempo que se vale de la experiencia. El autor se describe en el momento justo de abrir los ojos en sentido literal y metafórico, lo cual implica una invitación a detenerse en la facultad de ver. Ahora bien, el hecho de verbalizar este momento nos recuerda las palabras de Pimentel, en las que advierte el efecto doble del uso de la primera persona: textualmente, el escritor es personaje diegético del acontecimiento y portador de la voz de la experiencia. Luego de lo cual, el testimonio surge de una persona atenta ante la opacidad y pesadez del mundo, cuyo principal recurso es el ojo con el cual codifica y crea. Así, a fin de proyectar en el presente de enunciación un hecho relevante, el autor se coloca ante una situación límite que, tal como él la enuncia, parece ser la inocente práctica de abrir los ojos. Sin embargo, el ejercicio es todo menos inocente, pues al indagar la imagen del mundo en tanto abismo, se abre la imagen del Ser. Así, el Ser se equipara a su manifestación, asimilándose con ello a la obra.

Por lo anterior, la voz de García Ponce en este texto narra la crónica de un instante en el que se encuentra dentro y fuera de la realidad circundante. Desde esa perspectiva, puede decirse que el Ser del cual parece alejarse a fin de abonar a la idea en abstracto, resulta, al mismo tiempo, una concreción en la imagen de sí mismo, dado que la escritura ya es una manifestación de su propio Ser. De tal manera, el autor se descubre con plena consciencia de estar en el mundo, percatándose de que, igualmente, sólo es un espectador. En ese tenor, Volpi asienta: “la idea del yo, ese incómodo testigo que al presenciar los hechos nos separa de ellos es la más compleja y la más frágil. Porque el yo siempre se halla

solo. Irremediablemente solo. Su única escapatoria consiste en identificarse con ese otro conjunto de ideas complejas que son las demás sean estos reales o imaginarios...” (2011: 14) Si seguimos esa perspectiva, tiene sentido pensar que García Ponce como “símbolo mental” (2011: 14) o Ser busca congraciarse con otras manifestaciones del Ser, es decir, con las creaciones de los pintores, para de ese modo, identificarse con otros símbolos mentales a los cuales califica como semejantes. Ahora bien, si él mismo es una imagen, insisto, la pintura es otra, con lo cual, ambos se equiparan como intertextos susceptibles de ser leídos o decodificados en esos términos. La intertextualidad, como se observa, no se da únicamente entre el texto visual y el escrito, sino que, bajo esa perspectiva, el propio García Ponce se ubica en calidad de texto interactuante con un conjunto de símbolos dentro y fuera del espacio de la realidad. Esto nos devuelve de nueva cuenta a la insistencia de disolver el límite de la realidad y la ficción.

Vemos entonces cómo en García Ponce la noción del yo y de la pintura se encuentran ligadas a una operación que emplaza a la percepción como constructora y modeladora del objeto de análisis que, justo, no existe sino por quien mira y, más allá, pone en tensión todo cuanto proviene de él. Es así que las formulaciones críticas del autor en torno a la imagen se expanden. En “De la pintura” el escritor suscribe en el primer enunciado: “Todo es imagen”, (2000: 15) con lo cual reitera que la realidad muestra sus atributos mediante imágenes autorreflexivas, pues si todo es imagen, el autor mismo es una imagen, una ficción. Volpi sugiere que en la mente se gestan órdenes codificadas para construir modelos de mundo, las cuales también son amalgamas de ideas que “forman patrones complejos de todas las cosas —[...] incluso de eso que denominamos el yo—”. (2011: 21) Con ello, es posible pensar que el autor se imagina y, en esa medida se crea

textualmente como aquel observador de la pintura que, para verla, recurre a la combinación vivencia-aprendizaje que le posibilita la puesta en página.

Asimismo, la aseveración de que todo es imagen plantea una idea de tiempo simultáneo, acaso constreñido. No es gratuito que el autor exprese esta idea al inicio de su texto, toda vez que el despliegue de reflexiones parte del ensayo que hiciera Georges Bataille luego de que se descubriesen las pinturas rupestres de Lascaux, en Francia. La impresión de García Ponce es que desde aquel momento la pintura no fue más que una representación del mundo, en tanto síntesis del gesto cinético desarrollado por los hombres que hicieron aquellas pinturas, equiparando “el nacimiento del arte con el nacimiento del hombre” (2000: 15). Desde ese planteamiento, todo es imagen porque “ésta puede estar colocada ante las dos caras de la realidad: dentro del tiempo como presencia viva y fuera del tiempo como vida de la presencia. La pintura ha acompañado, entonces, al hombre desde siempre”. (2000: 16). De esa manera la pintura encierra una pulsión manifiesta desde la imaginación de aquel que la crea, pero también de quien la contempla: “Acercarse a la pintura puede ser, de este modo, una manera de afirmarnos como hombres al tiempo que afirmamos la realidad del mundo y para ello no hay más que ejercer la facultad de mirar, una facultad de la que el sentido de la vista nos hace dueños aun sin que nuestra voluntad intervenga: apenas abre los ojos todo hombre empieza a ver”. (2000: 17) La comparación de García Ponce con los hombres antiguos no deja de ser inquietante, toda vez que pensar en el origen de la mirada de un hombre extrañado por lo que le rodea en Lascaux, trasladado a la perspectiva de un hombre del siglo XX que se encuentra de igual modo fascinado por lo que ve es una analogía temporal y material que reactualiza los significantes pese al tiempo, de allí que el escritor asevere: “la pintura puede considerarse como ese despliegue de imágenes colocado fuera del tiempo en el que se halla encerrada una suerte

de historia de la humanidad que nos entrega la verdad de lo humano”. (2000: 17) De esta manera observamos la calidad que le otorga el autor a la pintura y la imagen: una materialidad del pensamiento del Ser, índice de un tiempo suspendido o, un gesto del impulso creativo que se manifiesta en la obra mediante la visualidad codificada bajo una normativa y sus convenciones.

Veamos otras consideraciones de la pintura en el texto “El objeto, la cosa, el simulacro, la pintura”. Este largo título corresponde a un escrito muy sintético de apenas cuatro hojas en el cual el autor desbroza los conceptos objeto, cosa, simulacro, pintura, a fin de preguntarse si él mismo es un objeto o un sujeto en el sistema de interrelación con la pintura, aseverando: “la pintura, en tanto simulacro, al hacer posible la aparición de objetos o cosas nos entrega la posibilidad de encontrarnos a nosotros mismos, ya no sólo como objetos, sino como sujeto que hace posible el objeto que somos. (1998: 53) El autor parte del significado de la palabra objeto consultado en el *Diccionario de la Real Academia* para llegar a esta conjetura: “podemos afirmar que en Occidente las cosas, los objetos, pueden ser también espirituales, artificiales o abstractos, los simulacros que el arte, que la pintura en este caso, son capaces de crear fijan una semejanza que nos conduce a la imagen mediante la que lo corporal es también es espiritual, lo natural artificial y lo real abstracto y todo es objeto o sea: “todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso éste mismo”. (1998: 53) El planteamiento sostiene que el sujeto puede ser objeto y el objeto ser sujeto dentro del parámetro del simulacro, donde la imagen hecha a semejanza de una cosa o persona se descubre como pintura. Esto, en la medida de que al ser la pintura una imagen del pensamiento de un sujeto convertida en materia, contiene parte del espíritu de ese Ser, tornándose todo un rehilete de sentido donde los cuerpos, en tanto abstracciones se modifican unos a otros dada la interrelación entre los elementos. Así,



lejos de que el traslado de la representación visual a la escrita pierda la imagen, ésta se encuentra a sí misma en todas aquellas que la evocan: “la pintura equivale también a penetrarla, a hacerla nuestra; pero para ello el único requisito indispensable es nuestra voluntad de entrega. Hay que acercarse a los cuadros desarmados, sin ningún prejuicio, conscientes de que no es nuestra mirada la que va a darles realidad, sino ellos los que van a darle realidad a nuestra mirada al hacer posible la contemplación”. (2000: 18) La voluntad de entrega del observador ante su objeto de estudio y placer sugiere una apertura a ser moldeado por éste mismo objeto, justo porque la mirada cambia a medida que observa las obras, por ello el autor apunta más adelante a modo de cierre: “La pintura nos dice continuamente, crea un silencioso rumor incesante, en el que se expresan las diferentes maneras en que el hombre se ha encontrado a sí mismo en relación con su forma de experimentar y por tanto de expresar sus propias reacciones y sentimientos ante el hecho de estar en el mundo”. (2000: 20) Esta complicada operación sugiere que la relación del escritor con la pintura oscila entre objeto y sujeto de sí mismo a partir de ella, como si de un objeto moldeable se tratase.

Asimismo, el autor sugiere que la pintura trasciende a sus creadores, siendo materialidad y espíritu. Imagen y pintura, de ese modo se convierten en un puente de entretiempos donde la mirada de quien contempla con la escritura incide en el relato que se hace de ella: el contemplador continúa el viaje de la imagen al recrearla. Ello nos aproxima a la idea de que el creador habita su obra.

#### 1.4 EL CREADOR ES SU OBRA

Como hemos advertido, la obsesión, en tanto adherencia estética supone parte de la identidad del escritor. Esta identificación con ciertas obras muchas veces va de la mano con

la identificación con la conducta de ciertos pintores y escritores que abordan situaciones eróticas entre una gama amplia del ejercicio de la sexualidad y el sexo. En ese sentido, la obra de Juan García Ponce presenta tendencias que salen de la normativa,<sup>23</sup> cuestión que éste designa el crimen del arte. En “Balthus: el sueño y el crimen”, apunta: “Ése es el crimen. La mirada siempre es culpable: pone una intención y establece una distancia. Y el artista, con su poder de seducción, apela a nuestra complicidad: crea la sociedad de los amigos del crimen.” (2000: 37) Este crimen, por ser un desvío permite la libertad del artista por mostrar en su obra constructos dislocados que remiten a aquella moral del artista de vivir desde la ficción.

Veamos el texto “Leonora Carrington: la magia de lo natural” donde el ensayista abona a dicha idea:

En las obras de Leonora Carrington el secreto de ese mundo imaginario y real, que no es otro que nuestro mundo, el escenario de nuestro devenir cotidiano, al que damos sentido con nuestros gestos, se revela con diáfana claridad y al hacerlo nos revela la vida, el misterio que Leonora Carrington partiendo de su

---

<sup>23</sup> Al referirse a *La moneda viviente* de Klossowski, libro que integra fotografía y texto, el autor señala: “En el fantasma de Klossowski, la sexualidad deja de ser el impulso natural cuyo fin lógico es la procreación, para ser un impulso estético, espiritual. Hay una identificación entre el carácter de las máquinas y el carácter del espíritu. Siguiendo un silogismo inevitable tendríamos que deducir que tanto las máquinas como el espíritu se oponen a la naturaleza, son objetos perversos, se encuentran en el campo de la excepción”. (1998: 18) Consideraciones de este tipo le valieron ser considerado un escritor perverso, a lo cual el mismo revira: “Yo no soy un escritor perverso, yo me limito a contar. La perversidad la pone la moral particular de cada uno de mis lectores. Allá ellos con sus reglas”. (1999: 19) Sin embargo, uno de los planeamientos principales de su obra, como se ha visto se finca, precisamente, en la abolición de lo real y lo ficticio. En ese tenor, hay un término que me parece interesante apuntalar para esta cuestión, a miras de ser analizado con más detenimiento en otra ocasión. Me refiero a la introyección, que en el psicoanálisis —desde Freud— suscribe el proceso inconsciente por el cual un sujeto incorpora actitudes, ideas o creencias de un individuo o grupo de individuos, previa identificación con ellos. Siguiendo esa perspectiva, podría ser el caso de que García Ponce introyectara el patrón de conducta de otras representaciones ficcionales y aun, de maneras de vivir, al buscar incorporar obsesivamente ciertos constructos en su obra-vida. Entre ellos podría mencionarse el de Pierre Klossowski, Balthasar Klossowski de Rola —Balthus—, Robert Musil —el mejor escritor para el autor—, Henry Miller, Vladimir Nabokov o, del lado femenino, Emily Brönte o Inés Arredondo. De modo tal, estas asimilaciones fragmentarias en el diseño y construcción de la identidad del yo, incorporadas a la autofiguración textual van planteando otras problemáticas y dudas derivadas de esta investigación. Por lo pronto, me remito a señalar esta posible lectura interpretativa.

visión particular, de sus obsesiones personales, convierte en ejemplos generales, en obras de arte. (1998: 93)

La singularidad del trazo de la pintora, obtenida a partir de su horizonte psíquico sintetiza el elemento primordial en el cual García Ponce observa correspondencias entre la persona y el cuadro. Aquí se hace más radical la asimilación de la imagen con su creadora. Si bien ya hemos identificado ese rasgo reiterativo en el escritor, vale la pena detenerse a pensar por qué recurre con tanta obstinación a hacer una y otra vez la misma operación. Según mi perspectiva, ello responde a una proyección autobiográfica que el autor hace a partir de la crítica e interpretación de las obras con las que alimenta la suya. Asimismo, habría que destacar que la reunión de las colecciones de pintura virtuales le posibilita la creación de un claustro propio donde converge su mirada identificada como parte de la colección, en calidad de un curador en palabra. Por ello podemos pensar que el sitio de contemplador de García Ponce se traduce en la periferia de los constructos normativos de la propia literatura y, de cierto modo, de la realidad. En buena medida, podríamos pensar en una especie de voz rebelde, autofigurada que pugna por abandonar las convenciones a fin de ampliar su horizonte estético, visual y literario.

En ese sentido, es relevante que el autor no califique como surrealista la obra de Carrington, sino que la emplace en su colección como parte de la vida cotidiana y realista: “Nos encontramos, pues, ante una pintora realista, pero que no se conforma con las apariencias, sino que quiere entregarnos las imágenes que aclaran su significado. El poeta no le teme al misterio, sino que, al contrario, lo busca para llegar, por medio de él, desde la realidad inmediata a las verdades fundamentales”. (1998: 91) Se advierte, entonces, que la perspectiva de García Ponce convoca la renovación de la noción de realidad, verdad, significado, trocando la idea de mundo. Los verbos ordenar, interpretar, señalar, tienen su

par en el ejercicio de la creación, al ser ésta una oportunidad de habitar el espacio en donde deseo y libertad son focales. Siguiendo la obra de la pintora, el escritor hace pequeños relatos que resumen el estilo de sus cuadros, más que señalar el nombre de cada uno. Igualmente, la representación verbal se asimila al referente de las situaciones, las figuras que pueblan los cuadros y la atmósfera:

Encontramos, así, ancianas madres de cabellos blancos y mirada dulce que hilan apaciblemente, sin advertir que su creación es una monstruosa telaraña que amenaza envolver al mundo; bucólicos picnics en los que la familia come tranquilamente fresas y la esposa conversa con la madre incapaz de ver que ésta se ha transformado en un fósil repulsivo, y sin que nadie advierta a su vez la formidable belleza, el misterio, del mundo en su derredor, que inútilmente trata de hacerse notar; paisajes urbanos en los que los obreros construyen esfinges con absoluta indiferencia sin advertir que están dando lugar al nacimiento de la belleza... (1998: 93)

Cada oración nos aproxima a una obra distinta de Carrington; también, cada una, suscribe una nueva imagen a partir de su referencialidad. La mirada escrita nos deja saber el aspecto de la pintura, al tiempo que inscribe la interpretación del autor. Derivado de ello, observamos los desdoblamientos de la imagen de un texto visual a uno literario, confrontando, de nueva cuenta, los territorios movedizos de lo real, en este caso representado por la lírica de la pintora, contrastada con la reconversión verbal de García Ponce, quien apunta: “No hay que buscar en sus obras un lenguaje simbólico, hay que aceptarlas como visiones concretas de la realidad. Visiones en las que se le ha devuelto a la vida el sentido cósmico y que encierran dentro de sí las diversas etapas de los planos astrales. La vida es una y dentro de su dimensión cabe todo porque todos los elementos están sujetos a las mismas reglas generales”. (1998: 92) El planteamiento del autor se vale de una incorporación de constructos en contradicción: el símbolo, que configura una zona

cerrada en sí misma, fuera de lo circundante, autónoma en su singularidad desde la interpretación surrealista, se abre a otra lógica, la de un mundo real en el cual los personajes de la obra de Carrington no hacen más que develar una organicidad imaginaria dentro del espacio cotidiano.

Es así que la pintura impulsa al autor a tender inflexiones del hecho estético, acto que pondera la acción creadora, más que la clasificación o catalogación de la obra: mirar, escribir, vivir es volver a pensar, volver a mirar, vivir en la puesta en abismo de la imagen y la imaginación. Pensando en ello, me gustaría destacar otro ejemplo de mirada verbalizada, en la que encontramos el adentramiento del ensayista en territorios que no corresponden a la pintura, sino a la instalación.

En “Una exposición iconoclasta: Diego García del Gállego” el autor califica al arte contemporáneo como “chatarra”, “desperdicio”, “basura”.<sup>24</sup> Jugando con esa percepción y con algunas materialidades presentadas en dicha obra, el autor desglosa algunas apreciaciones al respecto de *DE FVRORES (historia de un perverso) Drama plástico en ocho Tríadas*. La pieza muestra ocho cajas-collages que contienen figuras de papel maché, citas literarias, fotografías de filósofos y literatos y toda clase de objetos pequeños tomados de aquí y de allá. La característica de estos contenedores de sentido es que ostentan hechos

---

<sup>24</sup> Por ejemplo, en “El arte y el público”, cita a Octavio Paz para enmarcar sus opiniones del arte contemporáneo: <<De este modo, sobre el valor meramente comercial de la novedad, se ha pretendido convertir a ésta en un valor estético y como ha señalado Octavio Paz: “La uniformidad empieza a ser una de las características del arte contemporáneo. El estilo absorbe la visión personal; la manera congela el estilo; la fabricación, en fin, sucede a la manera... Durante más de cincuenta años el arte moderno no cesó de asombrar o irritar, hoy cuando logra vencer el cansancio del espectador, conquista apenas una tibia aprobación”. Esta tibia aprobación explica en más de un sentido el frenesí en las modas que parece haber invadido al arte contemporáneo. No necesitamos estar demasiado cerca del movimiento comercial del arte en los mercados mundiales para descubrir que desde hace varios años cada nuevo estilo parece anular al anterior. Se anuncian los derrumbes de determinadas escuelas como podría informarse de la quiebra de una fábrica de estufas vencida por un competidor que ha descubierto una nueva forma de combustión>>. (2002: 31) Si bien su concepto de arte contemporáneo es un tanto ambiguo, pues no lo especifica totalmente, la molestia del ensayista estriba principalmente, en observar una búsqueda efímera en el arte, más que en un discurso materializado que permita a la obra trascender el tiempo y, con ello, posibilitar la trascendencia de su creador.

autobiográficos que, al tiempo que recurren a la historia de vida del artista, apelan a la apropiación de los elementos visuales-literarios ya descritos, mezclando realidad y ficción:

Por un lado está el carácter individual, privado, íntimo de los sucesos que forman la historia de este pervertido, sus aficiones personales, los sucesos incomunicables a primera vista que lo han convertido en el personaje que es y que protagoniza sus obras; por otro, su insoldable cultura. Nos encontramos citas puestas en los sitios más evidentes o recónditos en griego, latín y, como diría Borges, hasta en mero español. Los textos son parte de la composición, junto a ellos aparecen lo mismo un retrato de Wittgenstein que interpretaciones de la figura de Berkeley, concepciones de Occan, símbolos esotéricos de Ramón Llull o el hermetismo neoplatónico y detalles pertenecientes a la afición por el fútbol soccer y el equipo escocés del autor. (1998: 160)

El carácter privado del relato, derivado de la interrelación entre los cuerpos escultóricos —por el papel maché—, fotográficos y tipográficos reunidos en cada caja remite a una idea global autobiográfica formada por los fragmentos de índices culturales, tradiciones antiguas y modernas; señales, a su vez, de las preferencias estéticas de García del Gállego. La fusión arte-realidad en la obra del artista resulta cercana a la estrategia autfigurativa del autor, al tratarse del tema del uno mismo expuesto a las tensiones o encuentros con obras de diverso carácter, que no obstante, constituyen el pensamiento y la corporeidad identitaria. Continúa con la obra del también editor: “Así, sus obras son eminentemente culturales y autobiográficas al mismo tiempo. Lo general —la cultura— alimenta a lo particular —la autobiografía—. El arte debe hacerlas igualmente comunicables. Para él todo descansa en esta aparente contradicción y en su necesidad de resolverla. En la posibilidad de hacer a la cultura parte de la autobiografía se muestra la capacidad del artista. Ambos resultan en la obra igualmente válidos.” (1998: 159) El fragmento señala una idea de cultura y otra de

autobiografía que me gustaría destacar. La cultura, entonces, es ese espacio simbólico donde el artista vive, se desenvuelve y hace la obra; la autobiografía es la intersección del yo del artista puesta en tensión o congraciada con aquel espacio simbólico, unidos en esta obra en particular. No obstante, como se verá más adelante, esta construcción dual del yo y la cultura resulta muy significativa en el relato autobiográfico del propio escritor.

Bajo los lineamientos anteriores, si en el texto de Leonora Carrington descubrimos una equiparación, acaso transmigración también, de la persona a la creación, en “la historia de un perverso”, encontramos pistas a seguir en la instalación, mismas que nos llevan a la constitución del yo del artista. Aun con la distancia entre la pintura y el drama plástico analizados dentro de esta colección de imágenes en palabra, advertimos la fuerza de articulación de la mirada verbalizada para hacer coincidir, a través de ésta, ambas expresiones.

Veamos otros dos ejemplos del tratamiento del autor con otras obras, a fin de observar las coincidencias en la idea de que los límites de lo real y lo ficcional se disipan; de que tanto el creador como su obra son textos en comunicación y retroalimentación y de que el creador es correspondiente a su obra. Por ejemplo, en “Los dos espacios de Juan Soriano” García Ponce nos dice: “*Apolo y las musas, Las bicicletas*, la luz y el color que hacen de todas las cosas una sola cosa y la misma: canto de la vida, canto de la muerte, de la imagen que es vida muerta, de la muerte viva de la imagen: creación como sinónimo de movimiento y transformación”. (2002: 260) De este fragmento me gustaría destacar que el autor se refiere a dos obras precisas y no a una síntesis de los temas o estilo del pintor, dado que, generalmente, García Ponce tiende a no consignar la cita explícita a los cuadros. De allí que el argumento aumente su valor icónico desde el registro verbal. De igual forma, el autor reitera la concepción del mundo y el arte como un todo que parece regresar en ciclos

a ser vida y muerte en un mar de movimiento y transformación. Asimismo, en “Roberto Matta: la moral del arte” García Ponce apunta:

Podemos recordar a Roberto Matta como el creador de precisos y minuciosos jardines de la mente en los que la vida reverbera en una incesante multiplicación de lo pequeño y lo enorme, desde la que expandiéndose sin medida se borra la oposición de los contrarios y sobre todo los límites que señalan las fronteras del yo. Volcado sobre el mundo, inmerso en una realidad que lo atraviesa y recorre, el artista viaja de su mundo al mundo. En este incesante trasladarse de una cima a la otra, de una profundidad a un distinto abismo, de un deslumbramiento a un engeuecimiento, Matta iba dejando inscrita en sus cuadros la huella de una continua movilidad que se muestra y se queda como permanencia. (1998: 80)

La recurrencia de presentar al pintor a su obra descubre, precisamente la particularidad de la creación. No hay ninguna mención a que el chileno fuera considerado el último surrealista. El autor se limita a describir aquellos mundos casi arquitectónicos que podemos ver en muchos de sus cuadros. El enfoque está en observar a la pintura como un espacio dinámico donde la inmovilidad sólo es parte constitutiva del material a partir del cual surge la imagen del pensamiento del pintor. Lo cual nos hace enfocar un poco más la atención en cómo funciona esta mirada, con la cual entrevemos los desdoblamiento del autor, estrategia a estudiar como una poética de interpretación y autofiguración ramificada que, mediante la obra de otros, se descubre.

## **CAPÍTULO II**

### **DECODIFICAR LA AUTOBIOGRAFÍA EN JUAN GARCÍA PONCE. OTRAS FORMAS DE AUTOFIGURACIÓN**

#### **2.1 AUTOBIOGRAFÍA. ¿DE QUÉ TERRITORIO HABLAMOS?**



*El Diccionario de uso del español* de María Moliner designa la palabra autobiografía como “Biografía de sí mismo. Diario, memorias”, (302) sin embargo, la cuestión se dibuja más compleja cuando se revisa el prefijo “auto” y sus acepciones, de las cuales transcribo algunas: 1) Auto de acto o hecho; 2) Derecho. Estar una cosa probada en los autos del juicio o proceso; 3) Estar en autos. Estar enterado de los antecedentes de cierta cosa; 4) Poner en autos. Enterar a alguien de los antecedentes de un asunto de que se está tratando. Antes de aventurar algunas cuestiones al respecto de estos significados, también resulta interesante observar la definición de autobiográfico y autógrafo a modo de hilvanar la estrecha relación del conjunto semántico del núcleo del prefijo, el cual incide en el desarrollo de la lectura diversificada de ésta desde la teoría. Así, autobiográfico designa a un adjetivo que se aplica a un relato que lo es total o parcialmente, de cosas que le han ocurrido al propio autor. Autógrafo remite a algo escrito de propia mano por su autor. También es un hológrafo —testamento, memoria testamentaria—. Firma de una persona famosa o destacada en una actividad. Respecto al núcleo “bio” el diccionario señala que es el prefijo con que se forman numerosas palabras que, de algún modo, entrañan la idea de vida. Si pensamos en cada uno de estos significados es posible armar un rompecabezas que atiende a los derivados, las fragmentaciones argumentales que tiene la lengua para referirse a la idea de vida y, en particular, de mostrar ese espacio de indeterminación con el cual el yo se configura desde un foco narrativo.

Dada su discursividad, la autobiografía ha sido considerada un campo problemático para la investigación, toda vez que subraya el perfil dialógico del yo escritural. En esta cuestión también han incidido los procesos de edición, publicación y difusión de las obras, mismos que repercuten en la modificación de los pactos de lectura convencionales. Justo el

interés de los lectores por saber más de la vida de escritores, artistas o gente considerada famosa ha fomentado el consumo de aquellos textos que, anteriormente, eran periféricos respecto a la categorización de los géneros literarios, dando pie, asimismo, al rescate, análisis o producción de memorias, cartas, semblanzas, autobiografías, diarios y cuadernos de notas, entre una variedad de obras. Asimismo, podríamos observar un hermanamiento de éstos con la novela autobiográfica y la autoficción. Dichos constructos textuales entran en la reorganización crítica del marco dogmático literario, además de configurar el sentido de interpretación que se les da, a partir de las calidades singulares de cada obra. Habría que distinguir el ámbito de consumo de la literatura mexicana, que a mediados del siglo pasado no contaba con la efervescencia editorial que se vive en la actualidad y, mucho menos, con la diversidad de posibilidades de publicación. Los listados de mayor lectura de librerías de consumo medio y masivo indican que las memorias, diarios, biografías y autobiografías han repuntado en las últimas décadas, según lo constatado en Porrúa, Gandhi o El Fondo de Cultura Económica. Asimismo, es pertinente tener en cuenta que, si observamos la historia de los géneros literarios y su relación con la política y la sociedad, la autobiografía y el ensayo, como bien apuntan Sylvia Molloy y Liliana Weinberg, tienen un origen moderno que dio paso a una articulación del yo, fincada en el hombre mismo, lejos de los territorios de lo religioso; primero durante el Renacimiento, luego en la Ilustración y más adelante, en el Romanticismo, para desembocar en las vanguardias históricas, herencia legada a muchas literaturas del siglo xx.

Tenemos entonces que la escritura del yo se aboca a la articulación sintética y estructurada de una narración en primera persona que al tiempo que expone la identidad de quien escribe también da cuenta de su vida, siendo ésta una representación restituida en sus despliegues memoriales o sensoriales desde la experiencia. Asimismo ésta resulta

socializadora en sus calidades de convivencia con un otro que es uno, un grupo o una colectividad, al intentar diseminar sensaciones de vida, rasgo propio del relato también.

Vemos así cómo esta pulsión narrativa y la verbalización de la imagen son recursos expresivos del yo, del aquí y ahora desde un presente que rememora asuntos de otros tiempos o espacios. Estas pulsiones nacen del discurso organizativo del pensamiento, donde se funde el pasado reciente o remoto con el presente proyectado hacia el futuro. Asimismo, como ya se había señalado, es el presente el que da vida a las pulsiones del pasado. De allí que la autobiografía también haya sido emparentada con una forma transitoria y performática que con la voluntad de expresar un discurso verosímil recurre paradójicamente a la ficción también. La representación de la puesta en palabra se pronuncia en el diseño de figuraciones comprendidas como modelizaciones de una dimensión liminar que se sitúa entre los hechos (lo fáctico) de la realidad y la ficción, a fin de darle credibilidad al discurso.

Esta escritura también se relaciona con prácticas textuales subjetivas e íntimas como la confesión o la epístola y con todas aquellas manifestaciones de la voz interior que no necesariamente se plantean mimetizar la realidad expuesta, sino configurar la simulación de ésta en sus códigos espacio-temporales que constituyen al sujeto. Es necesario subrayar que se trata de una puesta del autor por sí mismo, donde se resuelve, parcialmente, una figuración con la cual éste desea ser identificado.

Bajo ese planteamiento, la escritura del yo no sólo es territorio de la hibridez entre géneros literarios, sino de mixturas discursivas que la dotan de la posibilidad de ser estudiada desde ópticas muy diferentes. A esto habría que sumar la idea de memoria, en la cual se encuentran motivos que no necesariamente atienden a un factor cronológico que muestre la ilusión de un periodo o la completitud de la vida de alguien, sino de la activación

de procedimientos introspectivos con los cuales se exterioriza y hace pública la faceta íntima del autor, espacios que mezclan, potencian y dinamizan la polisemia del texto.

Me gustaría destacar las vertientes interpretativas que me parecen insoslayables al respecto: la escritura del yo frente al devenir de la historia (Wilhelm Dilthey); como parte de las expresiones de una cultura determinada (Georges Gusdorf); como el discurso de una verdad comprobable (Phillipe Lejeune),<sup>25</sup> en tanto la valoración del carácter psicológico y lingüístico del autobiógrafo (Elizabeth Bruss); a modo de reflexión filosófica y de la memoria (James Olney); como pura autoinvención (John Eakin) o, en cuanto desfiguración de sí mismo (Paul de Man). En el caso de Hispanoamérica me detendré en la perspectiva de Sylvia Molloy, quien en *Acto de presencia* (2006) enfatiza que el autobiógrafo hispanoamericano moldea su experiencia de vida conforme la inserción de una biblioteca europea que juega a la vez, con la necesidad de legitimar la voz de la escritura del yo como autoridad, al tiempo que busca inscribirse a esa misma tradición trasatlántica: “Si la biblioteca es metáfora organizadora de la literatura hispanoamericana, entonces el autobiógrafo es uno de sus numerosos bibliotecarios, que vive en el libro que escribe y se refiere incansablemente a otros libros. Leyendo antes de ser y siendo lo que lee (o lo que lee de modo desviado) el autobiógrafo también se deja llevar por el libro”. (2007: 27) Además, advierte que esta característica se emparenta con la supremacía de lo masculino como autoridad sobre lo femenino. Conuerdo con Molloy y observo que esta lectura podría ser aplicada a los textos de pintura de Juan García Ponce, sumando expresiones

---

<sup>25</sup> Entre las diversas aproximaciones al tema, *El pacto autobiográfico* (1975) de Phillippe Lejeune, en la actualidad, sigue siendo un referente crucial. Es pertinente observar que el análisis de Lejeune se centra principalmente en ejemplos franceses, lo cual insta a observar el fenómeno de la autobiografía dentro de las distintas tradiciones literarias y de escritura supeditadas a las prácticas editoriales del lugar y el tiempo en perspectiva. El estudio del francés no queda exento de destacar las problemáticas que escapan a la pretendida redondez estructural del texto autobiográfico, de allí que el lector sea quien, conforme a su subjetividad, medie con el escrito y el autor, estableciendo un pacto. Autor y lector coinciden en una lectura compartida para aceptar la calidad verídica y verosímil del texto al mismo tiempo.

mexicanas o latinoamericanas, que a su vez, reformulan o matizan culturalmente su obra desde el matiz europeo, por los motivos ya expuestos. Revisemos las propias palabras de García Ponce al respecto:

para mí, el desarrollo de mi biografía está forzosamente ligado al de mis lecturas y en un sentido personal la casualidad que fue llevándome de un libro a otro y mostrándome mi manera de ver y sentir las cosas de acuerdo con el sentimiento que me obligaba a aceptarlos o rechazarlos es tan importante como los cambios que se produjeron al ir de una ciudad a otra, al tratar nuevos amigos y conocer, gozándolos, diferentes ambientes, al tiempo que la edad y las circunstancias me imponían exigencias y servidumbres desconocidas hasta entonces. (2002: 114)

Si bien el escritor se refiere a biografía, pensemos que al ser parte este fragmento de *Autobiografía precoz*, éste asume la idea de autobiografía tomando distancia de su propia obra, cuestión que se revisará más adelante. Lo importante a destacar estriba en la importancia que otorga a su biblioteca personal, al tiempo que conjunta esa visión con los sitios donde convivió con amigos de los cuales posteriormente haría crítica de su obra. Asimismo, es pertinente subrayar que en aquellos viajes y experiencias mencionadas la presencia de museos y galerías y de la pintura también fincó sus bases como colección que, igual que la biblioteca, resguarda un origen simbólico del yo en sus afinidades temáticas y estéticas.

Del mismo modo coincido con la propuesta de José Pozuelo Yvancos en *Teoría de la autobiografía* (2008) cuando especifica: “La mayor parte de los problemas que aquejan al estatuto del género autobiográfico derivan de un error de óptica: el que adviene cuando se pretende reglamentar un género en términos abstractos o teóricos sin advertir que todas las cuestiones de género implican horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural”. (2008: 21) Como puede advertirse estas consideraciones son relevantes en tanto que

perfilan posibles lecturas desentrañando los aspectos históricos y culturales de la autobiografía en la lengua española. Derivado de ello, surge la pregunta de por qué en México el estudio de la autobiografía ha tenido poca atención, aun cuando hay numerosos textos que conjuntan una variada colección a analizar. Richard Woods señala esta cuestión en “Mexican Autobiography: An Essay and Annotated Bibliography” y *Mexican Autobiography* (1994), especificando que ha encontrado textos mexicanos de “historias de vida” desde 1926 hasta 1992, ponderando el *Ulises criollo* (1935) de José Vasconcelos u “Oración del 9 de febrero” (1930) y otros escritos de Alfonso Reyes, entre los más canónicos —mismos que por tratarse de estas figuras de autoridad, sí han sido atendidos, sea dentro de las letras o de la historia. Además esboza un listado al que califica de inacabado, ligado a escritos de construcción de identidades político-culturales o, de género. Sin embargo, el horizonte no es tan negativo, toda vez que los textos de Luz Aurora Pimentel, Mónica Quijano o Alberto Vital —entre otros— o, reflexiones colectivas como el Seminario de Escritura Autobiográfica en México, coordinado por Blanca Estela Treviño, dan cuenta de la ocupación de las escrituras del yo en nuestro país e, insisto, desde posturas muy diversas entre sí. En ese tenor, me gustaría destacar el libro de Humberto Guerra, *Narración, experiencia y sujeto. Estrategias textuales en siete autobiografías mexicanas* (2016), puesto que, en buena medida, su perspectiva ubica la prosa de *Autobiografía precoz* como poética, mote con el cual pondera la imagen, en tanto articulación del sentido vital y simbólico del relato autobiográfico en García Ponce, señalamiento con el cual me identifico plenamente.

Si bien este breve resumen sólo es un paneo, pues en las últimas décadas han surgido múltiples voces ocupadas en hacer aportaciones al asunto, nos permite observar el grado de

complejidad de posturas en relación a la autobiografía. Habría que destacar el hecho de que, en sí misma, la escritura del yo apunta los cambios constantes de los recursos representacionales y sus posibles vertientes, a fin de no ser reducida a un hecho unívoco, sino, más bien, articuladora de un territorio inestable y fragmentario. De allí que, aun cuando los textos de pintura de Juan García Ponce no hayan sido leídos desde una aproximación autobiográfica, no parece gratuito que esta investigación tenga cabida, precisamente, por la revaloración de los escritos a la luz de estas rearticulaciones de sentido en los modos de lectura. Ello sin desvirtuar o falsear la propia propuesta de los textos y su discurso.

## 2.2 ENSAYAR LA AUTOBIOGRAFÍA A PARTIR DE LA MIRADA ESTÉTICA DE JUAN GARCÍA PONCE

Ya hemos visto que García Ponce califica sus escritos de pintura como ensayos de arte. Si lo valoramos esto desde los géneros literarios, la catalogación es un tanto ambigua. Aunque se comprende que la transformación del registro visual al escrito suscribe la idea de écfrasis, es verdad que éstos trascienden dicha operación. Más bien, se orientan a la combinación de ésta con interpretación para abrir las posibilidades de argumentación a una zona inestable, cambiante, movable vinculada con el sujeto que contempla la obra y que verbaliza la experiencia. Derivado del calificativo empleado por García Ponce, se sugiere la relación con la expresión escritor de arte<sup>26</sup> de origen anglosajón, poco utilizado en nuestra lengua. El término se refiere a escritores que, además de ejecutar varios géneros literarios, incluyen al conjunto de su obra aquellos textos reflexivos en torno al arte y, sus variadas expresiones, mediante la exploración de la mirada poética, puesta en un objeto que genera

---

<sup>26</sup> Me baso en el texto de Jaime Moreno Villarreal, “La casa incandescente”, en *Juan García Ponce y su colección pictórica*. Fundación Cultural MACAY. México, 2017.

placer, más que una voluntad de estudio.<sup>27</sup> Así, los textos de pintura forman un territorio en tensión de distintas fuerzas y de convivencia entre recursos discursivos de representación, más que un género como tal. Poner las ideas en página resulta un ejercicio que escapa a la convención, acoplándose el texto al contenido del pensamiento, de donde surge la mirada verbalizada y donde convergen materialidades abstractas ávidas de encarnarse en una figuración, en un cuerpo determinado. Nombrar a estos textos ensayos de pintura podría leerse como resultante de la necesidad de presentar coherentemente su trabajo dentro del radio literario en México. Sin embargo, ello no impide que el escritor planteara algunos nortes para aclarar sus pretensiones: “Me gustaría que mi obra, cualquiera que sea su posible valor, pudiera verse como una especie de biografía de mis ideas, sin darle mayor importancia a los géneros”. (2002: 119) Es así que vemos la invitación al lector a decodificar no sólo el contenido, sino el sentido de su creación de manera global, fincada en una biografía, que bien a bien, sólo corresponde a la historia de la vida de alguien, no de algo, como es el caso de una obra literaria. De ello podemos desprender, de nueva cuenta, la construcción fragmentaria de un todo, de la cual el escritor toma distancia, negando de manera sutil su autoridad creativa, legándose a una instancia textual viva, concomitante de voces, cual si se tratase de otra persona real quien la forma.

Aquí existe una problemática en la cual me detendré. Derivado del análisis de la primera autofiguración del Capítulo I de esta investigación, podría decirse que ésta convive con otras figuraciones en los textos en el modo discursivo, a fin de presentar simultáneamente puntos de vista desdoblados. La representación de la voz de alguien llamado Juan García Ponce, en paralelo, se encuentra bifurcada. El desdoblamiento, como

---

<sup>27</sup> Siguiendo la perspectiva de Moreno Villarreal, encuentro que, por ejemplo, John Ruskin, William Morris, Oscar Wilde o Rainer Maria Rilke podrían ser escritores de arte; en México considero en esa línea a Xavier Villaurrutia u Octavio Paz.



se advierte, rebasa la dupla, por ello podríamos suponer que hay ramificaciones del yo empalmadas unas con otras, sin perder, cada una, su propia identidad. Si es una biografía lo que propone el autor para revisar su obra, aparece ante nosotros la autofiguración del biógrafo Juan García Ponce.

### 2.2.1 LA AUTOFIGURACIÓN DEL BIÓGRAFO

Un biógrafo puede considerarse aquel que escribe la vida de otra persona<sup>28</sup> seleccionando, ordenando, dando coherencia y unidad a pasajes relevantes del sujeto en cuestión, estabilizando la información presentada en el texto. Con la intención de dar una idea global, el investigador recopila documentos —cartas, actas, diplomas, notas periodísticas, fotografías, entrevistas a personas cercanas y afines, etc.— a fin de conformar un sentido de verosimilitud. No obstante, el acomodamiento de aquellos datos u objetos inevitablemente se subjetivizan desde la perspectiva del biógrafo.<sup>29</sup>

Al poner distancia con su propia obra como biógrafo, García Ponce se provee a sí mismo del recurso escenificante de distintas representaciones que abisman su figura, como si se tratase de una perspectiva pictórica, en la cual el autor asume acciones diversificadas,

---

<sup>28</sup> El *Diccionario* de la RAE distingue que el biógrafo escribe la vida de otra persona y, que al intentarlo, la narra. Asimismo observa que éste es un escritor de “biografía”, considerada un género literario.

<sup>29</sup> En “Las trampas de la biografía. Entrevista a Fabianne Bradu” por Martha Huízar (1991), la entrevistada expone interesantes problemáticas al haberse adentrado en la escritura de la biografía de Antonieta Rivas Mercado. Huízar cuestiona a Bradu respecto a si ésta hace una biografía descriptiva únicamente o, también configura un análisis crítico tanto de la vida y obra de Rivas Mercado, a lo cual ésta responde: “Esa es una de las trampas de la biografía y uno de sus trabajos irremediables, es decir, al presentar los hechos, al exponerlos de cierta forma, al impregnarlos de cierto estilo, uno ya está interpretándolos. No puede ser, obviamente, una mera presentación de datos. Sí he tratado de ser fiel a los documentos, de no inventar, aunque he tenido que llenar huecos con lo que yo he creído que era lo más probable que había sucedido, y por supuesto, en todo el estilo va mezclada una interpretación.” Destaco la perspectiva de Bradu como un ejemplo con el cual observamos sus complicaciones como biógrafa, deslizadas a las de creadora. Aunque muy moderada y consciente de esta organización, su trabajo no está exento de cierta “invención”. Consultado en: <https://f002.backblazeb2.com/file/rum-storage/6df63fb0-1fd7-4540-b9b8-663072f19cff.pdf> el 6 de junio de 2019.

siendo el creador de la imagen, al unísono, en el mismo espacio de relatoría.<sup>30</sup> De allí que podamos pensar que éste emplee el recurso de la autofiguración del biógrafo, a fin de presentar la narración de su vida-obra sin decirlo de modo abierto, pues ello lo obligaría a apelar, precisamente, al término autobiografía, con lo cual tendría que cambiar la perspectiva de sí mismo como autor-creador. Esto denota un juego consciente por empalmar estas figuraciones, a modo de estar presente y no —en distintos grados— dentro de los textos aludidos.

Veamos un ejemplo donde el autor utiliza esta autofiguración. En el texto “Paul Klee: el estado de la creación” encontramos:

Paul Klee nació el 18 de diciembre de 1879 en Münchenbuchsee, cerca de Berna. Más allá de los meros datos informativos, al cerrarse el 28 de junio de 1940, fecha en la que el artista muere de parálisis del corazón en una clínica de Muralto-Locarno, su biografía ofrece muy pocos aspectos llamativos. Como su obra, tiene un carácter fundamentalmente interior; en ella las verdaderas aventuras tienen lugar por dentro y están siempre relacionadas con su vocación de artista. (1982: 57)

Se observa que la persona real se encuentra en la obra, como ya se ha estimado en el primer capítulo; sin embargo, aquí resulta relevante seguir el hilo conductor de la voz del biógrafo, quien poco a poco revela la identificación de sí mismo, con base en la biografía del otro —y bajo esta lógica, en la obra del otro—. Vislumbrar la personalidad de Klee en la interioridad de sus obras es pensar entonces en el conjunto de fragmentos conectados por ciertas formas comunes y una manera de hacer, de diseñar una imagen desde la abstracción, pero que de ninguna manera presentan al pintor como realmente es, pues eso se torna poco

---

<sup>30</sup> Pienso, por ejemplo, en *Autorretrato* (1950) de Juan O' Gorman o, en algunos autorretratos de Nahúm V. Zenil que utilizan esta perspectiva del plano, la cual permite observar distintos tiempos y espacios poblados por su propia figura.

relevante, casi aburrido. Al respecto, podríamos pensar en otros índices utilizados por el escritor para reiterar sus ideas. Citado por éste, Pierre Klossowski detalla esta cuestión: “Uno no está jamás donde está; sino siempre ahí donde uno no es más que el actor de ese *otro* que uno es”. (2001: 9) ¿Quién es ese otro actor, ese otro que es yo para García Ponce? En *Autobiografía precoz* García Ponce apunta:

Con esto no se quiere afirmar que el escritor no exista como tal, incluso anteriormente a la realización de sus obras. La etimología de máscara nos conduce directamente a persona. Y sin duda, detrás de cada obra se encuentra su creador, con sus obsesiones y sus sueños muy particulares. Tan sólo se trata de aclarar las dificultades de todo intento autobiográfico, que, por sus mismas exigencias, anula esa distancia que el artista pone entre él y su mundo, el mundo, para poder escuchar con mayor claridad su rumor de vida” (2002: 54)

El otro puede ser también la obra de otros, a partir de la cual se puede ver transformada la identidad. Por ello resulta relevante pensar en el apropiacionismo como recurso de la escritura del yo. Juan Martín Prada sostiene que éste es un fenómeno que reactualiza algunas obras en otras, a fin de “propiciar la reflexión crítica a través de la reincorporación de la imagen a otro sistema medial”.<sup>31</sup> Así, ciertas creaciones impulsan el desdoblamiento de las figuras del autor, dado el punto de vista desde donde se sitúa. Conviene entonces señalar que estos recursos de enfoque y representación se aproximan a un narrador omnisciente o a un ojo que todo lo ve al mismo tiempo, si bien dividido, dada la organización de matices en las capas que construyen la escritura del yo.

En el mismo texto, luego de pormenorizar detalles del diagnóstico de esclerodermia en Klee, el autor asiente:

---

<sup>31</sup> Consultado en línea el 9 de octubre de 2019 en <https://es.scribd.com/document/119917520/introduccion-apropiacion-posmoderna>.

Paul Klee alcanzó de este modo los últimos extremos de la creación; su obra toca las fuentes de la vida y de la muerte, revelándonoslas como rito y ceremonia inagotables y sólo guarda silencio ante la última, pero no sin antes mostrarnos también al artista frente a ella, desgarrado ante la imposibilidad de permanecer en ese absoluto que resplandece en sus cuadros. En ella se encuentra su verdadera biografía y el más puro testimonio de la naturaleza de su aventura vital. (2002: 62)

Podría señalarse que la postura de García Ponce es radical, dado que, curiosamente, lo que prima en el texto de pintura es el análisis de su lectura en torno a la posible relación entre el pintor y su obra. Y es esta misma relación que pondera para sí mismo: “Debo entender entonces que, si hay algo que pueda despertar una cierta curiosidad sobre mi persona no está directamente relacionado con ella, sino con la vocación que aloja y que es la que ha hecho posible esas obras”. (2002: 119) Vemos entonces que su atención pasa de largo de la pintura misma, la cual, según lo expuesto, sería lo más importante. Vuelve con esta fórmula en “El último cuadro de Paul Klee”: “La última obra de todo artista es un fin y un principio. A través de ella su tarea creadora se cierra a la continuidad dependiente de la persona y se abre a su vida propia con una nueva voz que encierra los diferentes tonos que le ha dado la variedad de la obra y al mismo tiempo adquiere uno nuevo, fijo y definitivo”. (2002: 65)

Si bien el recurso de la repetición en la narrativa de García Ponce ha sido estudiado por varios críticos,<sup>32</sup> al situarnos en los textos de pintura, la reiteración se conjuga entre la referencialidad a obras como las de Felguérez, Rojo, Tamayo, Klimt, Klee o Balthus, entre otros, por trazar puntos comunes entre dichas expresiones: el grado de transfiguración del creador con su obra, el acto mismo de la producción del arte, la disposición del lenguaje

---

<sup>32</sup> Daniel Goldin, Alberto Ruy Sánchez, Adolfo Castañón, Christopher Domínguez Michel, Roberto Vallarino, Armando Pereira, etc.

con el cual se expresa el pintor, basada en su personalidad o en el impacto que éste último recibe de su propio trabajo.

Asimismo, la repetición de temas y de las llamadas obsesiones, le ha valido el mote de barroca a esta escritura,<sup>33</sup> cuyas repercusiones en el discurso, se tornan una especie de acto ritual. Encuentro que este rasgo en los textos de pintura se fundamenta en la idea de ensayar la vida, ponerla una y otra vez en perspectiva, no sólo para verla continuar y, en todo caso, desaparecer en la muerte, sino para hacer notar que en eso mismo estriba la existencia, no exenta de agregar algo nuevo cada vez. Fija y definitiva en su repetición ritual, la imagen en tanto vida, expresa cosas diferentes en cada encuentro consciente con ella.

Llegado este punto, me gustaría destacar que, como ya se mencionó, aun cuando fueron filósofos de los que el autor se nutrió para articular sus colecciones de pintura e imágenes en palabra es igualmente notable el peso de los pintores que escribieron sobre arte como el caso, precisamente, de Paul Klee o Wassily Kandinsky.<sup>34</sup> Encontramos que Klee, citado por el autor advierte en su *Diario* (1898-1918): “Yo soy inasible en la inmanencia. Pues yo resido igualmente en los muertos que en los seres que todavía no han nacido. Un poco más cerca del corazón de la creación de lo que es habitual y, sin embargo, no tanto como desearía”. (2002: 64) Lo anterior se conecta también, por ejemplo, con lo expuesto en

---

<sup>33</sup> Moreno Villarreal sostiene: “en el contexto mexicano y en su oficio de escritor, una efusión argumentativa muy suya —y en algo barroca— se asocia con los ensayos fenomenológicos de Samuel Ramos, Octavio Paz o, el Grupo Hiperyón, y de otros pensadores que practicaban análisis diversos de los procesos de subjetivación de las ideas a través del estudio de las palabras de uso común...” (2017: 15)

<sup>34</sup> El crítico indica que “no fueron filósofos en sentido estricto los que tonificaron inicialmente sus introspecciones dedicadas a la abstracción en pintura —que por cierto tenían como fondo una educación religiosa temprana—, sino los pintores Kandinsky y Klee, quienes propugnaban la abstracción en el arte como medio de comunión entre el artista y el espectador para acceder sensiblemente a la realidad última, primordial del espíritu (2017: 15). Concuero con Moreno Villarreal, sin embargo, no considero que haya primado el grupo de pintores sobre los filósofos, sino que les dio la misma importancia orientadora a unos y otros.

“1966, un aniversario: Wassily Kandinsky”, texto que sigue una fórmula muy similar, al combinar datos meramente biográficos con la interpretación:

...para Kandinsky la verdad de la pintura no se encontraba en el poder representar, sino en el evocar una verdad interior, puramente espiritual, que estaba más allá de la realidad inmediata. Todas sus meditaciones sobre la pintura y el arte en general están atravesadas por un peculiar misticismo, una abierta inclinación hacia el lado oculto de la realidad y una búsqueda de la supremacía de lo espiritual sobre lo real, que no vacila al acercarse a la teosofía o al espiritismo, pero que finalmente se muestra de una manera distinta en el propósito de llegar a la expresión pura de esa realidad oculta a través del arte. (2002: 79)

Si tomamos en cuenta tanto la perspectiva del suizo-alemán, como la interpretación de García Ponce respecto a la obra del ruso, es posible aproximarse a la idea de que el autor está siguiendo ambas coordenadas para establecer la suya. El deslumbramiento de la pintura para éste resulta en la fascinación por descubrir presencias ausentes en la obra, aquellas zonas de la verdad interior de la pintura. Verbalizar la experiencia de la mirada es entonces materializar textualmente el espíritu de ambos creadores: el escritor y el pintor, en la misma operación. Por ello vemos cómo gradualmente en García Ponce estos recursos diferenciados en cada acercamiento a la imagen desde distintos frentes, crea una poética interpretativa, en la cual oscilan los elementos vida, muerte, obra, espíritu, creación, en tanto parte de la ceremonia del arte, unidad manifiesta dentro y fuera de la representación, persiguiendo la posibilidad de trascender la identidad personal.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Según Moreno Villarreal: “Juan fue un escritor sin Dios, pero sobredeterminado por la espiritualidad. ¿Cómo entender esto? La espiritualidad no religiosa en nuestro mundo es una condición de la inteligencia pagana, una forma de resistencia a la moral cristiana más convencional. El espíritu pagano se mantiene vivo y Juan García Ponce lo encarnaba en una línea que claramente remitía a Nietzsche. (2017:15)

De tal manera, la autfiguración del biógrafo recupera la puesta en abismo del autor por sí mismo, al consentirle desdoblar la perspectiva del apropiacionismo: ser uno con todos es parte de ese juego crítico, donde el biógrafo no sólo sintetiza, ordena y da coherencia, sino que selecciona, califica, crea su ámbito de legitimación dentro de la vastedad de las expresiones de la imagen, como se verá, rehuyendo o, afianzando sus posturas a través de la autfiguración del escritor de arte.<sup>36</sup>

### 2.2.2 EL ESCRITOR DE ARTE

Como se ha observado los textos de pintura de Juan García Ponce responden a la rearticulación de la imagen en tanto creación de una nueva obra, utilizando para ello distintos recursos discursivos o representacionales. Llama la atención que a lo largo de su trayectoria, los títulos de sus libros remitan al registro de la mirada verbalizada de forma constante, trátase de ensayo, drama o narrativa: *Imagen primera* (1968), *Catálogo razonado* (1982); *Figuraciones* (1982); *Nueva visión de Klee* (1966), *Imágenes y visiones* (1988), más los ya mencionados, entre un largo etcétera. La presencia de la autfiguración del escritor de arte, es central en los textos de pintura, estando orientada a dar continuidad a un relato que, en tanto escritura, da cauce a la imagen como punto focal de la existencia.

Si el mundo interno del creador es un fantasma que se corporiza en la obra, es posible trasladar el sentido de la obra de un qué, a un quién. García Ponce expone su autfiguración

---

<sup>36</sup> La autfiguración del crítico literario en García Ponce se encuentra estrechamente emparentada con la del biógrafo, el escritor de arte y el crítico, sin embargo, no me adentraré a ello, puesto que es un tema con muchas aristas, digno de ser analizado con más profundidad. Por lo pronto me gustaría señalar que la imagen, aun en el análisis de otras narrativas, es central. Desde mi punto de vista, el autor utiliza recursos como la ecfasis o, la ecfasis invertida, al tiempo que reconstruye o reescribe la historia del punto de partida. Ejemplo de ello podría ser *Ante los demonios. A propósito de una novela excepcional: Los demonios de Hemito von Doderer*. (1993). De allí que también pueda defenderse la idea de que su obra es una fragmentación constitutiva de una unidad que quiere integrarse y desintegrarse, no obstante, con la convivencia de otros recursos también ya expuestos.

como instancia cultural que sintetiza mundos representacionales fincados en una idea de libertad expresiva y de creación. Al respecto, Sylvia Molloy destaca que la autobiografía en Hispanoamérica tiene un alto grado de identidad nacional y conciencia cultural. Trasladando su postura a este caso, se observa que la voz del autor se forja en oposición al nacionalismo y la pedagogía política. Con ello, el escritor refunda una consciencia nacional anclada en su universalidad.<sup>37</sup> Puede suscribirse entonces que esta autofiguración coadyuva a introducir a México aquella biblioteca y colección de la cual ya nos había participado el autor. Esto plantea, en conjunto, una vía para comprender la imagen y su creación, alentando con ello una producción en particular, buscando colindancias con ciertos pensadores, sean escritores o pintores, como ya se ha observado. Sobre todo, este impulso fue con *La Ruptura*, que al cabo del tiempo fue ampliando y reconstituyendo a sus integrantes con creadores como Irma Palacios, los hermanos Castro Leñero, Miguel Cervantes, entre otros.

El sentido crítico del escritor de arte puebla los textos de pintura atacando a la crítica de arte objetivista, saltando por encima de la rigurosidad científica en sus planteamientos, contraponiéndose al dogmatismo que supone dicha práctica. Según la perspectiva de algunos expertos como Juan Acha, los escritos de García Ponce de ninguna manera podrían considerarse críticas de arte serias, sino que:

Nos ofrecen brillantes interpretaciones de las obras de arte y sus bellezas y amenidades atraen a los aficionados y les satisfacen sus apetencias literarias, quedando relegado cualquier interés en la pintura. Sobre todo, saben tejer una filigrana de imágenes en torno a las actitudes o intenciones que suponen en el artista criticado, en derredor de las relaciones que entabla éste o sus obras con el

---

<sup>37</sup> Dicha cuestión se presenta en el ámbito mexicano, primero, con *Contemporáneos*, respecto a la afrenta revolucionaria; luego, con Octavio Paz, derivado de reflexiones en torno a luchas armadas dentro y fuera de México, posturas que García Ponce tiene en cuenta al esbozar su perspectiva, según se comprueba en algunos textos, como “Rufino Tamayo: el mito revivido” (1968) o “Un pasado: Confrontación 1966” (1998).



medio artístico nacional, respecto a su propia cosmovisión y acerca de las impresiones que les suscita la obra criticada. (2006: 116)

Si bien Acha<sup>38</sup> está centrado en la crítica científica u objetiva y por ello concede un tipo de crítica poética a García Ponce, éste, de cierta manera, aun en sentido negativo, está describiendo no a un crítico, sino a un escritor de arte. Continúa Acha su disertación: “Es claro su renunciamiento a las consideraciones sociológicas e históricas, así como al análisis visual de las obras en concreto.” (2006: 118) Asimismo considera que “en los textos de García Ponce, gravitan más lo conceptos y las generalizaciones filosóficas o cosmogónicas sobre la creación o la pintura en abstracto, el arte y la crítica. Cuando se refiere a obras, busca una síntesis de todas ellas. Pasa por alto lo concreto o la individualidad de las obras y su conjunto es descrito en sus contenidos más que en sus formas”. (2006: 118) Según lo revisado en esta investigación, no podría decirse que Acha esté equivocado, sin embargo, el desplazamiento en el enfoque sobre la forma de la escritura en García Ponce es lo que resulta interesante. El matiz consiste en el tipo de lectura que se le otorga a los escritos, la posible intencionalidad de los mismos y el circuito donde se emplazan, cuestión que se revisa con detalle en el tercer capítulo.

Muy al contrario de Acha, García Ponce identifica al crítico de arte con Hölderlin o Charles Baudelaire, a quienes emparenta con los sacerdotes de Dionisos que vagabundean por la noche sagrada, —verso del poeta alemán— mismos que fundamentan sus apreciaciones del arte en la experiencia y la memoria sensorial, equiparándose él mismo con ellos. Esta autfiguración, como se advierte, está ligada a la del biógrafo, más allá de la

---

<sup>38</sup> El crítico peruano radicado en México reflexiona: “nos referimos al problema de si la crítica de arte es un derivado de la literatura, una ciencia social o puede desempeñar ambos papeles por separado.” (2006:112) A lo cual responderá que la crítica de arte es una ciencia social y que si ha tenido raíces en el ámbito de la literatura es por la tradición decimonónica con la cual algunos escritores dieron sus impresiones del arte y la pintura.

alusión al nombre real de García Ponce, como por ejemplo, en el punto de vista o de inflexión de los discursos presentes en una representación y otra. Sin embargo, si bien el biógrafo actúa de manera velada y, hasta cierto punto, discreta, el escritor de arte se muestra combativo, acentuando el tono separatista con el hacedor de preceptivas. En el texto “Rufino Tamayo”, expone:

No existe la crítica de arte. Hace mucho que el arte dejó de ser canon y preceptiva. Quizás en varias y distintas épocas la pintura obedeció y siguió a diferentes cánones y preceptivas. El mundo tenía sus reglas y éstas eran la realidad, tal vez porque podía creerse o suponerse que la realidad dictaba las reglas. El ceremonial del mundo le proponía al arte su propio ceremonial. Ese ceremonial se ha disuelto junto con el mundo, mirando hacia un lado u otro nos encontramos ante la única certeza sin ningún asidero de un puro devenir, al que hay que detener con la obra, sin muchas esperanzas, regresando al terminar otra vez a la obra para reiniciar la tarea. No podemos juzgar esas obras de acuerdo con ninguna regla que nos llegue desde fuera de ellas. El arte es la realidad; es él quien crea sus propias reglas. (2000: 102)

Como en muchos de sus escritos, la obra de Tamayo se encuentra rodeada por la visión de la pintura y la imagen del escritor: el ceremonial del arte sólo es susceptible a las reglas emanadas de él mismo. La normativa que la crítica supone no funciona en ese campo, en tanto que es la imposición ajena a la obra viva. En cierta medida, esta lectura propone la autogestión de la misma, pues cuando el pintor la ha dejado fija, después de su creación, ésta ya no le pertenece a nadie, es una unidad cerrada, completa, con cierta identidad. Esto nos remite de nuevo a la disolución de lo real y lo ficticio; más aun, nos lleva al entendido de que no hay realidad más real que la de la imagen. La cuestión es que esta observación tan reiterada por el autor al paso de las décadas encuentra sus momentos de crisis y duda; como ejemplo, en el texto “Ise Gradwohl” puede leerse: “Renunciamos a ser críticos,

preferimos el papel de meros espectadores. La pintura está a la vista. El que quiera verla, que la vea. Nosotros, en cambio, no deseamos obligar a nadie a escucharnos” (1998: 187). Antes que aferrarse a una manera de expresar la mirada, el escritor de arte se desplaza al diseño de sus propios fantasmas canónicos. De allí que aparezca la contradicción en el autor, quien ya ha planteado que el encuentro con la pintura lo confronta consigo mismo. Al cabo del tiempo, lo que ha cavilado por largos periodos, le devuelve las caras discordantes de sus autofiguras textuales, como si se tratase de la aproximación de la persona real dividida, fragmentada. Asimismo, en el texto “Una gran artista: Irma Palacios”, encontramos: “¿Por qué hemos de justificar nuestras sensaciones como espectadores? Que las acepte quien quiera, que las rechace quien quiera. Así es el arte, así las contemplo como espectador, las esculturas de Irma Palacios. Renuncio a explicar la naturaleza sensual o espiritual de mi gozo ante ellas. Me han destruido como crítico. ¡Bravo por ellas!” (1998: 145) El deseo de regresar a la inocencia de percibir sin preguntarse por aquellos rasgos formales de la obra, los cuales, casi irremediamente ha aprendido en la práctica de la contemplación o, de la vida, insta al escritor de arte a expresarse de esa manera.

Otra cuestión a destacar es el matiz de comicidad de la supuesta muerte del crítico a manos de la obra. El modo discursivo coloquial sugiere el habla del autor, más que ponernos delante de su escritura. Por ello, la aproximación a la marca textual como huella, deja correr el ideolecto del escritor: el texto habla, condensa y aprehende un momento de total solaz del autor por ser muerto por aquello que ama. Las piezas de Palacios le brindan la oportunidad de morir en la página y, una más adelante, continuar vivo sin temor a convertirse en un impostor, pues la ficción del texto construye esa posibilidad. La oración “me han destruido como crítico” se torna una oración de sorpresa, también una confesión,

es decir, una experiencia. La obra destruye al crítico, que bien a bien, también está contenido en el escritor de arte, pues por más interés en llevar por delante únicamente la experiencia de la mirada, la marca organizativa del pensamiento se ajusta a ciertos modelos mediante los que revela una posible lectura objetiva en la imagen, por lo cual, insiste el autor: “Pero ahora estamos haciendo labor de crítica, tenemos que emplear un lenguaje racional, comprensible para todos los que lo conozcan racionalmente y hacer visible mediante este lenguaje lo que en las obras de Irma Palacios es visible sin necesidad de comprenderlo antes de su contemplación. En un lenguaje de crítico afirmar que Irma Palacios es una gran artista no es suficiente: hay que mostrarlo, demostrarlo, en los términos de nuestro lenguaje crítico”. (1998: 139) Y, para demostrar más su labor de crítico renegado, suscribe:

Las encáusticas le han servido a Irma Palacios para crear formas, formas puras que no aspiran más que a representarse a sí mismas y en tanto tales no están sometidas a otra ley que la pura voluntad, la libertad, del creador. La condición de la que partieron en tanto encáusticas, haciendo más visible aun su condición material, ya está sometida a otra ley: la de la intervención del artista y ahora, en las obras, su inmovilidad e un continuo movimiento sin necesidad de moverse físicamente hacia ningún lado. Son formas. Como tales hablan no sólo de nuestra contemplación inmediata sino también a nuestro recuerdo. Ahí, en nuestro recuerdo, están siempre en vuelo porque han perdido toda calidad material y se han convertido, gracias a la contemplación inicial hecha posible por ellas, en espíritu. Realizar esta transformación, valerse de la materia, la encáustica, los cuadros, los objetos, es la tarea del artista. El verdadero arte siempre le da “a la caza alcance”, realiza la única forma de unión mística para los que no tienen más Dios que el arte. (1998: 140)

Con esta descripción-interpretación intermitente, el escritor de arte arroja al espectador una serie de consideraciones, en las cuales las repeticiones, como ya se ha visto, adquieren una

renovación en su planteamiento: la obra se convierte en ese receptáculo de la mirada del escritor autofigurado, vuelto a sí mismo, sólo a través de la representación, como en efecto, las obras aludidas lo hacen. Resulta muy difícil pasar de largo por el rasgo de la inmovilidad dinámica de la forma, del cuerpo, la disposición cinética que se encuentra contenida en sí misma. El cuerpo enfermo de donde parten estas visiones es también una forma contenida, en la cual el pensamiento trastoca su imposibilidad, transfigurándose en la escritura del yo, textualidad erótica donde la palabra engendra posibilidades de experiencia una y otra vez a partir de la imagen, sea de la pintura o la escultura en tanto imagen, pero, sobre todo, de aquella que puebla la memoria. En ese sentido, García Ponce pone en página el ejercicio transmedial del discurso, haciendo partícipe al propio Juan de la Cruz de este encuentro con el fenómeno del arte: En *Poesías*, en las coplas “Otras del mismo a lo divino”, el místico español sostiene en su primera estrofa:

Tras de un amoroso lance,  
Y no de esperanza falto,  
Volé tan alto, tan alto,  
*Que le di a la caza alcance.* (1973: 434)

Con la incorporación del poema del místico español, García Ponce, aun a regañadientes, instigado por el fantasma canónico de la crítica, fracasa de manera positiva, pues bien a bien, los sentidos de cada uno de los elementos presentados en la imagen del recuerdo de la obra de Palacios lo conectan con sus propia memoria, sin dejar de mostrar cierto conocimiento de los encuadres plásticos del lenguaje crítico: una religiosidad o un misticismo que encuentra en su máxima expresión la sensualidad de la forma, su peso, su textura, todo aquello que sume al vuelo del espíritu, siempre desdoblado, llevado casi a la desaparición de su origen, pues la meta es hacerlo pervivir más allá de su tiempo inmediato.

Siguiendo ese proceso de inscripción del yo reduplicado, tanto la autoficción como la figura de autor nos brindan ciertas pautas para redondear el relato autobiográfico.

### **CAPÍTULO III**

#### **AUTOFICCIÓN Y FIGURA DE AUTOR: LA PUESTA EN PAPEL DE LA AUTOBIOGRAFÍA FRAGMENTADA DE JUAN GARCÍA PONCE**

Como se ha podido observar, la decodificación de la escritura del yo en los textos de pintura de Juan García Ponce supone la identificación y comprensión de los recursos autofigurativos que los alimentan y los forman. Sin embargo, para redondear esta investigación me gustaría revisar el recurso de la autoficción en la novela *De Anima* (1984), a fin de tener un panorama más amplio de la intencionalidad autobiográfica. Ello, conforme a una lectura metatextual. Asimismo me propongo observar algunas consideraciones de la figura de autor, en tanto constructo sumatorio, asimilado extratextualmente a una idea de autobiografía de Juan García Ponce dentro de las letras mexicanas.

##### **3.1 AUTOFICCIÓN. HIJA DE LA AUTOBIOGRAFÍA**

Según lo expuesto en el Capítulo I y II de esta investigación, las concomitancias inter y extratextuales en la obra de García Ponce se presentan con base en distintos tratamientos literarios. En este subcapítulo me interesa destacar los niveles de interrelación entre los textos de pintura y la narrativa a partir del análisis autoficcional en *De Anima*. Igualmente, me centraré en observar lo que podría señalarse como la expansión y reactualización de imágenes mediante la ecfrosis y el apropiacionismo.

En el texto “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” (1996) Manuel Alberca señala que el concepto de autoficción se encuentra en boga desde hace tiempo en la teoría autobiográfica. Esta aseveración viene luego de haber comprobado que la narrativa hispanoamericana del siglo XX aloja numerosos ejemplos de escrituras en las cuales el punto focal recae en la primera persona del singular, mismo que coincide ampliamente con la biografía del autor. Asimismo, la califica como nuevo subgénero autobiográfico ligado al individualismo de los creadores actuales, al tiempo que ve en ella un neologismo que sintetiza nociones en aparente contradicción; no obstante, éstas logran articular sentidos a caballo entre la autobiografía y la novela. Asiente que puede tratarse de un relato presentado como novela o, sin determinación genérica, en la cual la identidad nominal del autor, narrador y personaje coinciden. Aunque Alberca no menciona al ensayo como posibilidad de guardar este juego abismado de la voz enunciativa en el discurso, tomaré la calidad que le otorga a la novela para trasladarla al campo de los textos de pintura, además de interconectar ambos géneros.

En primera instancia, me interesa matizar la idea de que los textos de pintura parecieran estar en segundo plano con respecto a los cuentos y novelas del autor.<sup>39</sup> Más allá de querer demostrar lo contrario, me importa hilvanar una lectura más amplia y detenida de éstos. En ese sentido, me identifico con propuestas como la de Ricardo Pohlenz, quien observa: “¿Cómo deslindar la obra de ficción y la ensayística de Juan García Ponce? Aunque en apariencia sus diferencias sean obvias, quedan siempre ejes, pivotes y correspondencias que entre líneas las amalgaman hasta hacerlas ver como un solo edificio

---

<sup>39</sup> Críticos, poetas, escritores y académicos han sostenido la supeditación del ensayo a la narrativa en García Ponce. Octavio Paz aseveró: “García Ponce es sobre todo un narrador y su obra crítica depende de sus ficciones novelísticas. No es un ensayista que redacta novelas sino un novelista que escribe ensayos”. (1997: 126); Huberto Batis: “Así se ha ido dando en su obra la búsqueda de identidad estética, en acción, en continuo cambio, en acumulación enriquecedora; y de paso, borrando una vez más los límites entre el don del artista y la conciencia crítica, ha hecho del ensayo el complemento de su vocación de narrador...” (1997: 67).

lleno de vasos comunicantes.” (1997: 260) También coincido con Roberto Vallarino cuando suscribe:

No es posible desligar en la obra de Juan García Ponce al novelista del ensayista de arte. Como novelista García Ponce sabe que la representación visual es una de las columnas vertebrales de la narrativa. Así, en todos sus libros, de *Figura de paja* a *La cabaña*, de “El gato” a *Crónica de la intervención*, la conjunción de la descripción plástica con la profundidad psicológica de todos y cada uno de sus personajes ha hecho de su autor un pintor verbal, un retratista profundo de lo físico y de lo moral, un caso singular en el ámbito de la literatura de habla hispana. (1997: 265)

Dada la pauta de los dos estudiosos de la obra de García Ponce, es plausible advertir que las estrategias del pintor verbal para articular su autofiguración no quedaban a expensas de un sólo género literario. En este caso, la autoficción se une al cauce de la disolución realidad-ficción, a fin de relatar y presentar una versión más de sí mismo, tomando partes de memoria y juicios estéticos para incorporarlos a la vida de los personajes en su narrativa.

Es así que en ciertas novelas encontramos a protagonistas masculinos que ponderan el sentido de la vista y se expresan en primera persona tomando la posición del narrador en algunas ocasiones. La mirada de estos personajes se afianza en la imagen casi siempre femenina, trátase de la mujer o la pintura. Ello da por resultado un estatismo narrativo, derivado del discurrir ensayístico del pensamiento del personaje, motivo por el cual se ralentiza y tensa el ritmo de la narración, mientras suma a la construcción del espacio psicológico cuyo acontecer interno se desborda en forma de atmósfera en la trama. De tal manera, en algunas obras es posible observar semejanzas entre García Ponce y sus protagonistas. Trátase del ensayista, escritor, narrador, crítico, dramaturgo, traductor, aunado a las autofiguraciones ya mencionadas, este parecido o, indicador de afinidades



salta a la vista: éstos suelen ser escritores, profesores de literatura, adultos jóvenes —la mayoría no pasan de los treinta años—, pintores, alcohólicos, dibujantes, personas que atisban la realidad por medio de exploraciones sensoriales, artísticas y eróticas; algunos tienden a la locura. Esta condición de los protagonistas masculinos en García Ponce ha sido explorada por Ángel Rama, Huberto Bátis, Hernán Lara Zavala o Magda Díaz y Morales, entre otros. Asimismo, según mi perspectiva, existe una fijación muy frecuente en las historias del escritor por elaborar rememoraciones de ciudades (parecidas a la Ciudad de México o Mérida), sitios de convivencia (galerías, cafeterías, salones de baile). Si bien se ha dicho que su literatura es de interiores, existen muchos ejemplos, tanto en cuento como novela que corresponden a esta lectura de exteriores, como el cuento “La plaza” de *El gato*, la novela *La gaviota o Pasado presente*. Asimismo, conviene resaltar la importancia de la rememoración en la narrativa, pues como apunta María Luisa Herrera, al escritor no le gustaban los cambios, casi siempre miraba hacia atrás. Lo cual nos hace suponer que esto podría atribuirse a que fue durante la juventud cuando visitó otras ciudades, museos, galerías y, sobre todo, podía transitar con toda libertad. En ese sentido, la representación del yo en el pasado forma la del presente, detenido por el estatismo de la imagen. El cuerpo del objeto y el objeto del cuerpo se entienden en la inmovilidad móvil: el uno en la sugerencia de un mundo completo y vivo, el segundo en la capacidad del pensamiento para articular ficcionalmente un cuerpo que puede atender a la sensorialidad, aunque ésta no exista. Por ello, puede decirse que García Ponce vive en el recuerdo afianzado por la recapitulación de una crónica estética. En *Asombro y desaliento. Algunos cuentistas mexicanos* (2017) Geney Beltrán sostiene que las narraciones de García Ponce omiten a ciertos sectores de la población varonil mexicana, centrándose en un prototipo, el de la clase media alta,

condición a la que pertenecía el autor. Ello también incide en la valoración de los constructos interpersonales y autoficcionales a revisar, si bien no son el principal asunto de esta investigación.

Llegado este punto, me gustaría plantear que, siguiendo la idea de las dos opciones de pacto de lectura autobiográfico o ficticio en Alberca, encuentro que en el caso de los textos de pintura existen posibilidades afirmativas en ambas resoluciones, las cuales atribuyo tanto al desdibujamiento de los géneros literarios, como a la búsqueda autorreflexiva diseminada en mayor o menor grado, en sus escritos. Derivado de lo anterior, el juego de la autoficción representa la posibilidad de experimentar el mundo mediante sus personajes a través de un enmascaramiento<sup>40</sup> siempre diferente, con base en inflexiones argumentativas, narrativas y descriptivas.

Así, en 1966 Emmanuel Carballo apuntaba: “García Ponce es honesto cuando piensa y cuando escribe, cuando polemiza y cuando se detiene por razones personales en la obra de ciertos autores: al hablar de ellos está incurriendo en una de las más altas formas de autobiografía, las simpatías y las diferencias”. (1997: 51) Tempranamente el crítico ya observaba la presencia de la pulsión autobiográfica en el autor, que no se limitaba a la *Autobiografía precoz* únicamente, sino que se dibujaba como intención de lograr la unidad de sentido general en su obra. Asimismo, destaco esta cita porque hay que recordar que uno de los deseos del autor era homenajear a pintores y escritores por medio de la reflexión en torno a sus obras y, en ese cauce, hablar sobre sí mismo. Por ello, planteo la revisión de *De Anima*, novela en la que el autor articula la autoficción como un recurso autobiográfico,

---

<sup>40</sup> Luz Aurora Pimentel especifica que el enmascaramiento surge cuando un autor desdibuja su marca textual con la finalidad de suplir o escenificar una identidad que, bien a bien, no es ficción ni realidad, sino un recurso híbrido del uso de la primera persona del singular.

mediante la creación y apropiación de imágenes, estrategias que se dibujan como homenaje y anclaje identitario.

### 3.1.1 ¿QUÉ ES LA AUTOFICCIÓN?

Manuel Alberca sostiene que la autoficción presume la coincidencia entre los nombres del autor y del personaje. Sin embargo, no olvida citar a Marie Darrieusecq, quien considera la autoficción como variante subversiva de la novela en primera persona, la cual transgrede “el último reducto del realismo: el nombre propio” (1996: 369). Acepta que aun cuando el nombre no corresponda a ambas entidades, los datos aportados por el texto, aunados con aquello que se sabe del autor permiten considerar la presencia de dicho recurso. *De Anima* parece apearse a la propuesta de Darrieusecq, toda vez que el nombre del protagonista masculino y el de García Ponce no corresponden; con todo, entre ellos existe una semejanza considerable, dada la información del relato ficcional y, la proporcionada por el escritor en los textos revisados con anterioridad.

Además, habría que destacar que las descripciones físicas de los personajes masculinos en García Ponce tienden a la indefinición, es decir, que se resaltan más otras características, como el bagaje cultural, el oficio, entre otras, a más del aspecto físico. Con ello, ese cuerpo ficcional resulta una especie de carta blanca que se completa con la imaginación del lector. Asimismo es relevante apuntar que el nivel de correlación observado entre los textos de pintura y esta novela se centra en el parecido de las situaciones presentadas en la vida del personaje y el autor, fundamentadas en la materialización del encuentro amoroso como imagen. La subjetividad del personaje alcanza una mayor proyección debido a que se trata de un diario donde éste vierte sus impresiones cotidianas y estéticas.

En ese sentido, me gustaría detenerme un poco en la idea de subjetividad en Merleau-Ponty, dado que encuentro colindancias con la perspectiva narrativa y descriptiva de García Ponce. En el texto “Tiempo y subjetividad en Merleau-Ponty” (1989) María del Carmen López Sáenz sostiene algunas apreciaciones en torno a la relación del individuo con su devenir desde la *Fenomenología de la percepción*: “Merleau-Ponty estudia la experiencia vivida de la temporalidad, el movimiento de una conciencia situada en el mundo. La temporalidad originaria no se halla en el tiempo cartesiano: “El tiempo en sentido amplio, esto es, el orden de las coexistencias, tanto como el orden de las sucesiones, es un medio al que no se puede acceder más que ocupando en él una situación y captándolo por entero a través de los horizontes de esta situación”. El tiempo no existe en las cosas, sino en las relaciones con las cosas; no es una suma de horas puntuales. Los *instantes* no pueden articularse para formar el tiempo, sino a través de ese ser ambiguo que Merleau-Ponty llama “subjetividad”, no pueden devenir co-presentes más que desde cierto punto de vista y para una intención. La esencia de las cosas y del mundo es su apertura, es decir, nos remiten más allá de sus manifestaciones determinadas. De ahí que, para Merleau-Ponty, el tiempo sea una especie de presente *ekstático*, continuamente fuera de sí, un presente ambiguo. Temporalidad, sexualidad, espacialidad, etc., son dimensiones de la existencia”. (En línea) Si tomamos en cuenta esta perspectiva, podremos identificar semejanzas entre lo expresado por García Ponce en tanto modo de aproximarse a la pintura, la imagen, el mundo y, en general, a la realidad. La subjetividad fija en la escritura pone de manifiesto el gusto o el placer de encontrar en los objetos parte de un sujeto y, en esa medida, ser asimismo, sujeto y objeto a la vez dentro de aquello que podría llamarse totalidad en tanto esencia. Bajo ese planteamiento, observemos entonces cómo funciona la autoficción en la novela.

### 3.1.2 LA AUTOFICCIÓN EN *DE ÁNIMA*: PRIMER ATISBO

El tratamiento autoficcional en *De Ánima* utiliza el recurso de la imagen como participante en el devenir de la historia. La novela se compone por los diarios de Paloma y Gilberto, cuyos matices divididos crean la historia de la pareja. Como el mismo autor lo expresa en la breve introducción, la trama toma prestada la óptica de Pierre Klossowski en *La revocación del Edicto de Nantes* (1959) y de Junichiro Tanizaki en *La llave* (1956); de igual forma, García Ponce reintegra algunos pasajes tanto del cuento, como de su novela *El gato* (1972/1974).<sup>41</sup> Siguiendo esta aclaración, “El gato”, como cuento, es modelo de la novela, donde Paloma y Gilberto recuperan la memoria de “la amiga de D” y D. Dichas figuras regresan a escena como terceros, miradas, narraciones, atmósferas, formando un hilo intertextual que traslada su sentido a otros espacios rearticulados.<sup>42</sup>

Esta idea coincide con la perspectiva del autor como escritor de arte en *Las huellas de la voz* donde hace patente el deseo de organizar “un pensamiento para el que la función misma de pensar requiere como uno de sus alimentos principales al arte, y en él encuentra gran parte de su propia realidad”, (2000: 9) ubicándose de nueva cuenta en el ámbito de la ficción. Así, García Ponce troca la realidad seleccionando ciertos textos, ya sean visuales o escritos, apropiándose de ellos para crear su discurso literario. Por ello resulta revelador que Gilberto, siendo escritor de arte también tenga disertaciones estéticas tan similares a lo largo de la novela. De manera reiterada el personaje expresa el deseo de construir un perfil

---

<sup>41</sup> García Ponce explica: “Ahora, en vez de un gato “el gato” es ya una obra. Su argumento y sus personajes son una ficción que se hace aparecer a través de la realidad del argumento y los personajes de esta nueva obra de ficción. Las dos obras anteriores dialogan de este modo con la presente novela del mismo modo que los personajes de ésta dialogan entre sí a través de su relación amorosa, de sus respectivos diarios secretos y de la relación que la existencia de *El gato* crea entre ellos.” (1984: 10)

El cuento narra la historia de “la amiga de D” y D, quienes encuentran cierto placer en tener en su departamento la presencia de un gato que llegó sin origen conocido, instalándose en su vida, alentando con su mirada y presencia el encuentro erótico de la pareja.

<sup>42</sup> Pimentel llama *recontextualización* al proceso hermenéutico que construye nuevos significados, dentro de la representación. (2012: 317)

basado en la prefiguración racional de sí mismo, admitiendo la intención de crear una obra de arte cuya materia es Paloma, dado el influjo de los cuadros-modelo que rondan su imaginación. Esto se logra a partir de las incursiones eróticas compartidas y registradas en los diarios, donde la mirada masculina es clave, lo mismo que la anuencia de Paloma por experimentar cambios progresivos luego de cada encuentro, lo cual reitera la idea de que el erotismo supone una representación escritural.

Igualmente, las escenas eróticas toman otra forma de enunciación al ser integradas en los cuentos de Gilberto, entre ellos “El gato”. García Ponce cede la autoría del relato a su personaje, proponiendo con ello una lectura autoficcional con la cual introduce su obra a la trama. Revisemos con más atención el ejemplo de “El gato”. Paloma escribe: “Entonces ella era para él como un puente por el que todos deberían transitar del mismo modo que la luz que entraba por las ventanas, cuando ella se extendía sobre la cama, se posaba sobre su cuerpo e igual que los muebles del departamento parecían mirarla junto con él.’ Gilberto ha escrito un nuevo cuento. Me lo leyó en su departamento, sentado en el gran sillón de su cuarto, mientras yo lo escuchaba desde el otro, casi justo frente a él” (García, 1984: 101). Se advierte que la vida ficcional del modelo se fija en la imagen expuesta de la figura femenina contemplada por la masculina, a partir de la verbalización de la mirada. En tanto traslado semántico, Paloma y “la amiga de D” como imágenes se convierten en imantadores del plano ficcional y vida y viceversa. Al respecto, Gilberto escribe: “Entonces no se vería la fijeza del arte convertida en una forma de vida, sino el movimiento de la vida convertida en obra de arte y abierta siempre a la posibilidad de encontrar su verdad fuera de ella misma cuando se entrega al desprendimiento de la contemplación que sería su último bien y le daría su auténtico sentido en tanto vida” (1984: 68). Si el arte crea la vida para el autor y su personaje, entonces podemos suponer que pintura y literatura, en tanto formas asentadas

en un soporte de papel o lienzo, no toman un verdadero cariz en el juego de la realidad si no es por la mirada de aquel que las contempla y que, en esa medida, las erige. Con ello, puede considerarse que los desdoblamientos y abismaciones sean la estrategia inter y extratextual de García Ponce para reduplicar su imagen diversificada.

En su libro *El pacto ambiguo* (2007) Manuel Alberca continúa la reflexión de su texto de 1996, dando giros más detallados en torno a la autobiografía y sus relaciones con este recurso narrativo. El investigador apunta: “Las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco” (Alberca: 64: 2007). Así, el texto autoficcional puede ser considerado un espacio donde convergen distintos pactos a fin de poner de manifiesto el artificio de su construcción dividida, denotando la peculiaridad del espacio literario. Alberca encuentra que la colindancia entre novela y autobiografía se da a partir de dos formas narrativas intermedias: la novela autobiográfica y la autobiografía ficticia, en tanto intersticios del pacto autobiográfico. ¿Qué tipo de autoficción tenemos en *De Anima*, si los indicios exponen esas semejanzas con García Ponce a partir del enmascaramiento del nombre de Gilberto? Desde mi punto de vista esta compleja narración del escritor nos hace pensar más en la autobiografía ficticia que en la novela autobiográfica, toda vez que la estrategia de integración de datos autobiográficos se sustenta en la añadidura ficcional a partir de la ecfraesis y el apropiacionismo, mismo que analizaré a partir de algunos momentos en la novela.

Los momentos en cuestión se encuentran sustentados por el imaginario de los personajes. En el primer caso se advierte la entrada de la pintura a la realidad a partir de la

mención del protagonista de “las mujeres de [Lucas] Cranach”. Si bien Gilberto retoma a *Venus y Lucrecia* sólo me centraré en la primera. En el segundo, se presentan dos episodios en la voz de cada uno en los que el procedimiento es a la inversa, pues es desde de la realidad ficcional que *Le Déjeuner sur l'Herbe* de Manet aparece, con la intención de escenificar instantes particulares de la relación erótica.

### 3.1.3 ECFRASIS EN *DE ÁNIMA*, ESTRATEGIA AUTOFICCIONAL. LAS MUJERES DE LUCAS CRANACH EL VIEJO

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

Me gustaría detenerme en la primera edición de la novela, publicada por Montesinos. La solapa muestra el cuadro *Venus* (después de 1600), mismo que es copia y detalle de medio cuerpo de *Venus y el ladrón de miel* (1531), como indica el Cranach Digital Archive.<sup>43</sup> Es decir, los editores recurrieron a la idea de ilustración, mostrando una imagen que, bien a bien, no es de Cranach, sino una réplica que recoge motivos y características de su obra. Ello resulta por demás interesante, dado que, si bien el autor no seleccionó esa imagen para su libro, este pequeño detalle coadyuva al sentido de integración discursiva de los efectos imagen-verbalización. Lo importante a destacar del diseño editorial es que, de primera mano, ofrece al lector un juego de citas visuales desde el inicio, sugiriendo la posible imagen del ánimo en el relato. Bien podría la editorial haber colocado el cuadro verdadero o correcto; sin embargo, ésta se toparía con el pequeño

---

<sup>43</sup> [http://lucascranach.org/CH\\_MAHG\\_1874-0012](http://lucascranach.org/CH_MAHG_1874-0012). Consultado el 21 de julio de 2019.



inconveniente de que entonces la imagen ya no ilustraría<sup>44</sup> la novela, pues el original muestra a Venus acompañada de Cupido.

Este primer atisbo de la obra coincide, de alguna manera, con Pimentel cuando expresa: “en la llamada ecfrasis referencial, el cuadro o la escultura como referentes extratextuales pasan a un primerísimo plano y son parte sustancial del significado del texto [...] De ahí que en la ecfrasis la descripción remita al objeto plástico no sólo como referente, sino como punto de partida de la descripción” (2012: 316). Es claro que mi propuesta se basa en la imagen del cuadro, no en su representación verbal; sin embargo, esto no se contrapone con lo expuesto por la autora, toda vez que el enfoque se centra en la referencia extratextual donde se ubica la imagen.

Me permito hacer esta observación —si se puede llamar *iconotextual*—<sup>45</sup> dado que el contenido de la novela y el diseño de la primera edición, muy atinadamente, ponen en perspectiva el motivo extra e intertextual del juego del abismo y la mirada al cual invita la obra, si se quiere, expandida. De igual manera, habría que destacar la importancia del lector como un eslabón primordial en las posibilidades de interpretación entre imagen y escritura, pues éste como espectador, también es constructor de sentido de la representación verbal.

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

...nada me ha seducido tanto como las mujeres de Lucas Cranach. La secreta y ambigua crueldad de los rostros triangulares y felinos, los ojos oblicuos que las cierran sobre sí mismas, la manera de tenerse en pie, la posición de los brazos en

---

<sup>44</sup> La ilustración pudiera hermanarse con lo que Pimentel llama “ecfrasis inversa”, es decir, una representación visual de un momento narrativo. (2012: 312)

<sup>45</sup> Pimentel nombra *iconotexto* a un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual. (2012: 309)

la que las manos crean un nuevo ángulo, las piernas largas y los pechos pequeños y separados que se muestran sobre todo en la Venus y Eros de la galería Borghese, en las Lucrecias, en las Evas, en todas sus figuras de mujer deberían bastar. (1984: 150)

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

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

De tal modo, podría considerarse que Venus, Eros, Lucrecia y Eva, siendo tan distintas, se encuentran en el ánima que las sintetiza a todas. Entonces, ¿cuál es la mujer exacta que ronda el pensamiento de Gilberto? Objetivamente, tendría que pensarse no en una mujer, sino en su arquetipo. Se deduce, entonces, que Gilberto transfiere la imagen del arquetipo a Paloma para ser contemplada y amada, cual si se tratase de una pintura. Como se advierte, la trama contiene historias que citan a otras, como si se tratase de llegar al núcleo de una semilla sin muchas posibilidades de alcanzar la meta, puesto que tan pronto como pensamos que ya no hay otro abismo, García Ponce arremete, buscando el punto intermitente en la relación vida y arte. Así, Gilberto reconoce sus obsesiones por la pauta que le proporciona la ficción, visión coincidente con el autor. Por ejemplo, en el drama

*Catálogo razonado* (1982), la línea principal es el modelo femenino, quien posibilita la personificación de las imágenes urdidas por la mirada de un personaje masculino. Lo mismo encontramos en el ensayo “El pintor y la mujer”:

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

La concomitancia entre géneros literarios traza un puente temático que va de la representación de lo erótico, al *leitmotiv* de la imagen como presencia femenina, dada la intertextualidad y, como ya se había señalado, de extratextualidad también. A propósito de esto, sabemos que las pinturas del creador alemán del Renacimiento suscitaron gran placer en García Ponce. En una entrevista éste concede: “la Venus de Cranach con el sombrero, que ves ahí sobre mi escritorio, me enloquece, define mi concepto de belleza femenina” (1998: 31).<sup>46</sup> De nueva cuenta, si el concepto de belleza para el autor y el personaje masculino es la misma, es dado señalar que existe un *incremento icónico* que intensifica la imagen de Paloma, pues como advierte Pimentel, en estas operaciones “todo va encaminado a crear una ilusión de semejanza, de identidad ilusoria, entre las dos mujeres, la real, es decir la ficcional, y la pictórica, es decir, la otra ficción”. (2012: 329) Esto nos hace pensar que, más que una descripción, la ecfrasis deja pasar el imaginario de Gilberto

---

<sup>46</sup> La fotografía que muestra “la imagen de autor” de Gabriela Bautista en el libro *Las huellas de la voz* en Joaquín Mortiz, muestra al escritor mirando hacia la cámara. Al lado izquierdo, en segundo plano está su escritorio, sobre el cual hay una fotografía suya, siendo joven, dos montículos de papeles apilados detenidos por piedras de río, su máquina de escribir, una lámpara y una reproducción de *Venus y el ladrón de miel*, entre otras cosas, todo ello enmarcado por una ventana y diversos cuadros detrás.

y, con ello, la de García Ponce ante la mirada del lector, sin necesidad de especificar cómo es aquella.

Con base en este panorama, veamos ahora cómo funciona el apropiacionismo en el relato.

### 3.1.4 APROPIACIONISMO EN *DE ÁNIMA*, ESTRATEGIA AUTOFICCIONAL. ÉDOUARD MANET Y *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE*

Este momento permite reconocer al apropiacionismo como medio para articular apreciaciones estéticas, recogiendo dos episodios de la triangulación de los protagonistas con Nicolás Cusade, dibujante a quien Gilberto solicita unos dibujos para ilustrar la publicación de su cuento “El gato” en una revista.

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

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

Paloma se descubre alegre en esta descripción. La libertad que supone escenificar el cuadro con pleno conocimiento de lo representado la deleita, justo porque la vida se muestra

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

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

rasgos de la obra referencial que le ayuden a lograr su intención narrativa. En ese tenor, Prada plantea que al apropiarse de ciertas obras, o de partes de ellas, el marco de éstas es trasladado a otro, es decir, el proceso apropiacionista tiene como propósito reenmarcarlas.

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

cometido, el conector de mundos recurre a la escenificación erótica en la cual suspende una y otra vez la imagen de Paloma, buscando casi siempre la triangulación. No obstante, de entre todos esos episodios eróticos-sexuales, como se ha advertido, el de Cusade<sup>47</sup> es el único que no fue completamente planeado. Además, este encuentro supone cierto rompimiento en la relación de ambos. Esto prepara el momento en el cual Paloma se siente apartada de su mentor, libre de continuar el cauce corporal y experimental sola, de allí que su imagen como modelo amplíe los recursos para hacerse ver sin requerir la mirada de Gilberto. Sin embargo, esta lectura es sólo la impresión de éste, pues al final de la obra descubrimos que Paloma en todas sus incursiones eróticas se sentía por completo unida a él. Tal circunstancia orilla a pensar en la naturaleza del diario, debido a su aproximación a la forma del diálogo, hasta cierto punto, truncado, pues quien finalmente lee el diario del otro es ella, luego de la muerte de Gilberto debido a un tumor en el cerebro. Sin embargo, antes de dar muerte a su *alter ego*, García Ponce procura que su personaje incorpore varios lenguajes visuales a su escritura a fin de propagar la imagen de Paloma, inmersa en una cadena de desdoblamientos. Ésta se traslada del cuento “El gato”, al modelo de los dibujos de Nicolás Cusade y, del guión de cine adaptado por el propio Gilberto, a la filmación de la misma historia. Esta cadena de movilidad semántica se torna en otra reduplicación que detenta una forma de abismación tanto de la imagen como del relato literario, dentro de la ficción.

Desde la perspectiva anterior, la segunda ecfraesis de este momento recupera el cuadro de Manet en el diario masculino, no obstante, se advierte un cambio radical en la

---

<sup>47</sup> Es interesante observar que tanto el nombre de Nicolás Cusade y de Paloma, podrían estar relacionados con otros conceptos y referencias en *La psicología de la transferencia* de Jung. Así tenemos la mención de Nicolás de Cusa, alquimista de quien el psicoanalista retoma uno de sus sermones para ilustrar la relación entre sabiduría y espíritu. (1985: 128) Si bien el nombre está trocado en la novela, resulta muy sugerente la relación entre uno y otro. Igualmente, se observa que la paloma está vinculada a un símbolo de unión entre el cuerpo y el espíritu. (1985: 94)

descripción verbal. El crítico de arte llega nuevamente a la casa de Cusade, después de que éste terminara otros dibujos de Paloma:

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

Como se observa, este pasaje recurre a la obra del francés como pivote de la situación erótica en la memoria de Gilberto. Sin embargo, el cuadro se desdibuja en las reflexiones estéticas del personaje, quien en su escritura parece perder calidad real, para adentrarse a un cuadro que ya no es únicamente el de Manet, sino en aquel que aparece dada su percepción de los hechos. Para Gilberto, Paloma y Cusade son los objetos que lo anclan a la realidad como pintura e imagen; para el lector, todos ellos lo son. Si comparamos la ecfraisis de Paloma en el episodio anterior, veremos claramente la diferencia entre una y otra. En aquella, Paloma denota alegría y placer; en ésta, Gilberto hace patente un extrañamiento con todo lo que le rodea. Hay una calidad en el ambiente que lo envuelve, que provoca tensión entre todas las figuras. La narración focalizada desde el desdoblamiento de sí mismo resulta una operación en la cual él mismo se objetualiza. Al decir “como si la realidad cristalizada alrededor de su persona fuera de nosotros mismos”, Gilberto se unifica a sus dos acompañantes, propiciando la idea de que, a través del deseo por Paloma, estos lograrán adherirse a ella, ingresando, por esa operación, a un espacio intermedio entre la ficción y la vida. En ese sentido, habría que destacar que la lectura del personaje en torno a



la realidad y la ficción expande, estetiza y amplía la propia visión de García Ponce, dado lo estudiado en esta investigación. Esto subraya el espacio extratextual, intertextual y metatextual hilvanado por García Ponce a fin de construir una cimiento ficcional real de sí mismo, la cual incide en su figura como autor en las letras mexicanas.

### 3.2 LA PINTURA Y LA ARTICULACIÓN DE LA FIGURA AUTORAL EN JUAN GARCÍA PONCE

En este apartado me propongo aproximarme a cuestiones que atañen a la figura de autor en García Ponce, a partir de la estrecha relación con la pintura y la imagen. Para ello consideraré la extratextualidad ya mencionada, desde Pimentel. La cuestión es observar cómo esta mirada verbalizada del escritor, sus autofiguras y autoficciones han creado una imagen particular que se desborda, expande y amplía en otras miradas estéticas que revalorizan al autor, precisamente, desde la imagen. En ese sentido, los elementos de este estudio de la figura de autor se concentran en dilucidar cómo esas otras miradas de pintores y fotógrafos contribuyen a formar o completar desde el ámbito artístico, parte del relato autobiográfico.

En el ya clásico texto “¿Qué es un autor?” (1969), Michel Foucault suscribe que la función de autor significó un parteaguas en la historia de las ideas, de las literaturas y, de todo aquel constructo que produzca un conocimiento determinado. Según el filósofo francés, la noción de autor nace a finales del siglo XVIII y principios del XIX, época en que los textos fueron adscritos a una forma de acto, la cual pudiera distinguir la presencia de aquel escribiente, dado el trato necesario con editores y, las propias reglas de publicación para la difusión de las obras. La noción también se hacía relevante para dar cara y cuerpo a una entidad a quien se le atribuyesen ciertas características emparentadas con un modo de ser, de articular el mundo discursivo: “Pero de hecho, lo que se designa en el individuo

como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas. Todas estas operaciones varían según las épocas, y los tipos del discurso.” (1969: 8) En el texto “Condiciones y límites de la autobiografía” (1956), Georges Gusdorf apuntaba ya una propuesta similar: “El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable”. (1991: 10) De allí que pueda relacionarse esta función con cierto campo de coherencia conceptual en tanto unidad estilística que acerca la instancia o función del autor en el texto, con la posible intencionalidad del uso de la primera persona en la escritura del yo.

A esto se suma la importancia del nombre propio, el cual propone una encarnación simbólica activada, justamente, por el mencionado valor global: “El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) tiene otras funciones además de indicadoras. Es más que una indicación, un gesto, un dedo señalando a alguien; en cierta medida, es el equivalente de una descripción”. (1969: 5) Continúa Foucault:

La obra modifica el nombre del autor, no es un nombre propio como los otros. Se llegará finalmente a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la

ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. (1969: 7)

Si la obra modifica el nombre del autor, puede suponerse que ésta ya funge como índice al señalar a aquella persona, haciéndola responsable de lo que dice y cómo lo dice, incorporando también un estatuto de autoridad sobre su obra, lo cual equivale a ser autoridad sobre sí mismo. El modo de ser singular pone en perspectiva el recurso de la autofiguración que personifica intermitentemente al autor.

Si seguimos esta perspectiva en torno al nombre de Juan García Ponce, tendremos que observar todo lo que nos ha dicho él mismo de cómo se concibe como escritor. De tal modo, si se trata de un escritor confesional, obsesivo, apasionado, y sobre todo, de un artista que contempla la pintura, la imagen y el mundo, además de reiterativo, entonces podríamos preguntarnos: ¿ello se aproxima a la verosimilitud? Si la respuesta fuera positiva, ¿esa información en tanto pacto construye a García Ponce?

Ya se ha hecho mención de *Autobiografía precoz*. En aquel 1966 el escritor contaba ya con una presencia considerable dentro del espectro de las letras mexicano y, acaso, estaba más vigente en el campo de la dramaturgia, luego de ganar un premio y de algunas puestas en escena, que en el del ensayo y la narrativa. Asimismo contaba con publicaciones en la Universidad Veracruzana, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Bruguera, lo cual le sumaba cierto prestigio y credibilidad. Aquello años sesenta no sólo fueron un periodo de reacomodo para el ensayista —que dejó la dramaturgia—, sino de formación y construcción de la imagen pública que además del trabajo académico y de divulgación de la cultura, se conjuntaba con el ámbito de lo personal y de las amistades, como ya se ha revisado. Asimismo, podría decirse que la publicación de su obra acompañó el nacimiento

o consolidación de algunas editoriales que por entonces despuntaban en sus modelos mercadológicos y de calidades de diseño, mismas que integraron equipos de gran relevancia posteriormente, como El Fondo de Cultura Económica, Joaquín Mortiz, la propia editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México en mancuerna con *La revista de la Universidad* o ERA Editorial. Si bien es verdad que las publicaciones continuaron su cauce en otros sellos, este marco inicial fue un impulso crucial para la circulación de la obra que, de manera significativa, se fue enlazando a la presencia temática de la pintura y la imagen. No es gratuito que en la famosa colección de textos reunidos de conferencias dictadas por expertos en la colección América Latina en su cultura de Siglo XXI Editores y la UNESCO, compuesta por *América Latina en su literatura* (1974) y *América Latina en sus Artes* (1974) se incluyera un texto de García Ponce en éste último, otorgándole con ello un espacio de autoridad en la discusión de la pintura y las artes no sólo en México, sino en la región latinoamericana. El libro es muy interesante porque conforma un panorama muy diverso del contexto de las artes, comenzando con la problematización del Muralismo mexicano, hasta llegar a las disidencias, entre ellas, las de García Ponce. El texto incluido lleva por título *Diversidad de actitudes*, compuesto por “Un capítulo de la historia occidental”, “Tradición o revolución” y “Evolución, ¿hacia dónde?”, fragmentos en donde encontramos una voz combativa que habla de su perspectiva histórica como mexicano, derivando a un discurso híbrido compuesto de datos históricos y de un argumento crítico en torno a la pintura mexicana y latinoamericana. Así, García Ponce comparte las páginas de la publicación con Jorge Alberto Manrique<sup>48</sup> o Damián Bayón,<sup>49</sup> artífice de la colección.

---

<sup>48</sup> Jorge Alberto Manrique fue un escritor, historiador, investigador y académico. Se especializó en la crítica de arte y en historia del arte en México. Fue fundador y dirigió de 1982 a 1983 el Museo Nacional de Arte (MUNAL). Fue director del Museo de Arte Moderno de 1987 a 1988.

<sup>49</sup> Damián Bayón fue historiador, escritor, crítico de arte, curador de arte y docente argentino.

Resulta significativo que el escritor no fuera contemplado para el ejemplar especializado en literatura, sino en el de arte. *Grosso modo* podemos pensar que la proyección internacional de la escritura autorizada, sellada por el nombre de Juan García Ponce, estaba labrando su figura de autor conforme su obra, pero, también con base en el sentido extratextual resultante del contenido del texto y, por la construcción de la imagen de autor. Esta imagen, en aquellos años, propagaba a un hombre joven, delgado, bien parecido, vestido con traje completo y corbata, con el pelo bien peinado de medio largo, mostrando una sonrisa francamente simpática o con un cigarro en la mano izquierda, de perfil, mirando hacia delante con inflexión de un pensamiento profundo. Si pensamos en los rasgos psicologizantes apuntados por Foucault en el nombre del autor, observaremos, que no obstante, este sufre cambios significativos al cabo del tiempo en el que transcurre la vida del propio autor. En ese tenor, la transformación gradual de García Ponce, físicamente, a medida que la inmovilidad avanzaba, hizo evidente su condición como un personaje de la vida cultural de México, en tanto excepción. Sin embargo, habría que subrayarse el hecho de que aquella primera figura sería capital para construir su imagen, no obstante, cada vez más deteriorada al paso de los años.

Según mi parecer, la relación temprana con la visualidad y todos aquellos fenómenos de la imagen en mancuerna con el erotismo, hicieron del nombre, en conjunto, un sello psicologizado, oscilante entre la obra y, cierta suspensión de la imagen del García Ponce joven, misma que pudo convivir con la imagen del escritor maduro, a través de la propia abismación de su figura hecha por otros.

En relación a esta abismación figural centrada en la imagen del autor, me detendré en una fotografía que, en buena medida, oscila en los asuntos de esta investigación respecto a la relación de la palabra y la visualidad, el apropiacionismo y, una idea de espacio íntimo

que en el caso de García Ponce sabemos que es público: su escritorio, su lugar de escritura, su ventana, sus cuadros.

La fotografía que nos ocupa es de Gabriela Bautista.<sup>50</sup> (Ver imagen 1 en el anexo). En ella se observa al escritor mirando a la cámara, con un ligero sesgo de perfil hacia el lado derecho, en primer plano del lado izquierdo de la composición, con las manos cruzadas, sentado en una silla negra de respaldo alto. El rostro del autor denota una expresión seria. La cara, no obstante, se muestra un poco hinchada. El cabello, ligeramente largo, va peinado hacia el costado derecho de la cabeza. Lleva su habitual suéter negro, lo cual enmarca su cabeza, junto al respaldo negro de la silla. Detrás de él, colgados en la pared se advierten al menos siete cuadros de pequeño y mediano formato. A su lado izquierdo está su escritorio debajo de una gran ventana desde donde se advierte apenas el dibujo de un árbol. El escritorio sostiene de izquierda a derecha del espectador una lámpara de mesa con capucha negra, una libreta, dos montones muy bien ordenados con piedras de río como pisapapel; en el plano de atrás figura la reproducción del cuadro *Venus y Cupido, el ladrón de miel* de Lucas Cranach (1527), otra reproducción que parece ser de Francisco Goya, una fotografía de él joven, vestido con un suéter gris, con el cabello peinado, muy semejante a la figura actual. Al lado, hay un contenedor blanco de plumas; más adelantada, se observa también parte de su máquina de escribir. La mirada de García Ponce tiene mucho juego en la toma y a ésta pareciese que se suman los elementos descritos, mismos, que como un índice en conjunto nos hablan de las posibilidades de realización y de presencia de la escritura, por un lado y, de la pintura por otro. El espacio de convivencia se abre ante el observador, a partir también del enfoque de Bautista, como una reiteración del nombre en

---

<sup>50</sup> La fotografía está incorporada a la presentación de autor en los cuatro volúmenes de *Las huellas de la voz*, en su edición del año 2000, en la editorial Joaquín Mortiz. Fue parte de la exposición fotográfica *Miradas en vilo* en el Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura (CNIPL) en 2005.

sus acepciones simbólicas entre la imagen y la palabra, al tiempo que confirma las referencialidades que pretende encontrar en la toma. De allí que ésta sea una fotografía recurrente para los editores en los últimos libros del escritor, si bien es verdad que para el año 2000 García Ponce ya no era aquel dado el avance de la esclerosis.

Antes de pasar al siguiente subcapítulo, me gustaría detenerme en otra fotografía, la cual, que yo sepa no ha figurado en ninguna publicación, sino que está exhibida en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez. La toma muestra a Manuel Felguérez, Francisco Corzas y Juan García Ponce portando una playera blanca en cuyo centro se dibuja un corazón rojo. Los tres se muestran muy sonrientes, luego de haber disputado un partido de fútbol. (Ver imagen 2). Si no hemos visto la publicación de la fotografía es porque, tal vez, esa imagen no sea aquella que los editores buscan para inducir la imagen del autor, sino aquella que devuelve el sentido de humanidad simplemente a estos tres, de quienes ahora ya se tiene, precisamente, ese sentido de autoridad en el ámbito de la plástica y las letras. Cabe destacar que, al menos en la época actual este museo expone fragmentos de algunos de los numerosos textos de García Ponce en torno a la obra de Felguérez. Esto no deja de ser interesante, toda vez que el recinto, al tiempo de buscar exaltar la figura del escritor como autoridad para pensar el arte, lo enmarca en una fotografía tan vivaz y alegre, en la cual éste sólo era un hombre reunido con sus amigos pasando un buen momento.

Dicho esto, veamos, entonces, con un poco más de detenimiento, algunas cuestiones en torno a esta figura de autor, siguiendo a la fotografía y la pintura.

### 3.3 FOTOGRAFÍA Y PINTURA: DOS RETRATOS DE AUTOR

Juan García Ponce fue modelo de varios creadores, quienes lo representaron pictórica o fotográficamente en distintas etapas de su vida. El entrecruzamiento metatextual y

extratextual entre algunas de estas obras es campo fértil para perfilar el posible modelo de la figura de autor en las letras mexicanas.<sup>51</sup>

*Retrato de Juan García Ponce* de Alberto Castro Leñero, óleo de 1984, y *Juan García Ponce*, trabajo del fotógrafo Rogelio Cuéllar de 1989, son ejemplos de ello, que emplearé a fin de observar el carácter intermedial de estos dos retratos. Esto, con el propósito de observar la imagen del escritor desde lenguajes propios de la visualidad, que establecen una relación extratextual con el autor en tanto figura intertextual. Las aristas formales que Castro Leñero y Cuéllar utilizan para articular cada uno de los retratos intensifican la presencia del modelo como personaje relevante de la vida pública, fijándolo al núcleo canónico de la tradición literaria, además de ofrecer posibilidades de lectura internas alrededor de la construcción del yo y, en esa medida, del relato autobiográfico también. Ambas obras participan del imaginario de los creadores, fincado en la relación personal-discursiva del artista y el modelo, donde confluye la idea de la imagen como zona ficcional, la cual crea, dialoga, se nutre o invade la realidad.

En el libro *Portraiture* (2004), Shearer West se pregunta ¿qué es el retrato?, ¿cuáles son las consideraciones formales para catalogarlo?, ¿cuál ha sido el traslado, reacomodo o reajuste del concepto, dadas sus implicaciones sociales, políticas y discursivas? La historiadora de arte esboza una primera aproximación:

Al intentar seleccionar las complejidades del retrato, es útil considerar tres factores: en primer lugar, los retratos se pueden colocar en un continuo entre la especificidad de la semejanza y la generalidad del tipo, mostrando aspectos específicos y distintivos del modelo, así como las demás cualidades genéricas valoradas en el medio. En segundo lugar, el retrato debe representar algo sobre

---

<sup>51</sup> Prefiero este último término al de letras nacionales, pues me parece que mexicano se acerca más a universal en su particularidad, que el mote nacional, más específico en sus atribuciones históricas y de implicaciones un tanto más políticas, en mi perspectiva.



el cuerpo y la cara; por un lado, el alma, carácter o virtudes del modelo. Estos primeros dos aspectos se relacionan con el retrato como una forma de representación. La consideración se refiere más a los procesos del trabajo por encargo en cuanto a servicio y producción. Todos los retratos implican una serie de negociaciones entre el artista y el modelo, pero a veces también hay que considerar al patrón, quien no está incluido en el retrato mismo al cual habría que tomar en cuenta. (2004: 21)<sup>52</sup>

Desde esta perspectiva es pertinente destacar la diversidad de posibilidades que el concepto engloba para aplicarlas a cada estudio de caso, tal como enfatiza West más adelante. La unidad de sentido del retrato atiende a la idea de proceso, que si bien se compone por el principio de semejanza, en algunos casos, ello es rebasado sea por la mirada creadora, el contexto en el que se desarrolla la obra el deseo de modificar la convención pictórica. De allí la relevancia de considerar cuestiones de corte social y político, así como de pensar en la dificultad de hacer visible el alma, el carácter o la condición psicológica sintetizada en la imagen. El texto visual del retrato, en tanto conjunto de fenómenos internos —formales— y externos —relacionales—, obliga a cavilar en el impacto de la interacción entre los implicados en el diseño de la imagen, la cual actúa dentro de la ficcionalización derivada de seleccionar elementos constitutivos de la apariencia, incidiendo con ello en la concepción de la realidad de la cual parte. La pregunta estriba en cómo funcionan estas propuestas de

---

<sup>52</sup> In attempting to unpick the complexities of portraiture, it is useful to consider three factors: first of all, portraits can be placed on a continuum between the specificity of likeness and the generality of type, showing specific and distinctive aspects of the sitter as well as the more generic qualities valued in the sitter's social milieu. Secondly, all portraits represent something about the body and face, on the one hand, and the soul, character, or virtues of the sitter, on the other. These first two aspects relate to portraiture as a form of representation, but a third consideration is concerned more with the processes of commissioning and production. All portraits involve a series of negotiations—often between the artist and the sitter, but sometimes there is also a patron who is not included in the portrait itself. The impact of these negotiations on the practice of portraiture must also be addressed. (La traducción es mía).

análisis en el óleo de Castro Leñero y, si existen posibilidades de conexión extratextual e intertextual con la fotografía de Cuéllar.

Antes de analizar el retrato de García Ponce, me parece necesario destacar que para la década de los ochenta, el escritor ya era un autor consagrado. Por ello es tan relevante la impresión de su imagen pública en el círculo ya no sólo literario mexicano, sino en lo que ahora pudiera llamarse *jet set* de la cultura. El valor simbólico del rostro, el cuerpo, casi siempre sólo el torso, junto con los objetos y las llamadas presencias con las que se retratara, pueden calificarse como elementos clave para procurar que por medio de la propagación de su figura se mantuviera presente de modo activo en dicho ámbito, al tiempo que se le daba el sitio de autor consagrado entre las nuevas generaciones. Ahora bien, esta distribución de la imagen de autor, apenas empezaba a despuntar en México como un boom de la imagen de cada persona, lo cual también se interconecta con la cultura pop. Vale la pena mencionar, por ejemplo, el diseño editorial de *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica* (1997), el cual resulta muy sugerente, pues recupera la imagen del rostro de García Ponce en la década de los años setenta mediante un juego visual reduplicado, como si se tratase de una obra de Andy Warhol. Los pequeños rostros aparecen en blanco mientras el fondo es rosa. Con la selección y prólogo de Armando Pereira, el libro reúne una serie de textos en torno a la obra de García Ponce. Está dividido en los apartados Semblanzas, Teatro, Cuento, Novela y Ensayo. Fue editado por Difusión Cultural UNAM-ERA, si bien no consigna a alguien particular en el diseño editorial ni la procedencia de la fotografía del mosaico del rostro del autor. Con ejemplos como este, la imagen de García Ponce se traslada a otros soportes de enunciación visual: la escritura y la forma literaria en tanto representación, autofiguración y autoficción adquieren un espacio

renovado para seguir el sesgo autobiográfico, si bien ya no correspondiente por completo al escritor, sino por otras personas que ven en él a la imagen sugerida en sus textos.

Pensando en lo anterior, detengámonos en *Retrato de Juan García Ponce*. Se trata de un cuadro de mediano formato en el que Castro Leñero sigue la pauta de la convención histórica: la posición del escritor es un busto de frente que recibe especial atención en el rostro. El pintor enfatiza la mirada diáfana del escritor dirigida al espectador, contrastante con las cejas tupidas y el cabello negro de medio lado despeinado levemente en la parte central de la cabeza. El suéter negro de cuello redondo deja entrever una despreocupada manera de llevarlo, pues su ubicación encima del nacimiento del cuello es asimétrica, lo cual abona a la ilusión de movilidad o sensación real de vida. Asimismo, la oreja derecha del modelo está mucho menos delineada que la izquierda. Los pliegues de la piel del cuello se modelan mediante la combinación de pinceladas gruesas difuminadas y el uso del *cloissoné*, cuya línea destaca el trazo del dibujo a fin de enmarcar la edad del autor. La opinión de West aporta claves para observar algunas coincidencias en el retrato de Castro Leñero, pues efectivamente, en él, la imagen del escritor es la de un hombre que mira fijamente a su interlocutor, lo cual ya imprime un sesgo comunicativo que lo acerca al denominador de cualquier persona; sin embargo, también trata de resaltar aquel momento único en la vida del personaje que en 1984 ya había escrito la mayoría del vasto y diverso total de su obra, donde el dúo imagen-palabra parece esencial.

La condición de García Ponce de conocedor de la pintura y la escritura de textos al respecto le granjeó amistades significativas, como la sostenida con Castro Leñero. El retrato lejos de ser una comisión fue un obsequio que el pintor quiso hacerle al escritor como homenaje a su persona y a su trabajo crítico, en el cual la obra del mismo artista fue considerada en el análisis del escritor de arte. La relación modelo-pintor sugiere así una

secuencia comunicativa de lineamientos estéticos compartidos, los cuales contribuyen a crear la amistad. Para el artista plástico, el escritor es un maestro filósofo emanador de ideas encarnadas en las calidades matéricas de la pintura que él mismo ejecuta. El pintor expresa de esa forma su interpretación de Juan García Ponce, extrayendo la parte personal-discursiva de la relación entre ambos, la cual desemboca en el cuadro. Castro Leñero coloca al narrador en la zona ficcional del retrato, haciéndolo habitar en un espacio indeterminado, fijándolo, construyendo un fondo que parece querer fundirse con el cuerpo del autor mediante la transposición de la paleta de tonos pasteles sumados al blanco, rojo y verde salpicados en el rostro, pelo, suéter, en la pared. Este recurso de la mancha de color insta a la percepción de que el autor está como pez en el agua, asimilado al mundo de la pintura, como si del entorno natural de la realidad se tratara.

Las facciones reales de García Ponce han sido reconstruidas, mas en esa apariencia se asoma un efecto desestabilizador de la imagen que evoca una expresión reflexiva, vivaz, juguetona, acaso, con un gesto que se acerca a la sonrisa, lo cual le otorga un halo fugaz al instante representado. Asimismo, el uso del blanco delimita la silueta, funcionando como mancha de la composición informal o señalización simbólica, creando el ensueño de luz emanada por el autor. En ese sentido, el libro *Juan García Ponce y su colección de arte* (2017) brinda la oportunidad de observar una parte de la colección del escritor que, como ya se había mencionado, consta de más de 400 obras. El retrato de Castro Leñero fue pintado para ser colgado en la casa del autor. Hasta la publicación del libro en el que éste figura como portada no se había expuesto ante el gran público, sino que fue guardado para la vista del círculo más íntimo del autor, es decir, de los visitantes de su casa. En las fotografías incluidas en el catálogo del libro aparece un registro fotográfico que recuerda el momento en el que el pintor le entregó el retrato a García Ponce: el escritor mira el cuadro

que sostiene el pintor desde la rigidez de su cuerpo posado en la silla de ruedas, sin embargo, el gesto es muy alegre. A su lado está José de la Colina con vaso en mano, mirando también el cuadro. El pintor observa directo a la cámara y sonríe. Esta fotografía fue tomada por alguien no especificado en la misma estancia donde cuatro años después Rogelio Cuéllar captara su *Juan García Ponce*, ya con el retrato de Castro Leñero colocado en la pared izquierda. Este antecedente visual es revelador para observar la relación entre el óleo y la fotografía, en tanto metatextualidad amparada no sólo en el espacio de exhibición de la obra, sino en el encuentro metaficcional que ofrece el retrato de Cuéllar al incluir la imagen del García Ponce verdadero y a la interpretación de su persona en el mismo espacio. Sobre todo, como abismación de la figura en un mismo plano.

El proyecto *250 retratos de la literatura mexicana* de Rogelio Cuéllar de 2017 reúne la colección de imágenes de escritores captados en los últimos cincuenta años por el fotógrafo, enfocándose en la investigación, preservación y difusión de la fotografía como catalizadora de imaginarios culturales. En el registro de su acervo completo existen 927 negativos sobre García Ponce. Uno de ellos es el retrato del autor, captado el día en el que le fuera otorgado el Premio Nacional de Ciencias y Artes en Literatura y Lingüística (1989). En la toma observamos al escritor sentado justo en medio de su estancia, portando un suéter negro. El busto responde nuevamente a la convención del retrato. La postura se advierte hacia los tres cuartos inclinada a la derecha, encontrándose el ángulo inferior izquierdo del retrato colgado al fondo en la pared, con el ángulo derecho del respaldo cuadrado de la silla de ruedas, mismo que se traspone en un primer plano. La posición del modelo permite integrar un motivo metadiscursivo, en tanto que la silla juega con el imaginario de incontables retratos en los que vemos a un rey sentado en su trono. Esta especie de trono minimalista en el que se posa el autor representa la imagen principal de sí

mismo dentro de la fotografía, empero, ese otro también dialoga con el retrato de su otro yo, quien lo mira desde atrás, con la misma expresión jovial y despreocupada con que éste mirara a cada uno de los espectadores.

La puesta en abismo de la imagen abona a la lectura intermedial. Pintura y fotografía a través de la particularidad de sus medios logran hilvanar una narrativa elocuente del momento clave para el autor en la celebración por recibir el premio. Asimismo fijan y suspenden su apariencia en la vía imagen-palabra incorporada en una unidad que desborda sus maneras de expresión. El resultado de ello es la multiplicación de la imagen del autor, cuyo efecto completa el relato de una vida en cada retrato. Pensemos que en la fotografía de Cuéllar la convivencia del autor con los objetos que le rodean no es de simple utilidad o decoración, sino que éstos representan presencias, formas significativas: libros, piedras de río, lápices. La relación entre el arte y la vida es cotidiana para el autor. Ésta no está fincada únicamente en el espacio literario, sino que aquellos objetos se convierten en estrategias, recursos, caminos, medios para ejercitar el pensamiento. Así, en el retrato observamos la coexistencia del autor con otros óleos abstractos y figurativos a los cuáles se suman un dibujo de un gato negro y el dibujo de un desnudo femenino situados arriba del librero horizontal donde son visibles ejemplares de la amplia biblioteca. La medalla de oro tiene protagonismo en la composición. El autor mira nuevamente al espectador. La estructura abismada surgida en la pintura —juego que nos remite al antiguo tranpantojo de Diego Velázquez y, tantos otros— toca, invade y transforma la composición, operando en una arquitectura de la realidad como testimonio, construcción de significados revalorados y vueltos a nacer en la imagen fotográfica.

La convención del retrato, indica West, señala al tipo como modelo y al ideal como constructo de la historia de la imagen respecto a un rol social determinado. Resulta muy sugerente su análisis respecto a los retratos de los pintores románticos en los cuales se observa la preocupación por seguir los rasgos externos de la persona de manera puntillosa, sin embargo, se introduce el comportamiento como característica crucial en la representación. Este comportamiento y postura se relacionan con el estado psicológico de la personalidad, cuya exaltación en dicha época cobró una relevancia vigente hasta la actualidad. Las acciones que celebran al individuo se combinan con el atuendo único para expandir la lectura del retrato. Pensemos en estos indicativos del espacio visual, interconectados con la idea del modelo, aunado al conjunto de elementos circundantes que crean el imaginario en torno a la construcción, diseño, de la figura de autor.

Ruth Amossy en su texto “La doble naturaleza de la imagen de autor” (2014), señala que la figura de autor está mediada por la imagen de terceros sobre su persona, las cuales “influyen en la interacción entre el lector y el texto como en las funciones dentro del campo literario”. (2014: 68) De tal manera podemos observar que las intersecciones entre el concepto de retrato se encuentran con la figura de autor, leídas como construcciones ficcionales que responden a motivos muy diversos, ya sea la promoción de la obra literaria, la legitimación de determinada escuela crítica o la historización del devenir de la literatura nacional. Relacionado a los personajes representados por el autor, Amossy recalca:

De ahí que se elaboren y circulen discursos que esbozan una figura imaginaria, un ser compuesto de palabras al que se le atribuye una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y, por supuesto, una corporalidad auxiliada por fotografías y por sus apariciones en la televisión. De esta forma, la imagen (en su sentido literal, esto es en el sentido visual del término) se duplica en una imagen de sentido figurado. (2014: 68)

Siguiendo estas afirmaciones es posible establecer vasos comunicantes entre los dos retratos de García Ponce en escena. Como ya se ha señalado, el óleo de Castro Leñero interioriza la figura del escritor tratando de resolver sus propias apreciaciones estéticas materializadas en el otro con quien dialoga como artista, eliminando cualquier objeto que reitera la identidad del escritor o la interrelación de la imagen y la palabra contenida en sus textos. La operación del pintor consiste en la síntesis psicológica derivada también de la amistad y la convivencia. La imagen del escritor se duplica porque es apenas un esbozo de la persona verdadera y de la propia mirada del pintor. Al respecto, García Ponce responde a un concepto de retrato al cual llega después de analizar la obra de Roger von Gunten:

Cuando von Gunten hace, por ejemplo, un retrato, pinta un paisaje o reúne arbitrariamente una serie de elementos que hieren su imaginación, puede decirse que la representación imita en efecto un modelo original, pero esta imitación nunca es documental, como diría Pierre Klossowski, no repite la apariencia del modelo para informarnos sobre ella, sino que se sirve del modelo para crear una imagen en la que a través de este modelo aparece no sólo la visión que el artista tiene de él sino también la fuerza sensorial, los impulsos irracionales del propio artista, que determinan el aspecto y el acento final del retrato, del paisaje o de los diferentes objetos y figuras que se han reunido en el cuadro y por lo tanto también lo que podríamos llamar su propia fisonomía en tanto obra de arte. (2000: 43)

La apreciación del escritor coincide en buena medida con West y aporta algunas líneas respecto a la corresponsabilidad existente entre la tercera mirada en cuestión, ya sea del pintor, fotógrafo, las sugerencias del modelo, la contextualidad o el propósito con el que se efectúa la imagen de una personalidad, como lo expone Amossy. La metatextualidad puede seguirse en referencia a la temporalidad cronológica en la cual fueron creadas ambas obras, sin embargo, esa es la relación más superficial entre una y otra, toda vez que en ambas



existen rasgos dialógicos procedentes de la relación de los creadores con el modelo y con sus propios medios de expresión.

En el caso de Cuéllar podemos pensar que la amistad con García Ponce lo acercó a la ceremonia de premiación de ese día tan particular en la vida pública del autor, pero que también, en esa medida, se encontraba en un momento inmejorable para retratar a un escritor consumado con el cual afianzaría la legitimación de su propia obra retratándolo en su casa. De ello puede deducirse que el sistema de relaciones en el campo de la amistad y la convergencia en posturas estéticas también se construye con base en una alianza en la cual ambas partes resultan beneficiadas. Si observamos la sistematización con la cual se describe el proyecto de Cuéllar, obtendremos respuestas satisfactorias a esta aproximación. Por ejemplo, dentro del repositorio de imágenes, podemos observar secuencias de fotografías que fueron captadas el mismo día. Por cada fotografía existe una descripción técnica la cual aporta datos de la obra como materialidad, pero incluye el apartado de metadatos. En ellos encontramos la señalización del tema principal, el cual indica literatura mexicana; en cuanto a los descriptores se encuentra ensayistas, narradores, novelistas; en el nombre que aparece en la imagen se indica García Ponce, Juan, lo cual apunta a una taxonomía de la imagen que responde a su vez a una interrelación asumida entre el ámbito de la fotografía como recurso testimonial y estético derivado de la serie de relaciones que giran en torno a los procesos artísticos.

Al hacer un paneo de esta co-creación en ambos retratos de Juan García Ponce y la corresponsabilidad de la figura de autor resulta inevitable imaginar la voz del escritor para completar sensorialmente la posible imagen real del escritor. Por fortuna, la Sección Especial de la Fonoteca Nacional de celebración en torno a los 85 años del nacimiento del

autor<sup>53</sup> guarda algunas entrevistas. Sorprende la voz juvenil del autor, quien responde a las interrogantes de la periodista Josefina Millán en 1974, a propósito de su novela *Unión* publicada ese mismo año. Me permito parafrasearlo —invitando al lector a escuchar la entrevista, la cual me parece más vívida e interesante así— en algunas líneas relevantes para este estudio. El autor indica que su literatura desea convertir el mundo en imagen. Con ello pretende generar movilidad dentro de la inmovilidad exterior y así buscar otro principio de realidad. Asimismo, señala que su obra atenta contra la identidad o la realidad del yo como carácter único, pues la coherencia del yo no existe y, no tiene ningún centro. Para él, el ser es una fragmentación que se expresa a partir de formas extremas de experiencia tales como el erotismo y el amor. Así, la meta de su obra es disolver la identidad única para convertirse en imagen dentro de la literatura, “para que como imagen, entregue un sentido”. Si pensamos en estas declaraciones, tendremos que volver a revisar qué significado tiene observar estos dos retratos que aun teniendo como modelo al escritor, nos remiten al mismo tiempo a todas esas facetas que hemos revisado hasta ahora y las disuelven. Lo metadiscursivo e intermedial de los dos retratos se mezcla con la mirada distante del escritor que se observa en el retrato no como una interioridad única exteriorizada, sino una multiplicidad de seres que son él mismo. La paradoja está en que la figura de autor se revela como un entramado en el que cada mirada es una posibilidad de existencia. De modo tal, la repetición de la imagen personal no hace más que disolver, disipar el sentido del hombre verdadero, toda vez que la migración de una imagen a otra vuelca el sentido hacia a un espacio indeterminado y, a la vez concreto de las posibilidades literarias fijadas en los textos.

---

<sup>53</sup> Recuperado el 12 de julio de 2019 en <https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/secciones-especiales/semblanzas/juan-garcia-ponce>.

## CONCLUSIONES

El inicio de la escritura de Juan García Ponce le procura ciertas pautas estéticas que abrieron el espectro a la particularidad de su obra. Desde mi punto de vista, ésta estuvo alentada por el deseo de subvertir aquellos marasmos nacionalistas de los cuales se quiso deslindar, rasgo que marcaría significativamente el transcurso de escritura, de modo especial en sus textos de pintura, en tanto memoria y crítica. Dichas características vinculadas a la experiencia de vivir desde el arte fueron asimiladas, reconocidas, rearticuladas con sus compañeros, más que de generación, de posturas estéticas mediante las cuales se observa un discurso autobiográfico también.

En ese sentido, considero que parte de su escritura atiende a la necesidad de organizar una serie de pulsiones críticas, divididas, a su vez, en apreciaciones visuales y, literarias. Todo ello va apuntando una segmentación fragmentada por todos los elementos que la forman y, que contradictoriamente, la unen en un solo sentido. De allí que se observe un encaminamiento articulador de un todo, que si bien integra las publicaciones analizadas, se expande y se desborda a fin de transitar y de poner nuevamente una perspectiva de la pintura una y otra vez, pues en esa medida el autor opera artísticamente en la realidad ofrecida por la ficción.

*La aparición de lo invisible*, en ese sentido, no es únicamente la compilación de unos textos filosóficos y el análisis de unas cuantas obras. Es una especie de búsqueda representacional cuyo origen se encuentra en la imagen, la visualidad y aquellos constructos eróticos que, como se advirtió, también forman parte de su discurso en torno a la imagen en tanto recopiladora de la historia de la humanidad fuera del tiempo.

Igualmente, *Las huellas de la voz. Imágenes plásticas*, nos devuelve al momento en el que García Ponce da cuenta de la vida en tanto relato de la experiencia, la cual se entrelaza con el paso del tiempo de una vida hecha desde el arte: la reiteración ofrece una experiencia sumada a las antes dichas. De ese modo, la imagen, aun cuando referencialmente es la misma se transforma conforme la re-visión, la re-presentación, es decir, a partir de la configuración crítica del discurso en el texto de pintura que nos habla de las autofiguras en tanto estrategia de vida.

*De viejos y nuevos amores* recoge la continuación de un nuevo capítulo en la historia de García Ponce. La distancia del tiempo entre su primer libro de textos de arte y el último de los seleccionados nos pone en la vía, sí, de un discurso ininterrumpido del tratamiento de la imagen como *leitmotiv* diversificado en aquellas obras-presencias con quienes convivió a lo largo de los años.

Por ello propongo que la metáfora, en el caso particular de García Ponce no se queda en el plano de lo discursivo, sino que, trasciende a una manera de vida-relato, en el que cada uno de los referentes textuales visuales, gran colección de imágenes funge a un tiempo como interlocutora, como imantadora, cuyas calidades le hacían mantener el diálogo con el mundo. Bajo esa perspectiva, los textos de pintura, divididos y organizados en cada publicación como colecciones de pintura, pueden ser considerados un cuerpo atravesado y conformado por todos sus referentes.

Así, considero que la idea de García Ponce de que el creador es su obra es aplicable para sus textos de pintura, en la medida en la que connotan parte de la persona que, al tiempo que figura en la obra, se dibuja como huella inmanente de su constitución discursiva. El sentido de la primera autofigura analizada aloja ese rasgo, no como característica, sino como verdadera razón de ser.

La propia problemática de la noción de autobiografía permite observar a los textos de pintura de Juan García Ponce como una autobiografía en su sentido ficticio y no. Como ya he señalado, el pacto con el lector es sustancial dada la apertura y la invitación de los textos analizados para presentar formas de autofiguración desdobladas. Si suscribimos la idea de verdad del discurso, estos textos no son una autobiografía sino ensayos que consiguen evocar una verdad; pero, si lo pensamos como el acto real, consciente de poner en perspectiva el movimiento del pensar articulado en la experiencia éstos sí lo son, pues, como ya se observó, la autobiografía llama a la duplicación del sentido escritural, con base en la voz de aquel que se expone para mirarse a sí mismo y para compartirlo con el otro.

Afirmo, entonces, que García se vale de la autofiguración diversificada en tanto medio de verdad de cara a sí mismo, de frente a la idea del llamamiento de la vida sólo a través del arte. Igualmente me ciño a que el autor concebía como auténtica forma de vida la ficción en el amplio sentido del término. Por esto la casi necesidad de autofigurarse en biógrafo y escritor de arte. Aun más, podemos agregar la autofiguración del crítico lírico o poético renuente a normativizar su escritura a fin de darle sentido, puesto que vivir desde el arte conlleva a suscribir una libertad absoluta o, al menos a tener la ilusión de ella.

Por lo anterior, resulta válido suponer que a pesar de la esclerosis la capacidad cognitiva del autor se mantuvo activa a partir de la flexibilidad del pensamiento en la verbalización de la mirada, ello aunado a la memoria y la experiencia.

La autoficción para García Ponce es tanto una vía para dialogar consigo mismo, como para atisbar el juego siempre recurrente de la representación dentro de la representación. Esto indica, por un lado, la estrategia de la autofiguración como forma de expansión mediante una serie de dibujos de mundos alternos que, en realidad, son muy afines al autor, como ya se ha advertido: el ámbito del arte y la academia. De allí que observe, en este caso,

que los textos de pintura, en tanto discurso forman parte de una estructura aún más amplia que completa su estructura autobiográfica. Es decir, estas puestas en página de la mirada verbalizada del autor le permitieron forjar parte de su autobiografía.

Encuentro que en *De Anima* la imagen evoca la vida inter y extratextualmente, al tiempo que exalta lo expresado en los textos de pintura, dada la focalización ficcional que permite al texto narrativo expresarse en otros términos y, quizá con más libertad que en los escritos de pintura. Por ello considero que el ejemplo autoficcional es crucial para comprender que la autobiografía está en las líneas de construcción de sentido con base en la pintura, la visualidad y su materialización recontextualizada y trasladada a la representación verbal. Asimismo advierto que los recursos de la ecfrasis y el apropiacionismo constituyen una forma de relación mucho muy amplia con el mundo, los objetos, los sujetos en cuanto el marco fenomenológico en el cual se encuentra inmersa la obra de García Ponce.

La figura de autor llega después de todo ese recorrido a través de las publicaciones, de los textos analizados, pasando por una prospección de una posibilidad de vida real, a decirnos que, en el caso tan particular de García Ponce, hay, en la literatura mexicana, una impresión de que todo lo que concierne al autor, es, precisamente, la visión, el ojo, la visualidad, el profundo placer de mirar, es decir, finalmente, el autor se toca con la figura de autor, que aunque real, también es completamente ficcional, construcción dentro de la construcción. Esto nos orilla a pensar en que los textos de pintura de Juan García Ponce son autobiográficos en la medida de lo ya expuesto. Los textos de pintura de Juan García Ponce son una forma de autobiografía dentro del sistema ficcional del propio autor. En esa medida, los textos bien pueden leerse como un conjunto de experiencias cuyos referenciales son visuales y, en esa medida, literarios, convertidos, de manera reiterada, en la construcción de sentido de la vida a partir del arte.

Desde mi parecer, advierto que si el autor gustó de aportar pistas para orientar la atención y sentido de los lectores es debido a que desde aquella *Autobiografía precoz* intuyó y, posteriormente desarrolló una construcción discursiva con base en la experiencia en tanto conocimiento. En ese tenor, la auscultación de sus impresiones al seguir la pintura y la imagen abrieron paso a paso la capacidad de mirar, en tanto capacidad de vivir. El texto, atribución de la mirada, confirma en los textos de pintura que el acto de la escritura del yo hilvana un tejido donde convergen estrategias autofiguracionales, intertextuales, autoficcionales, metaficcionales, metatextuales, extratextuales que descansan en lo cotidiano de la prospección de un presente abismado, es decir, mirando en un tiempo presente que prefigura necesariamente el regreso al pasado y, que en esa medida se consigue y conquista un futuro, el de la escritura de representaciones visuales a partir de las cuales más allá de su enfermedad, desarrolló su estética. Ahora bien, no tiene mucho sentido señalar tácitamente que el autor vio más a partir de la inmovilidad. Valdría más pensar en que aquella pulsión ya entrevista, acaso percibida sin muchas trazas de seguridad como señala en su *Autobiografía*, coadyuvó a sistematizar el discurso crítico de sus apreciaciones literarias, fincadas, precisamente, en la imagen y la pintura, en los fenómenos encontrados a partir de éstas: el goce estético del objeto artístico o no; el erotismo en tanto representación; la memoria como vehículo de la identidad de un rostro figurado; la reduplicación de sí mismo; el cauce estético de llamar vida al arte; la configuración intertextual como llamamiento al diseño de una presencia, de un recopilador de informaciones visuales. La pintura, así, constituye un modelo abrasador en el sentido intelectual, con el cual las transformaciones de cada nueva vista condensan el espacio de la escritura del yo como una autobiografía.

## ANEXO DE IMÁGENES



Imagen 1. *Juan García Ponce*. Colección de Gabriela Bautista (Década de los 80)



Imagen 2. Manuel Felguérez, Francisco Corzas y Juan García Ponce después de un partido de fútbol.

Colección del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez (2019)



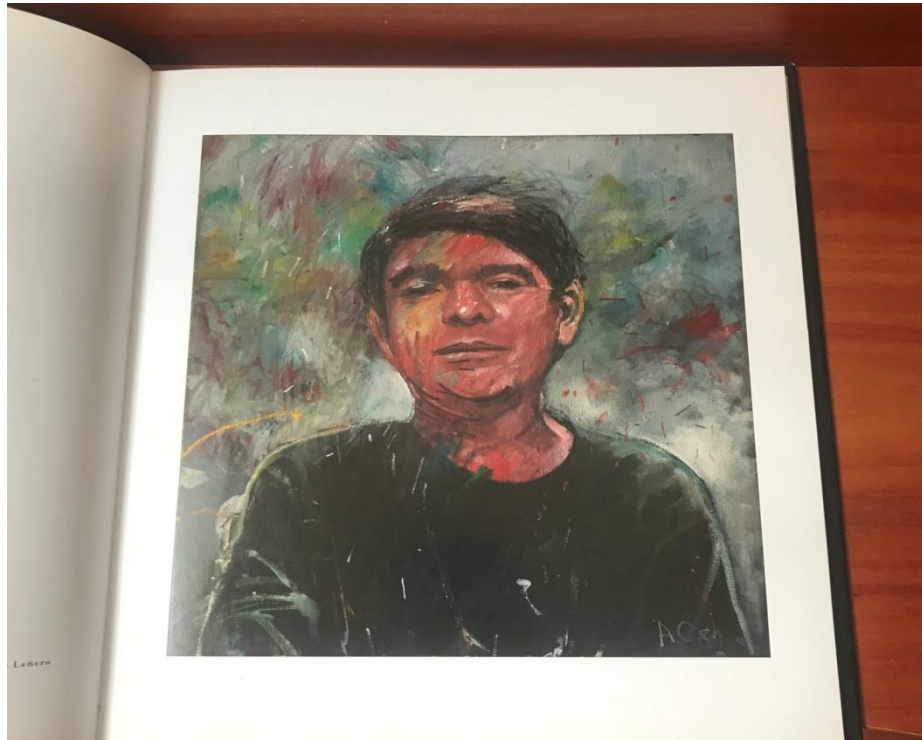


Imagen 3. *Retrato de Juan García Ponce*. Alberto Castro Leñero (1984)

Colección García Ponce. Tomado de *Juan García Ponce y su colección pictórica* (2017)

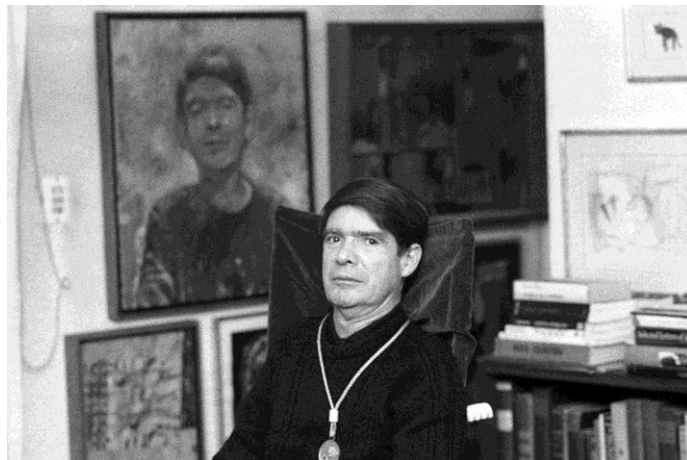


Imagen 4. *Juan García Ponce*. Rogelio Cuéllar. (1989)

Tomado del archivo *250 retratos de la literatura mexicana* (2017)

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

ACHA, Juan. (2006) *Crítica de arte*. México: Trillas.

ARTIGAS ALBARELLI, Irene. (2013) *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. México: Bonilla Artigas Editores-UNAM.

ALBERCA, Manuel. (1996) “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” en *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana (CILHA)*. Núm. 7/8.

-(2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

AMOSSY, Ruth. (2014) “La doble naturaleza de la imagen de autor” en Zapata, Juan, (comp.) *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Universidad de Antioquia.

BAYÓN, Damián. (1976) (coord.) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO-Siglo XXI.

BATIS, Huberto. (1997) “La obra literaria de Juan García Ponce”, en *Juan García Ponce ante la crítica*. México: ERA-UNAM.

BARTHES, Roland. (2002) *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.

BRUSS, Elizabeth. (1991) “Actos literarios”. En Loureiro, Ángel (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos.

CALDERON, Carolina. (1998) “Una entrevista con Juan García Ponce” en José Luis Martínez Morales (coor.), *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*. México: Universidad Veracruzana.

CARBALLO, Emanuel. (1997) “Juan García Ponce: director espiritual de su generación” en *Juan García Ponce ante la crítica*. México: ERA-UNAM.

DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. En: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos. Núm. 29, diciembre.

DE LA CRUZ, Juan. (1973) *Subida del Monte Carmelo/ Noche oscura/ Cántico espiritual/ Llama de amor viva/ Poesías*. México: Porrúa.

DILTHEY, Wilhelm. (1944) *El mundo histórico*. México: Fondo de Cultura Económica.

EAKIN, John. “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”. En: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos. Núm. 29, diciembre.

FOUCAULT, Michel. (1969) “¿Qué es un autor?” Recuperado el 21 de julio de 2019 en

[http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion\\_adicional/31\\_1\\_escuelas\\_psicologicas/docs/Foucault\\_Que\\_autor.pdf](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/31_1_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf)

GARCÍA PONCE, Juan. (2006) *Nueve pintores mexicanos*. México: UNAM-Pértiga.

(2002) “Discurso Premio Juan Rulfo 2001” en *La Palabra y el Hombre*. Núm. 122. Abril-junio. México: Universidad Veracruzana, pp. 7-13.

(2002) *La aparición de lo invisible*. México: Aldus Editorial.

(2002) *Autobiografía precoz*. México: CONACULTA.

(1998) *De viejos y nuevos amores*. México: Joaquín Mortiz.

(1984) *El gato y otros cuentos*. México: FCE-SEP.

(1984) *De Anima*. Barcelona: Montesinos.

(1982) *Catálogo razonado*. México: Premia Editora.

(1982) *Las huellas de la voz. Imágenes plásticas*. México: Joaquín Mortiz.

(1981) *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Barcelona: Anagrama.

(1974) “Diversidad de actitudes”. *América Latina en sus artes*. México: UNESCO-Siglo XXI.

GOLDIN, Daniel. (1997) “Máscara y río, la risa del deseo. Hacia una moralidad de lo inmoral a partir de *Figuraciones*” en *Juan García Ponce ante la crítica*. México: ERA-UNAM.

GUSDORF, Georges. (1991) “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Revista Anthropos*. Num. 29. México.

HUÍZAR, Martha. (1991) “Las trampas de la biografía. Entrevista a Fabianne Bradu”. Recuperado el 6 de julio de 2019 en <https://f002.backblazeb2.com/file/rum-storage/6df63fb0-1fd7-4540-b9b8-663072f19cff.pdf>

JUNG, Carl Gustav

*Lexicon junguiano* (1994) en Daryl Sharp. (Ed.) Chile: Cuatro vientos.

Recuperado el 21 de julio de 2019 en <https://www.odiseajung.com/psicologia-analitica/glosario/animus-y-anima/>

LÓPEZ SÁENZ, María del Carmen. (1989) “Tiempo y subjetividad en Merleau-Ponty”. México: *Enrahonar*. Recuperado el 6 de julio de 2019 en <https://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/viewFile/42712/90787>

MOLINER, María. (2001) *El Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

MOLLOY, Sylvia. (1996) *Acto de presencia*. México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.

MONSIVÁIS, Carlos. (1997) “La contradicción suspendida” en *Juan García Ponce ante la crítica*. México: ERA-UNAM.

OLNEY, James. (1991) “Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía.” En: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos. Núm. 29, diciembre.

PAZ, Octavio. (1997) “Encuentros de Juan García Ponce”, en *Juan García Ponce ante la crítica*. México: ERA-UNAM.

PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO. (2003) Colombia: Larousse, p. 404.

PEREIRA, Armando. (1997) (Selección y prólogo) *Juan García Ponce ante la crítica*. México: ERA-UNAM.

PIMENTEL, Luz Aurora. (2012) *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: UNAM-Bonilla Artigas Editores.

(2016) “Memoria, olvido y ficción en la escritura autobiográfica” en *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: UNAM-Bonilla Artigas Editores.

POHLENZ, Ricardo. (1997) “Ante los demonios de Juan García Ponce. Disección de una novela” en *Juan García Ponce ante la crítica*. México: ERA-UNAM.

POZUELO YVANCOS, José. (2008) *Teoría de la autobiografía*. Barcelona: Crítica.

PRADA, Juan Martín. (2001) *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos. Recuperado el 20 de julio de 2019 de

<https://es.scribd.com/document/119917520/introduccion-apropiacion-posmoderna>.

TREVIÑO, Blanca Estela. (2016) (Comp.) *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: Bonilla Artigas Editores-UNAM.

VALLARINO, Roberto. (1997) “Acróstico en prosa para Juan García Ponce, demiurgo de lo invisible y lo sagrado”, en *Juan García Ponce ante la crítica*. México: ERA-UNAM.

VILLARREAL MORENO Jaime. (2017) “La casa incandescente” en *Juan García Ponce y su colección pictórica*. México: Fundación MACAY.

VOLPI, Jorge. (2011) *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*.

WEINBERG, Liliana. (2007) *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI Editores.

WEST, Shearer. (2004) *Portraiture*. Reino Unido: Oxford University Press.

WOODS, Richard. (1994) *Mexican Autobiography* y “Mexican Autobiography: An Essay and Annotated Bibliography”. Recuperado el 6 de agosto de 2019 en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mexican-autobiography-an-essay-and-annotated-bibliography-0/>

## BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

BAJTIN, Mijaíl. (1995) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

BATIS, Humberto. (1984) *Lo que cuadernos del viento nos dejó*.

BARTHES, Roland. (2007) *El placer del texto y lección inaugural de la Cátedra de Semiología literaria del College de France*. México: Siglo XXI Editores.

(1968) “La muerte del autor”. Recuperado el 6 de agosto de 2019 en

<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>

BUENDÍA M., Maritza. (2013) *Poética del voyeur, poética del amor. Juan García Ponce e Inés Arredondo*. México: UAM-CONACULTA.

CASTRO LEÑERO, Francisco. (2013) *De la pintura. Antología de ensayos sobre arte y pintura*. México: Ficticia.

CHACÓN, Luis Enrique. (2015) *Juan García Ponce “El místico sin fe”: hacia una reinterpretación de su imaginario intelectual* (Tesis de doctorado) Estados Unidos: Pittsburgh University.

CHACÓN, Joaquín Armando. (1997)



CRUZ MARTÍNEZ, Noé. (2017) *Ensayar la mirada. Nueve pintores mexicanos de Juan García Ponce*. (Tesis de licenciatura) México: UNAM.

DE MONTAIGNE, MICHEL. (2001) *Ensayos completos*. México: Porrúa.

DÍAZ Y MORALES, Magda. (2006) *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio*. México: Universidad Veracruzana.

DOMÍNGUEZ MICHEL, Christopher. (1995) *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 293 pp.

DRIBEN, Lelia. (2012) *La generación de la Ruptura y sus antecedentes*. México: FCE.

EDER, Rita. (2014) *Desafío a la estabilidad*. México: UNAM-TURNER.

GUERRA, Humberto. (2016) *Narración, experiencia y sujeto. Estrategias textuales en siete autobiografías mexicanas*. México: Bonilla Artigas Editores-UNAM.

LARA ZAVALA, Hernán. (1994) *Después del amor y otros cuentos*. México: Editorial Ink.

(1997) "Mirada e imagen" en *Juan García Ponce ante la crítica*. México: ERA-UNAM.

LEJEUNE, Phillipe. (1986) *El pacto autobiográfico*. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION.

MERLEAU PONTY, Maurice. (1984) *El ojo y el espíritu*. Madrid: Paidós Ibérica.

RAMA, Ángel. (1997) “El arte intimista de Juan García Ponce” en *Juan García Ponce ante la crítica*. México: ERA-UNAM.

ROSADO, Juan Antonio. (2005) *Erotismo y Misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: Editorial Praxis-UACM.

RUÍZ, Iván. (2007) *Literatura velada*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

RUY SÁNCHEZ, Alberto. (1977) *Cuatro escritores rituales*. México: Cuadernos de Malinalco.

VOLPI, Jorge. (1998) *La imaginación y el poder* (1998). México: ERA.

WEINBERG, Liliana. (2006) *Situación del ensayo*. México: Centro Coordinador de Estudios Latinoamericanos.