

“NINFETA”

FILIPPO GILARDI
(UNIVERSIDAD DE LA SORBONNE NOUVELLE PARIS III)

INTRODUCCIÓN

*Cinco mujeres*¹ es de la obra ficcional del escritor mexicano Juan García Ponce, el libro que más se acerca a su obra ensayística en cuanto que:

Con esta escritura se producen simulacros de identidad que se sostienen de un texto al siguiente. La revelación es buscada a través de la representación de esa realidad ausente. Por eso, en esta escritura se cree en 'la verdad de la apariencia'.²

García Ponce nos introduce en un mundo de juegos entre literatura y realidad, ficción y verdad, arte y existencia; juego de polaridades sintetizado a la perfección por el narrador de "Ninfeta", en el primer cuento de dicho libro: "[...] Diferencias y simultáneamente similitudes entre la realidad y la literatura" (p.9). Curioso mecanismo por el que el lector se siente, en principio, fascinado por el texto y, hacia el final, se descubre a sí mismo comprometido emocionalmente.

En mi viaje por Guatemala, diciembre de 1999, unos lugareños me ofrecieron a una niña de doce años como “carne caliente” y en ningún momento me sentí fascinado por la pequeña, sino por el contrario, esta situación me causó un enorme disgusto además de profesar un notable rechazo hacia aquellos hombres que la rodeaban y que después, probablemente, abusaron de ella. Tras la lectura de “Ninfeta” no sólo me quedé del todo sugestionado por la figura de Enedina, la protagonista, sino que llegué a justificar y sentir pena por Santiago

¹ (México: Ediciones del Equilibrista, 1995).

² Lauro Zavala, "Juan García Ponce, ensayista. Una interminable búsqueda de lo invisible", en: *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo* (Xalapa: Universidad

ante las situaciones que había debido enfrentar. ¿Por qué?, ¿Por qué justificar a Santiago en una situación tan "perversa"?³ ¿Y el justificar a Santiago no sería también un poco justificarse a uno mismo?.

Es de esta situación emocional, y de los cuestionamientos que involucra, de donde surge el presente estudio. Lo que me interesa demostrar es cómo Santiago siendo "objeto" del programa narrativo (PN) que lleva a cabo Enedina, como destinador de dicho programa, es sujeto de una experiencia estética y de cómo esta experiencia continúa, gracias a Carola,⁴ en el lector que al encontrarse también embelesado ante la situación que vive Santiago no puede hacer otra cosa que justificarlo; aun más, justificarse a sí mismo (el lector) por la perversa situación en la que se encuentra que, de otro modo, nunca sería justificable.

De la misma manera que en un cuadro, el cuerpo joven no está representado como obra de arte consumida, tal como ocurre en *Lolita* de Nabokov donde el deseo hacia Dolores no ignora que el objeto estético es víctima del tiempo y está condenado a la fugacidad pues Dolores dejará de ser una Lolita en menos de dos años. El destino de Dolores es desaparecer inevitablemente como persona, devorada por el tiempo que la destruye primero como ninfeta y, posteriormente, como persona al ser conducida a la muerte como todo ser humano; en cambio permanece como imagen en la ficción, en la literatura, que ha creado a la cautivadora figura de Lolita a través de la palabra escrita. Lo notable

Veracruzana, 1998), p.76.

3 Tomando perversión como: acción y resultado de pervertir. Pervertir: causar un daño moral con malos consejos o malos ejemplos; hacer mala a una persona; en: Manuel Alvar Ezquerro *Diccionario para la enseñanza de la lengua española*. Barcelona: Bibliograf S.A., 1995, p. 884.

4 Carola, madre de Enedina, al acabar con la vida de Santiago es el Sujeto sancionador, a nivel pragmático, del Programa Narrativo mencionado arriba y que junto con el narrador, a nivel cognitivo, nos ofrecen la sanción final.

es cómo García Ponce logra que el objeto ideal del deseo y el personaje se articulen, de manera que Enedina, a diferencia de la protagonista de Nabokov, seguirá siendo una ninfeta gracias a la intervención de Carola que evita la destrucción de la imagen de ninfeta.

NINFETA

Si es verdad que:

[...] *repetitio est mater studiorum*. Todo libro de cualquier modo importante debe leerse enseguida dos veces, porque la segunda vez se comprende mejor en su totalidad, y se comprende el principio bien al conocer el fin; pero también porque se lee la segunda vez con otra disposición de ánimo y se recibe una impresión diferente: es como si se viera un paisaje con otra luz.⁵

El cuento "Ninfeta" es uno de estos. Al principio el narrador comenta que "Santiago no había leído a Nabokov, pero sabía qué era una 'Lolita' " (p. 9) y al final nos dice que "Si hubiese leído a Nabokov en vez de sólo saber de la existencia de 'Lolita' hubiera sabido que antes de gozar plenamente de Lolita se debe contar con la ausencia temporal o definitiva de la madre" (p.29); principio y final ligados el uno al otro, que cierran en un círculo perfecto un extraordinario homenaje a *Lolita* de Nabokov. Esto nos obliga también a leer por lo menos dos veces el libro del escritor ruso.

El hecho de que "Ninfeta" pueda ser interpretada como un homenaje a Nabokov nos los dice directamente García Ponce en uno de sus magistrales ensayos: "[...] es Lolita la que de hecho hace que Humbert Humbert se acueste con ella. La 'Seducción' nunca se describe, sólo se nos dice que 'técnicamente'

⁵ A. Schopenhauer, *La lectura, los libros y otros ensayos* (Madrid: Editorial EDAF, 1996), p. 175.

Lolita ya es la amante de Humbert Humbert".⁶ Por eso afirmo, sin ninguna duda, que "Ninfeta" es aquella parte que falta al libro de Nabokov: la parte de la seducción.

Analizando el cuento⁷ percibimos cuán fuertes son los quehaceres pragmático y cognitivo de Enedina y de cómo su presencia es substancial. Desde el principio el narrador nos presenta a su ninfeta como un tipo clásico, un mito ya creado en *Lolita* de Nabokov; para ello, lo compara con otros personajes clásicos como Don Quijote y Romeo y Julieta:

[...] sin conocer a Cervantes más que por el nombre, se dice de alguien "es un Quijote" o se afirma de una intensa pareja de enamorados que son como "Romeo y Julieta", haciendo una referencia nacida no del conocimiento de Shakespeare sino del reconocimiento del tipo clásico de jóvenes enamorados. A esto se le llama crear un mito. Nada hay de anormal en ello, al contrario: es un mérito, aunque ni Lolita, ni el Quijote, ni Romeo y Julieta, sean normales (p. 9).

Antes de continuar, es necesario advertir lo qué es una Lolita (como figura mítica) y la manera en que nos la presenta su creador:

Entre los límites de los nueve y los catorce años, surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados, dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana, sino nínfica (o sea demoníaca); propongo llamar "nínfulas" a esas criaturas escogidas. [...] En realidad, querría que el lector considerara "los nueve" y "los catorce" como los límites –playas espejeasteis, rocas rosadas– de una isla encantada, habitada por esas nínfulas mías y rodeada por un mar vasto y brumoso. Entre esos límites temporales ¿son nínfulas todas las niñas? No, desde luego. De lo contrario, quienes supiéramos el secreto, nosotros, los viajeros solitarios, los nínfulómanos, habríamos enloquecido hace mucho tiempo. Tampoco es la belleza una piedra de toque; y la vulgaridad –o al menos lo que una comunidad determinada considera, como tal– no daña forzosamente ciertas características misteriosas, la gracia letal, el evasivo, cambiante, anonadante, insidioso encanto mediante el cual la nínfula se distingue de esas contemporáneas suyas que dependen incomparablemente más del mundo especial de fenómenos sincrónicos que de esa isla intangible de tiempo hechizado

⁶ "Un sueño y un ensayo" en: *De viejos y nuevos amores* (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1998), p. 24.

⁷ Donde, dicho sea de paso, encontré un programa narrativo de base (PNb): S1=> [(S2 O1) => (S2 O1)]. En el que Enedina (S1) es destinador, Santiago (S2) es destinatario y la Experiencia Estética (O1) es el objeto.

donde Lolita juega con sus semejantes. [...] para reconocer de inmediato, por signos inefables –el diseño ligeramente felino de un pómulo, la delicadeza de un miembro aterciopelado y otros indicios que la desesperación, la vergüenza, las lágrimas de ternura me prohíben enumerar– [...] no ha de sorprenderse al saber que ha de existir una brecha de varios años –nunca menos de diez, diría yo, treinta o cuarenta por lo general [...]– entre doncella y hombre para que ese último pueda caer bajo el hechizo de la nínfula. Es una cuestión de ajuste focal, de cierta distancia que el ojo interior supera contrayéndose y de cierto contraste que la mente percibe con un jadeo de perverso deleite. [...] Pero cómo latía su corazón cuando vislumbraba entre el montón inocente a una niña demoníaca, “enfant charmante et fourbe”, de ojos turbios, labios brillantes, diez años encarcelados, no bien le demostraba uno que estaba mirándola. [...] el desarrollo del seno aparece tempranamente después de los cambios somáticos que acompañan la pubescencia. Y el índice inmediato de maduración asequible es la aparición de pelo. Mi mazo de naipes se estremece de posibilidades [...] su delgado brazos desnudos y ajustar la correa de su patín [...] sus rizos castaños caían sobre su rodilla despellejada, y la sombra de las hojas que yo compartía latía y se disolvía en su pierna radiante, junto a mi mejilla camaleónica.⁸

Me permito citar tan extensamente ese párrafo con la intención de demostrar que la relación entre un nínfulómano y una nínfula es la que conduce a reconocer a una ninfeta. Ésta, y otras muchas situaciones, es útil para reconocer las similitudes entre Enedina y Dolores. Algunos ejemplos servirán como soporte de lo expuesto:

Lolita:

"[...] las palabras textuales que mi viejo amor *de doce años* me dijo [...]" (p. 53),⁹

"Ninfeta":

"[...] Enedina tenía *doce años* cuando una enfermedad la obligó a guardar cama" (p. 12),

Lolita:

"[...] mi inocente visitante *fue sentándose lentamente sobre mi rodilla* [...]" (p. 57),

"Ninfeta":

" [...] *Enedina se sentó en las piernas de Santiago*" (p. 23),

Lolita:

"[...] De pronto *su mano se deslizó en la mía*" (p. 59),

"Ninfeta":

⁸ V. Nabokov, *Lolita* (Barcelona: Anagrama, 1991), pp. 23, 24, 27.

⁹ El énfasis es mío.

"[...] Enedina estaba de pie y le *tendía su delicada mano a Santiago*" (p. 18),

Lolita:

[...] De pronto, *dos hábiles manitas me cubrieron los ojos*: se había deslizado por detrás, como reiterando, en la secuencia de un ballet, mi maniobra matutina (p. 63),

"Ninfeta":

[...] *sintió unas manos tapándole los ojos* y escuchó la voz de Enedina" (p. 20).

ENEDINA: DESTINADOR Y SEDUCTORA

¿Pero, además de las similitudes mencionadas hasta ahora qué es lo que encontramos en Enedina para apuntar que es una Lolita?. Más que las descripciones físicas, aunque igualmente importantes, son las estrategias que Enedina genera: su modo de actuar, moverse, retar, incitar, acciones todas juntas que logran que Santiago, y el lector, se conviertan en ninfulómanos y reconozcan en Enedina a esa ninfeta que los seduce y embelesa.

¿Qué hace Enedina para cautivar al lector y a Santiago? ¿Dónde está la seducción? García Ponce nos dice que la inocencia es el estado puro, siendo además la época más grata en el transcurrir de una vida. Esta consideración del escritor yucateco, que atraviesa además todo su universo literario, me condujo a interrogarme si el comportamiento de Enedina era intencional o, simplemente, el resultado de una franca inocencia:

"Enedina *se acostaba sobre la manta para que Santiago la viese con ellos*".¹⁰ (p. 12)

"[...] ella *empezó a hablarle a Santiago de sus admiradores* en la escuela" (p. 13)

"Enedina poniéndose bruscamente de pie [...] pero *haciendo sentir a Santiago la ausencia* de su peso [...]" (p. 15)

¹⁰ El énfasis es mío.

" [...] al sentarse en las piernas de Santiago, Enedina *alzaba los brazos para rodear con sus manos* durante un interminable instante *el cuello de Santiago*" (p. 15)

"Enedina estaba de pié y le *tendía su delicada mano a Santiago*" (p. 18)

"Enedina se *sentó para abrocharse la parte superior del bikini*" (p. 19)

"Estaba de pié con su breve bikini y *empezó a quitarse la arena* adherida a su cuerpo" (p. 23)

"Enedina dio unos pasos y se *sentó en la cama de él*" (p. 24)

"Ella *no se movió. Tampoco miraba a Santiago, sólo estaba sentada muy cerca de él*, en la misma cama" (p. 25)

"Enedina se *ponía de perfil* un momento y desde la orilla del petate [...]" (p. 26),

"Enedina entró al cuarto y se *sentó otra vez en la cama de Santiago*" (p. 27),

"Ella *nunca habló, sólo aceptaba todo*" (p. 28),

"*Enedina besó con absoluta naturalidad a Santiago en la mejilla al despedirse*" (p. 28).

Si mi lectura del relato es acertada, encuentro que en esos pasajes se devela el verdadero origen de las conductas de Enedina, una conducta que, lejos de ser inocente, es a todas luces intencional y consciente.

Humbert Humbert justifica su delirio por las ninfulas por medio de la fuerte impresión que le causó la muerte de Annabel, su coetánea de 13 años, justo cuatro meses después de que él estuviera a punto de poseerla en la playa siendo interrumpido por dos bañistas que salían del agua; era el último día de vacaciones y Humbert nunca volvió a verla. Este hecho lo lleva a buscar Annabel en todas sus posteriores relaciones. Ésta podría ser una justificación psicoanalítica de su *paedofilia*; pero es diferente en Santiago, y en el lector, pues no son conscientes de sus estados de ninfulómanos y aceptan creer en la supuesta inocencia de la que la joven, y ellos mismos, son víctimas. Una puesta en escena, quizá, en la que todos jugamos a ser ignorantes: "[...] bajo la alarma de Enedina, las miradas de Manuel y la ignorancia de Santiago."(p. 24) Sólo por ello somos inocentes Santiago y yo como lector. Recordemos que "Su admiración era inocente y también sus besos en las mejillas de ella" (p. 13).

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Visto lo que Enedina suscita para que Santiago quede extasiado frente a su persona, es ahora indispensable mostrar las emociones que nutren a Santiago, estados que lo conducen, con hondo deleite, a la vivencia que lo hechiza y lo transforma: la experiencia estética.

Para hacerla posible, primeramente el narrador coloca a Santiago, y al lector, en un estado de confusión desde el que le es imposible reconocer que, en Enedina, la intención de seducir sea explícita. En el relato jamás se menciona si la protagonista es, o no es, inocente. Gracias a esto nadie se siente capaz de juzgar a Santiago, de afirmar que en algún momento éste haya disfrutado de una niña inocente. Veamos lo que la voz narrativa manifiesta:

"¡Se veía tan niña e ingenua sentada en las piernas de Santiago y recibiendo sus besos paternos!" (p. 12),

"¡Nada hay tan peligroso como la inocencia!" (p. 13),

"¿Era inocente Enedina al mostrarse de manera tan provocativa a Santiago?" (p. 13),

"Todo era natural; el que no era natural era Santiago. ¡Y su sensualidad, tan natural hasta entonces, se gratificaba de ella!" (p. 13),

"Enedina era provocadora indirecta [...]" (p. 13),

"¿Era culpable Enedina, se daba cuenta de algo?" (p. 15),

"¿Los movimientos de Enedina durante esta operación querían ser provocativos o sólo eran el resultado natural del inesperado contacto con la arena? ¿Estaban dirigidos a Santiago?" (p. 26),

"Enedina besó con absoluta naturalidad a Santiago[...]" (p. 28).

La ignorancia del personaje es un juego para la niña pues Santiago, a pesar de estar al tanto de lo que es una Lolita, sólo conserva el significado literario: "niña encantadora"; es, precisamente, esta ignorancia la que consigue liberar a Santiago de cualquier culpa. Si Santiago hubiera leído a Nabokov, hubiera vivido lo que Hans Robert Jauss llama "el reverso patológico de la experiencia estética":

[...] las esperanzas, nacidas de la lectura, chocan con una realidad extraña; en la que los sentimientos limpios y las pasiones más altas de la literatura no quieran introducirse en la vida, y en que se mantengan, contra la experiencia cotidiana, solo en los mundos fantásticos del soñar despierto [...] A este respecto, basta con citar a Don Quijote y a

Madame Bovary: los dos casos más conocidos de una patología producida por la lectura de novela. Sus protagonistas enlazan la postura primaria estética, y tienen que implantar en una realidad prosaica los ideales de un mundo de sentidos alimentado solo por su fantasía. Se diferencia en que él "último caballero de la Mancha" resuelve la contradicción entre literatura y vida mediante un imperturbable cambio de interpretación que lo hace cómica, mientras que la romántica tardía [...] parece sola e incomprensible, rodeada de un ambiente trivial.¹¹

Refiriéndonos a ésta cita podemos percatarnos de que en el supuesto caso de que Santiago se hubiera vuelto loco o se encontrara en un mundo hostil, se hubiera entonces alejado de vivir una experiencia estética, pero nuestro personaje no ha leído a Nabokov, por lo tanto es inocente y además posee la libertad para poder vivir esa experiencia estética entregado a la contemplación de Enedina. Ésta será su salvación, mientras que la del lector será ética. Pero ¿qué es una experiencia Estética?. Según Jauss puede hallársela sólo en el plano reflexivo y es justamente en este plano donde nos encontramos porque en:

[...] la experiencia estética, el observador saboreará o sabrá saborear estéticamente situaciones de la vida que reconoce en ese instante o que le afectan personalmente, siempre que, de manera consciente, se introduzca en el papel de observador y sepa disfrutarlo.¹²

Del mismo modo, Santiago tiene conciencia de observador y se pone como voluntario mirador de Enedina. La experiencia estética que se vive ante una obra de arte es exactamente la experiencia estética que vive Santiago en la vida "real":

Él era un hombre moderno y ajeno a toda culpa. Su pasión por Enedina era una pasión legítima en tanto tal [...] esos deseos eran reales para él, [...] siempre ambiguos para la infinitamente atractiva y ferozmente sensual Enedina (p. 22).

La respuesta, en todo caso, está presente en las emociones de Santiago que reseñé más arriba:

"[...] su *admiración* por la belleza de Enedina fue cada vez más evidente [...]" (p.

¹¹ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (Madrid: Taurus, 1992), pp. 36, 37.

¹² *ibid.*, p.34.

13),¹³

"Santiago *admiraba* su manera de poner al descubierto la lengua[...]" (p. 15),

"[...] miraba a Carola y *admiraba* a Enedina" (p. 19),

"[...] Santiago empezó a *observarla* [...]" (p. 14),

"[...] se limitó a *observar* disimuladamente su belleza" (p. 24),

"[...] haciéndolo por eso mismo más claro para la ardiente *imaginación* de Santiago" (p. 18),

"A solas en su departamento imaginó [...]" (p. 17),

"La *contemplación* era todavía más intensa por parte de Santiago" (p. 25),

"[...]Santiago *contemplándola*" (p. 20),

"Él *vio* cómo el brazo derecho de Enedina subía para cubrirle los ojos [...]" (p. 18),

"[...] *mirando* a Enedina y teniéndole la mano" (p. 23).

El ver, mirar, contemplar, imaginar, admirar, observar, son acciones de quien está viviendo una experiencia estética, pero, además, Santiago:

" [...] Santiago *gozando* cada vez más la ocasión de cercanía de Enedina [...]" (p. 16),

" [...] y desde muy pronto mostraban una *sensualidad* [...]" (p. 12),

" [...] cada vez más disimulada ante Carola *pasión* por Enedina [...]" (p. 14).

"Sus pies descalzos eran *seductores* [...] Santiago tomando su admiración como algo natural" (pp. 12,13).

El gozar, la sensualidad, la pasión y la seducción son características típicas del erotismo. ¿Y la obra de arte?

LA OBRA DE ARTE, EL SUJETO SANCIONADOR Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL LECTOR

El pensador mexicano nos dice en su ensayo "Los dibujos eróticos de Arnold Coen":¹⁴

El arte por el arte no busca ni quiere más fin que su propia existencia: es una pura representación. El sexo por el sexo, de cuya práctica se ha excluido todo fin utilitario, no sólo el de reproducción sino incluso el de la afirmación de sí misma por parte de cada persona a través del placer, ya que en él se trata de convertir a la persona en un puro instrumento del placer, y que forma el erotismo o hace posible el erotismo en toda su pureza, en su radical voluntad de no servir a otro soberano que al propio Eros, no es otra cosa que una forma de la representación. (...) En ese espectáculo en el que el arte y erotismo se contemplan a sí mismos a través de sí mismos al reflejarse uno en el otro y servir uno al otro, también los espectadores, en tanto espectadores, pueden contemplar al arte y al erotismo convertidos en el espejo donde se refleja la ciega fuerza de la vida y ella misma puede reconocerse en esta representación de sus poderes (...) que la convierten, también en

13 El énfasis en las citas es mío.

14 Juan García Ponce, "Los dibujos eróticos de Arnold Coen", *Imágenes y visiones*. (México: Vuelta, 1991), pp. 201, 202.

espectáculo, en representación, en arte que se hace posible a través del erotismo y erotismo que se muestra a través del arte.

Estas consideraciones, y no otras razones, me permiten afirmar que la experiencia estética de Santiago es totalmente artística. ¿Y la del lector?. Lo que sucede al final del cuento es que, mientras que en *Lolita* la figura de Dolores se nos presenta como destruida y despedazada por el tiempo, en "Ninfeta", gracias al crimen de Carola conservamos un recuerdo delicioso de la niña. Por idéntica causa justificamos a Santiago que, dicho sea de paso, es asesinado por causa de los celos de Carola, su amante, en quien despierta "[...] una admiración de la cual no estaba excluida su conducta en el departamento de él [...]" (p. 12). Santiago en cambio:

"Por primera vez, Santiago sintió una suerte de odio por Carola" (p. 19),
"Carola llegó en ese momento e increíblemente fue ella la que se sentó en sus piernas. ¿No tenía ningún pudor esa mujer frente a sus hijos?" (p. 21),
"Santiago [...] cumplió su deber con la ávida Carola" (p. 21).

No es errado pensar que, entre Enedina y su madre, existe una competencia, de la que la niña resulta triunfadora pues no sólo seduce a Santiago, sino que además logra hacer daño a la madre. De ese laberinto de pasiones mezcladas surge la experiencia estética del lector pues: "Una obra de arte es una resolución original de realidad y ficción, de naturaleza y artificio, de imagen "en-si" y de concepto "para-si" [...]. Lo artístico es el "como", el modo peculiar de sintetizar estos dos mundos: un modo de asumir las polaridades y no de rechazarlas".¹⁵ Y el lector asume perfectamente las polaridades de la imagen de Enedina "en-si" y del concepto de nínfula "para-si", disfrutando y llegando a convertirse en ese

¹⁵ Xavier Rubert de Ventós *El arte ensimismado* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1997), p. 152.

voyeur siempre tan fuerte y presente en la obra de Juan García Ponce.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar Ezquerro Manuel, *Diccionario para la enseñanza de la lengua española*, Barcelona: Bibliograf S.A., 1995.

García Ponce Juan, "Los dibujos eróticos de Arnold Coen", *Imágenes y visiones*. México: Vuelta, 1991.

_____ *Cinco mujeres*. México: Ediciones del Equilibrista, 1995.

_____ "Un sueño y un ensayo", *De viejos y nuevos amores*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1998.

Greimas A.J., *La Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid: Gredos, 1973.

Greimas A.J. y Courtés J., *Semiótica. t. I y II, Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1991.

Hjelmslev Louis, *El lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.

Jauss Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1992.

Nabokov V., *Lolita*, Barcelona: Anagrama, 1991.

Rubert de Ventós Xavier, *El arte ensimismado*, Barcelona: Anagrama, 1997.

Schopenhauer A., *La lectura, los libros y otros ensayos*, Madrid: Edaf, 1996.

Zavala Lauro, "Juan García Ponce, ensayista. Una interminable búsqueda de lo invisible", en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998.