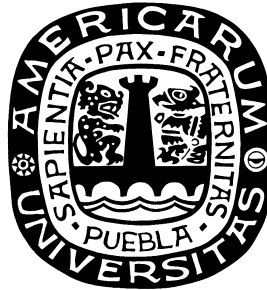


UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS-PUEBLA



Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Departamento de Filosofía y Letras

Constantes temáticas en torno al deseo en la cuentística de Juan García Ponce

Tesis presentada por

Juan Carlos Reyes Vázquez

como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Lengua y Literatura

Hispanoamericana

Santa Catarina Mártir, Puebla

otoño de 2007

“...pensaba: te amo, aunque no sepa si mi amor proviene sólo de mí y de ti, o bien si ha sido otro quien lo ha hecho surgir de la nada antes de regresar él mismo a la nada.”

Jerzy Andrzejewski

Las puertas del paraíso

Índice

1. Introducción	4
2. El contexto del cuento hispanoamericano moderno	9
3. El cuento mexicano y Juan García Ponce	20
4. La obra de Juan García Ponce ante la crítica	28
5. Constantes temáticas generales	40
5.1 Constantes por libro	42
6. Constantes temáticas en torno al deseo	55
6.1 El deseo como punto de partida	55
6.2 Triangulaciones y mimesis del deseo	64
6.3 Dinámicas múltiples del erotismo	78
6.4 La mujer como objeto, sujeto y mediación del deseo	87
6.5 El cuerpo como praxis del deseo	92
6.6 La mirada y la contemplación como puentes hacia el deseo	98
6.7 La memoria como instrumento para el deseo	105
6.8 Lo ritual, la noche, la locura y la muerte	111
6.9 Sociedad como institución restrictiva	119
7 Conclusiones	128
8 Bibliografía	136

1. Introducción

El primer cuento que escribió Juan García Ponce, “Después de la cita”, comienza así: “Era otoño. Algunos de los árboles habían perdido por completo las hojas y sus intrincados esqueletos resistían silenciosamente el paso del aire, que hacía murmurar y cantar las de aquéllos que aún conservaban unas cuantas, amarillas y cada vez más escasas” (102).¹ No es casual que “Descripciones”, parte de su último libro de cuentos, y probablemente una de sus últimas aproximaciones al género, inicie con estas frases: “Era otoño. Así empieza su primer cuento un escritor. Estas líneas comienzan en la misma época del año. Pueden o no ser una ficción ¿Hay alguna diferencia? La palabra escrita le da a todo la verdad creada por lo escrito” (332). Así, García Ponce, convertido en ficción dentro de su propia obra, resume en pocas líneas de su primer y último cuentos veintiún textos que representan su aproximación a uno de sus géneros predilectos.

El que para Christopher Domínguez Michael es “el autor más prolífico entre varias generaciones de escritores mexicanos” (1996, 242), nació el 22 de septiembre de 1932 en Mérida, Yucatán, y falleció, después de una larga enfermedad, a los 71 años el 27 de diciembre de 2003 en la Ciudad de México. En su haber contaban 19 libros de ficción y 28 de ensayos. No sólo parte de la Generación de Medio Siglo, sino “el autor más prolífico de su generación [y] su escritor más representativo” (Domínguez Michael 1996, 54), García Ponce formó parte de un grupo intelectual que a decir de Juan Vicente Melo, “alcanzó una visión crítica y un deseo de rigor que han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores” (12).

Como busca indicarlo el título: “Constantes temáticas en torno al deseo en la cuentística de Juan García Ponce”, la presente tesis representa un análisis de todos los cuentos del autor, con especial interés en cómo cierta recurrencia temática repercute de

¹ Todas las citas con respecto a los cuentos de Juan García Ponce provienen de la última edición de 2003 revisada por el autor de sus cuentos completos. Véase la referencia en la bibliografía. La excepción es “Retrato”, puesto que éste no aparece en sus obras completas.

manera directa en una esquematización y articulación a favor del deseo. Así lo anota Arnulfo Velasco en “La pareja y el voyeur: consideraciones sobre los primeros cuentos de Juan García Ponce”: “Intentar abarcar todo el conjunto de su escritura sería una ambición demasiado arriesgada, a pesar de que su literatura se distingue por el sistémico empleo de una serie de temas básicos, manejados casi hasta el límite de la obsesión” (74). Si bien la recurrencia temática se muestra en toda la obra de García Ponce, enfocarnos en un género no significa restar importancia al resto de su obra, sobre la que Armando Pereira puntualiza: “Entre las más grandes cimas que ha alcanzado la literatura de la Generación de Medio Siglo, se encuentra, de manera innegable, la obra de Juan García Ponce” (17).

Alfredo Pavón, en su prólogo a *Cuento de nunca acabar* (1991), habla de la poca atención que la crítica le ha prestado al cuento mexicano. “... si acaso, se estudia ocasionalmente al cuento en las historias de la novela, dedicándole, cuando mucho, un pequeño capítulo y tratando a los autores, no como cuentistas, sino como novelistas que también han escrito cuentos” (9). En efecto: la crítica se ha enfocado principalmente en la obra novelística de García Ponce, dando pie a que algunos otros estudiosos afirmen que “los estudios sistemáticos sobre la producción cuentística de estos autores [de la Generación de Medio Siglo] todavía están por hacerse” (Lara Zavala 2004, 28). Por otro lado, Alfonso D’Aquino afirma que la mayoría de los críticos han caído en acercamientos parciales, malentendidos retóricos o proyecciones personales, que si bien “no aportan nada nuevo al conocimiento de la obra de García Ponce, sí se reparten de algún modo ese conocimiento pasándolo de pluma en pluma, haciéndonos creer que lo que dicen es verdad o es verdad suficiente” (15). De aquí se explica la elección del corpus sobre el que versa la tesis: se intenta trabajar uno de los temas menos tratados por la crítica, es decir, sus cuentos, y en particular cambiando el acercamiento hacia lo “erótico” que la crítica ha privilegiado, por la búsqueda del deseo que encontramos en dicho corpus, el cual está compuesto por los cinco

libros de cuentos del autor: *La noche* (1963), *Imagen primera* (1963), *Encuentros* (1972), *Figuraciones* (1982) y *Cinco mujeres* (1995).

Las premisas básicas del proyecto son que, en primer lugar, se asegura que existen constantes temáticas en la obra de Juan García Ponce, y en segundo, que todas están relacionadas, o por lo menos todas las que se tratarán en la tesis, con el deseo. Por otro lado, no se pretende analizar las novelas del autor, sino apoyarse en ellas con el fin de enriquecer el estudio en general. De esta manera, aunque la crítica ha tocado el tema de las recurrencias, pero de manera general en “toda” su obra, no en los cuentos, y ha dado innumerables listas de lo que se creen los temas recurrentes de García Ponce, no partiremos de ninguna de ellas, sino de una realizada a partir de nuestra propia lectura de su cuentística.

La investigación comienza por un acercamiento al cuento hispanoamericano en su conjunto, buscando a su vez el lugar que el cuento mexicano ocupa en él. Encontramos que el género en Hispanoamérica se debate entre lo “privilegiado y lo relegado”, ya que aunque existen estudios sobre él, se sigue privilegiando a la novela. También vemos cómo se encuentra alejado totalmente del cuento clásico, ya que ha ido forjándose un propio camino hacia la modernidad, en donde no existen condicionantes ni esquemas para el género, sino que es esta búsqueda de diversidad escritural la que lo integra como género. Continuando con nuestro rastreo, hallamos que los estudios sobre el cuento mexicano han ido aumentando su número de manera constante durante los últimos 10 años, aunque a pesar de esto, la novela sigue siendo el blanco preferido para los estudios literarios en nuestro país.

Posteriormente, realizamos una revisión sustancial de la recepción crítica de la obra de García Ponce. Esta exploración se lleva a cabo no sólo en relación con la cuentística del autor, sino con su obra en general. En esta revisión hemerográfica y bibliográfica se toman en cuenta los libros escritos sobre la obra de García Ponce, como *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce* de María Cristina de la Peña, o *La literatura erótico teológica de Juan García Ponce y otros autores en su contexto universal* de Juan

Antonio Rosado, por citar algunos de los más relevantes. De esta manera encontramos algunos de los temas que la crítica localiza como recurrencias en la obra del autor, así como algunas aproximaciones que diversos autores realizan, y a partir de éstas, el lugar que García Ponce se ha creado en el campo literario mexicano.

Una vez establecido el contexto que permitirá profundizar en nuestro análisis, podemos entonces trabajar con las constantes que serán la base de nuestro análisis. Se realiza un acercamiento general a dichas constantes, aproximándonos en un principio libro por libro, para que una vez ubicadas éstas, podemos trabajar con ellas y encontrar la manera en la que se articulan en pro del deseo.

La manera en la que trabajamos con estas constantes para probar que se articulan en torno al deseo, consiste en analizar cómo se relacionan con éste, así como con otros temas que, en conjunto, crean un engranaje que impulsa la búsqueda y experimentación del deseo, recurriendo a propuestas teóricas de René Girard, Sigmund Freud, Michel Foucault, Georges Bataille o Bram Dijkstra. Partimos del deseo mismo para acercarnos a uno de los temas de mayor relevancia en el proyecto: las triangulaciones y su relación con lo mimético del deseo. Posteriormente analizamos cómo lo erótico se va presentando de diversas maneras en los textos de García Ponce, y cómo es que estas representaciones guardan una estrecha relación con lo sexual del deseo.

En relación directa con el deseo en los cuentos de García Ponce, encontramos que la mujer ocupa un lugar sumamente especial. Así, vemos cómo la mujer domina un espacio tanto de objeto como de sujeto dentro de la mediación en la que el deseo se basa. García Ponce y utiliza el cuerpo de la mujer como uno de los elementos en los que el deseo y lo erótico se encuentran.

Hallamos también que García Ponce recurre a la mirada y la contemplación como puentes hacia el deseo. Sus personajes siempre están embelesados por contemplar dedicadamente el cuerpo de las mujeres que representan el claro objeto del deseo. Esta

contemplación se relaciona directamente con otras recurrencias, como la figura del voyeur o de un tercero contemplador, la cual abordamos en el capítulo 6.6.

Por otro lado, abordamos también recurrencias como la infancia y las vacaciones presentadas por el autor como lugares idílicos, donde la experimentación del deseo y su propia satisfacción no sólo están permitidas, sino que son alentadas. Así, los personajes acceden en muchos casos al deseo por medio de la memoria, la cual juega un papel sumamente importante en toda la cuentística del autor.

Otro tema que se muestra de manera recurrente en los cuentos de García Ponce es la presencia de la sociedad como una institución restrictiva. Asuntos como el incesto, la prohibición, el matrimonio o el rol de la mujer casada, se relacionan con el deseo, planteando que estas restricciones no impiden su realización, sino que en algunos casos sirven como catalizadores.

Finalmente se anotarán las conclusiones en donde se intenta rearticular estos elementos analizados, para encontrar sus confluencias más relevantes en torno al deseo. Así, intentaremos comprobar que García Ponce crea una red temática que se articula en torno y a favor del deseo.

Volviendo a la importancia que Juan García Ponce da a su cuentística, recurrimos a la entrevista que, casi al final de su vida, Claudia Posadas hace al autor, y en la que es cuestionado sobre la excelente recepción crítica que tuvo “El gato”, a lo que él contesta: “Les debe haber gustado a muchos. Yo no puedo ser infiel a ninguno de mis cuentos. Después de todo, al principio del gato dice: ‘el gato apareció un día y desde entonces siempre estuvo ahí’. Ojala”.

2. El contexto del cuento hispanoamericano

El cuento en Hispanoamérica ocupa un lugar que oscila entre lo privilegiado y lo relegado. Han existido épocas y grandes corrientes en las que no ha gozado de un prestigio del que se pueda hacer mención; por otro lado, sin embargo, sobre todo en años más recientes, aparece como uno de los pilares del cuento universal. Debido a la bastedad de sistemas que componen la literatura hispanoamericana, las clasificaciones rígidas en torno al cuento, ya sean historiográficas o cronológicas, podrían pecar de arbitrarias. Como bien dice Pupo-Walker: “Casi huelga decir que desde sus orígenes el cuento ha sido refractario a definiciones y a la servidumbre que para la creación literaria supone toda esquematización historiográfica” (13).

Bajo la premisa de que no existe definición exacta o inequívocamente aceptada por la crítica, en una tesis como la presente se vuelve necesario, como punto de partida para determinar el lugar de Juan García Ponce en la tradición literaria, analizar el cuento hispanoamericano bajo cierto esquema cronológico. Es cierto, sin embargo, que esta clasificación se cuestionará en vistas de una categorización más general o unificadora, pero que a la vez no descarte por sentado algunas claras diferencias o particularidades entre las literaturas locales de todo el sistema literario hispanoamericano.

La primera clasificación que se abordará, debido a que se considera la más general y tradicional, y con miras a un posterior cuestionamiento, es la propuesta por Seymour Menton, crítico y estudioso del cuento hispanoamericano que se basa tanto en estilos literarios, como en un parámetro meramente cronológico.

A lo largo de *El cuento hispanoamericano* (1964), Menton propone en primer lugar el “Romanticismo” como marco para el que muchos consideran el primer cuento hispanoamericano: “El matadero” (1838) de Esteban Echeverría; continúa con el “Realismo”, en donde podemos ubicar “Reloj sin dueño” (1918) del mexicano José López

Portillo y Rojas; sigue con el “Naturalismo”, apartado en el que aparece “La compuerta número 12” (1904) de Baldomero Lillo; posteriormente plantea una de las corrientes que más atención ha merecido por parte de la crítica, el “Modernismo”, cuyos ejemplos clásicos serían cuentos de Rubén Darío como “El rubí” o “El rey burgués” (1888); continúa con el “Criollismo”, sirviendo de modelo uno de los más grandes cuentistas hispanoamericanos, Horacio Quiroga, con “El hombre muerto” (1920), pero en donde también ubica “Dios en la tierra” (1944) de José Revueltas, o “La mujer” (1933) de Juan Bosch. Habla a continuación del “Cosmopolitismo”, término con el que engloba diversas vanguardias como el surrealismo, el cubismo o el existencialismo, con la peculiaridad de incluir también al realismo mágico. Es en este apartado donde comienzan a aparecer los cuentistas que más reconocimiento han recibido de la crítica, como Jorge Luis Borges con “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) o “La biblioteca de Babel” (1944); Juan Rulfo y “¡Diles que no me maten!” (1953); Juan José Arreola con “El guardajugas” (1952) o “El prodigioso miligramo” (1952); y “Un sueño realizado” (1941) de Juan Carlos Onetti. Continúa en su clasificación el “Neorrealismo”, en donde Menton utiliza “La prodigiosa tarde de Baltazar” (1962) de Gabriel García Márquez como ejemplo. En el último apartado habla de la década del Boom, en donde ubica, entre otros, a Julio Cortázar con “Cartas de mamá” (1959) y “La autopista del Sur” (1967). Finalmente utiliza una serie de términos más arbitrarios para abarcar lo que se podría catalogar como el “nuevo cuento hispanoamericano”. (751-757)

Es claro que toda clasificación establece barreras en donde puede no haberlas, y que, como antes mencionábamos, puede caer en la arbitrariedad, por lo que parece pertinente establecer algunas puntualizaciones respecto a la clasificación que Menton realiza.

En primer lugar se podría decir que Menton sigue la periodización de la novela hispanoamericana² para aplicársela al cuento, o con la intención de insertarlo dentro de ella.

² Son varios los autores que han utilizado esta “periodización” de la novela hispanoamericana, y a pesar de que algunos emplean otro tipo de segmentación para sus análisis, como Cedomil Goic en *Historia de la novela*

De esta manera, deja ver también el estigma de “género menor” con el que el cuento ha tenido que cargar. A este respecto se puede decir que sería sumamente raro encontrar alguna clasificación que realice el proceso de manera inversa, es decir, que aplique a la novela hispanoamericana alguna clasificación inicialmente realizada para el cuento. Esta relación es visible también si se pone atención al “lugar” que, tanto la crítica como los lectores, otorgan a los novelistas en relación con los cuentistas dentro del campo literario. Son pocos los “cuentistas” relacionados con las novelas, pero son muchos los “novelistas” relacionados con los cuentos.

De igual manera podríamos anotar que, como Pupo-Walker menciona, “la tarea definitoria y compiladora ha de parecernos ajena a la hechura insumisa de ese texto literario que casi siempre postula una radical voluntad del presente” (26). Los textos utilizados por Menton, en efecto, representan y ejemplifican un momento histórico o literario en la cuentística hispanoamericana, pero una vez que se pretende analizarla en su conjunto, aparecen como clasificaciones que se interponen en una linealidad o trayectoria que el cuento en Hispanoamérica ha seguido, a la par que busca alejarse del esquema tradicional, para irse acercando de manera, en algunos casos pausada y en otros acelerada, a la modernidad. De igual manera, se puede anotar que el libro realizado por Menton, en su primera edición, es de 1964, situación que lo acerca a las últimas etapas incluidas en la antología, de ahí que algunos autores hoy sean parte de un grupo de escritores, escuela o generación, diferente a la que Menton los insertaba inicialmente, como García Márquez, quien no aparece dentro del *boom*.

hispanoamericana (1972), con generaciones, o John Brushwood en *La novela hispanoamericana del siglo XX* (1984), con novelas específicas, casi todos coinciden en emplear términos comunes como realismo, neorrealismo o naturalismo, romanticismo, modernismo, surrealismo, que son básicamente en los que Menton basa su análisis. Algunos autores que han trabajado con esta periodización, ya sea de manera total o parcial, son Donald Shaw en *Nueva novela hispanoamericana* (1999), Fernando Alegría en *Historia de la novela hispanoamericana* (1974), Enrique Anderson Imbert en *Historia de la literatura hispanoamericana*, (1982) José Miguel Oviedo en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al Modernismo* (1978), Giuseppe Bellini en *Historia de la literatura hispanoamericana*.(1985), o Luis Sainz de Medrano en *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde el modernismo* (1989).

En su prólogo a *Antología del cuento hispanoamericano* (1991), Fernando Burgos anota que “El cuento establece su carácter de género en constitución en el decurso sociocultural del siglo diecinueve y en las últimas décadas de ese siglo su apertura definitiva a lo moderno” (16). De aquí podríamos deducir que la formación y expresión del cuento hispanoamericano se traduce en un transcurso largo y complejo donde aparecen escuelas, estilos y autores que, aun con sus propias particularidades, forman parte de un proceso que es prudente ver como una unidad con diversas variables. A pesar de que existan diferencias y similitudes entre estas escuelas, estos estilos o autores, parece que es de mucho mayor peso la unidad que guarda este proceso, en donde dichas variables se articulan dentro de un mismo campo de estudio. A este respecto, Pupo-Walker asegura que es más prudente reflexionar sobre los atributos del cuento sin partir de esquemas históricos establecidos por la “erudición literaria” de corte tradicional (16). Ana Rueda, por su parte parece sumarse a esta propuesta que pretende alejarse de las clasificaciones rígidas y excluyentes cuando afirma que “el cuento de ambos lados del Atlántico presenta un fenómeno múltiple, disperso y en manos de muchos; demasiado complejo para reducirlo a reglas perceptistas o a categorías cómodas basadas en correspondencias temáticas o en una imputada filiación genética” (551)

En relación con lo anteriormente mencionado, cuando hablamos de romanticismo, naturalismo o realismo, Pupo-Walker anota que “tal transparencia en la división de estéticas se comprueba artificial en cuanto al aislamiento de motivos y componentes de una y otra tendencia artística. La superposición de estructuras narrativas y de estéticas es inherente a este estadio en el desarrollo del cuento hispanoamericano” (23). De aquí se podría partir para decir que dividir a los autores, los cuentos o los estilos de manera tajante, incorporaría algunos aspectos de una escuela dentro de otra, ya que esos espacios intermedios que no se toman en cuenta evidentemente tienen que pertenecer a alguna de las nuevas dos clasificaciones, apoyando la “transparencia” en las divisiones criticada por Pupo-Walker. Como ejemplo se anota que “la vanguardia hispanoamericana es otra fase fundamental de la

modernidad y en tal contexto no representa una ruptura con el modernismo sino un aprovechamiento de sus componentes más agresivos” (Burgos 22), de donde abrevan autores como Juan Emar, Julio Garmendia, Efrén Hernández, Felisberto Hernández o Roberto Arlt.

Burgos afirma en su *Antología del cuento hispanoamericano* (2002) que el cuento tomó muy diferentes rumbos a partir de las vanguardias. Se anotan como ejemplo autores como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Lydia Cabrera, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Antonio Di Benedetto, Rosario Castellanos, Reinaldo Arenas, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Augusto Monterroso, Luisa Valenzuela o José María Arguedas. Estos escritores optaron por diferentes estilos, pero aun así continuaron apuntando hacia la modernidad, es decir, como afirma Ana Rueda, hacia un camino en donde “el cuento (...) no se ve restringido ni en los temas ni en las modalidades discursivas” (Burgos 50). En relación con esto, Ana Rueda parece coincidir con Burgos cuando afirma que “Los cuentos que se escriben hoy parten de una conciencia de modernidad que no respeta fronteras, el concepto de identidad es cambiante” (552).

Esto nos lleva a tomar con mayor consideración el desplazamiento hacia la modernidad del cuento hispanoamericano, aunque no por esto se pueda decir que éste se encuentre “unificado” bajo esta perspectiva. Si se afirmara que todo el cuento hispanoamericano encuentra hoy una unidad totalizadora en aras de la modernidad, pasaríamos simplemente de una clasificación cuya principal premisa es la división, como la empleada por Menton, a otra cuyo centro fuera la excesiva inclusión, por lo que aparentemente el corpus del cuento hispanoamericano requiere de clasificaciones más puntuales y específicas dependiendo de lo que se busque encontrar dentro de él.

Si bien se puede decir que el cuento hispanoamericano se desplazó hacia la modernidad, lo que ahora resultaría pertinente es saber cuáles aparecen como las características “modernas” que comparte dicho género. Por ello, hablando del nuevo cuento hispanoamericano, Julio Ortega afirma que dos son los grandes modelos. El primero estaría

representado por Julio Cortázar, como modelo para autores en cuya obra aparece la relativización del punto de vista. El segundo, y con un modelo del punto de vista sin alternativas, lo ejemplificaría Juan Rulfo. Lo que parece más importante en una división de tal naturaleza es lo que se queda fuera, como bien menciona Ortega:

Más allá del mundo que postulan los textos de Cortázar y Rulfo, aparecían otros modelos de la representación en Carlos Fuentes, Julieta Campos, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pitol (...), Daniel Moyano, Juan Carnos Lartelli, Dalmiro Sáenz, (...) quienes exploran las zonas disolventes de una subjetividad paradójica, cuyos códigos de representación no responden por lo real sino a versiones obsesivas, pesadillescas, devoradoras... (577)

Por su parte, Pupo-Walker también apunta una clasificación parecida a la de Ortega, pero en lugar de dos modelos, encabezados por Cortázar y Rulfo, encuentra tres vertientes: “tres narradores visiblemente dispares pero dotados de facultades extraordinarias inauguraron para el cuento hispanoamericano la etapa de plenitud creativa que hemos celebrado en la segunda mitad de este siglo. Me refiero a Borges, a Julio Cortázar y a Juan Rulfo” (38). Estas clasificaciones podrán ser comparadas con la que posteriormente realiza Esperanza López Parada en relación al cuento mexicano, en donde aparecen también modelos instaurados por tres escritores (Rulfo, Arreola y Revueltas), seguidos por generaciones posteriores de cuentistas mexicanos.³

Burgos habla también de un nuevo cuento hispanoamericano en el que aparece una visión de la narrativa, alejada del cuento clásico e insertada en la modernidad, en donde se emplea el lenguaje cinematográfico. Se usa también la prosa poética como recurso estético, a la par que el cuento se interna en lo fantástico. Uno de los rasgos más característicos es el juego sorpresivo de ángulos en donde lo temporal y lo espacial se mezclan y confunden. De

³ A este respecto podemos anotar que López Parada ubica a Juan García Ponce, junto con la Generación del Medio Siglo, como “herederos” de la tradición de Juan José Arreola.

igual manera se nota el laconismo de la frase como forma diversa de lo metafórico, el cuestionamiento de lo real y lo ficticio, y en muchas ocasiones la mezcla o tratamiento indiferenciado de ambos; el deslizamiento hacia zonas oníricas, “y el mismo tono irreverente dirigido hacia el cuento para romper sus límites y evitar su fijación renovándolo” (15). Estas características pueden ser sin duda consideradas “modernas”, o como parte de esa unidad que, debido a su diversidad, presenta una “falta de unidad”. Es aquí cuando podría decirse que no se busca integrar en una misma clasificación a todo cuento que contenga la más mínima característica moderna, mas que para encontrar cómo es que a pesar de que los estilos se hacen tan disímiles, todos buscan alejarse del cuento tradicional. Como bien dice Pupo-Walker: “El descrédito del armazón tradicional del cuento es tan sólo parte de una nueva sensibilidad que se caracteriza por su falta de confianza en las esencias –sea el concepto de estructura, identidad o unidad- y [esa actitud] tiene importantes consecuencias para el cuento contemporáneo” (50). Es aquí en donde aparece de nueva cuenta esa “unidad” que reside en “la falta de unidad”. A pesar de que los autores buscan un propio camino no tan ligado a escuelas o tendencias estéticas, todos tienen el mismo objetivo en el que el hecho mismo de narrar, se vuelve parte medular del cuento hispanoamericano.

De acuerdo con Burgos, el cuento en Hispanoamérica no surge como una forma totalmente depurada en cuanto a límites genéricos, sino que el sincretismo constituirá uno de sus rasgos predominantes. Esta idea la secunda Pupo-Walker cuando afirma que “sobre todo en este siglo [el XX], la cuentística hispanoamericana se ha diversificado notablemente al asimilar tradiciones literarias que son ajenas a sus lineamientos tradicionales” (50).

En muchas de las aproximaciones al cuento hispanoamericano ya mencionadas, se parte de una primera clasificación, mediante la cual parece pertinente dividir el cuento hispanoamericano en cuento “clásico” y cuento “moderno”. A este respecto, haciendo especial énfasis en el paso de uno a otro, Burgos anota que “en el caso del cuento, el *logos* poético sería traspasado hacia el discurso narrativo amplificando las resonancias

connotativas de éste; la linealidad narracional se cambiaría por discontinuidades que iban a crear un nuevo tipo de lector e implicarían su compromiso creativo” (25). Como dice Julio Ortega, este cuento hispanoamericano asume la encarnación de lo nuevo y “es en este sentido que los signos de lo «moderno» acechan con su banalidad cambiante el mundo de la tradición” (576). Es por esto que se vuelve importante entender lo moderno no simplemente como una serie de características innovadoras en el cuento, sino como un punto de ruptura que se aleja del tratamiento tradicional del cuento, no únicamente en su forma, sino en su relación con el lector y con el género mismo.

Vemos también que, la amplificación de estas “resonancias connotativas” del discurso narrativo de las que habla Burgos, dejan al lector una mayor tarea interpretativa, o por lo menos le permiten muchas más interpretaciones diversas, así como, en general, nuevas resemantizaciones del texto en general. En algunos casos, esta “amplificación” se hace imperativa, y por medio de ella el autor obliga o empuja al lector a que realice las múltiples interpretaciones, ya que el “secreto” o núcleo significativo del cuento se puede encontrar en una de estas interpretaciones “escondidas” o anotadas en otros niveles. Así se incorpora al lector al proyecto escritural, apoyando la idea de que el texto se cierra o completa sólo cuando es leído e interpretado. A este respecto, Ana Rueda coincide con Burgos cuando señala que “los textos, lejos de haberse convertido en meras piruetas lingüísticas, comentan, explican o cuestionan su propio quehacer de modo paralelo a la creación de las ficciones. Su carácter autorreflexivo obliga al lector a recapacitar sobre el problema de la creación y de la interpretación” (560).

Por otro lado, la “linealidad narracional” se modifica hacia una serie de discontinuidades temporales, en las que el narrador, el personaje o el mismo lector se mueven de manera cronológicamente lineal dentro del texto. Estas afirmaciones se pueden comprobar si contrastamos cuentos como “El matadero” (1838) de Echeverría o “El pozo” (1915) de Ricardo Güiraldes, los cuales se apegan a la continuidad cronológica y conceptual

del cuento clásico, con textos como “La biblioteca de Babel” (1941) de Borges, “Las babas del diablo” (1959) de Cortázar, “La mano junto al muro” (1951) de Guillermo Meneses o “Tajimara” (1963) de Juan García Ponce. Citada por Pupo-Walker, señala Ana Rueda: “Si en el cuento anterior (clásico) lo importante era contar un cuento, en el cuento actual lo importante es *contar*” (50). En el cuento clásico la historia era lo que más relevancia guardaba; el final inesperado de las narraciones se consideraba una característica esencial, lo cual habla de qué tan necesario era contar la “historia” del cuento. Por su parte, el cuento moderno se basa en diversas formas de narrar la historia que pretende contar, en el caso de que su propósito sea éste y no el no contar la historia, negar la historia contada o intrincar en muchas ocasiones una o más historias complementarias dentro del texto.⁴ Bajo estas características, encontramos ejemplos tan variados como “Prólogo de una novela que no escribiré nunca” (1912) de Julio Torri, “Cuál es la onda” (1968) de José Agustín, “Cariátides” (1963) de García Ponce, o casi todos los cuentos que componen *Historias de cronopios y de famas* (1962) de Cortázar.

El cuento se presenta en la tradición de la narrativa de Hispanoamérica como un sistema general con diversas características que lo mantienen unido, pero estas características al tiempo que permiten hablar de una “unidad”, también dejan clara la diversidad de acercamientos al género que Hispanoamérica encuentra por medio de sus autores. Por otro lado, encontramos que existen diversas aproximaciones a este corpus tan extenso, también es cierto que parece abordable desde diversas perspectivas que van de lo más particular, como los autores, a lo más general, por sistemas geográficos, temporales, o historiográficos, es decir basándose en países, épocas o escuelas y generaciones.

⁴ Estas “dobles” historias apuntan a una de las principales ideas que Ricardo Piglia trata en sus “Tesis sobre el cuento” (1997). Piglia afirma que dentro del cuento existen dos historias que el autor pretende contar. La primera historia se cuenta en primer plano y la segunda se construye en secreto. Piglia afirma que el arte del cuentista consiste en saber cifrar la segunda historia en los intersticios de la primera. Los puntos en los que estas dos historias se cruzan son, a decir de Piglia, el fundamento de la construcción del cuento.

Se podría decir que la idea del cuento hispanoamericano como género integrado a la modernidad se impone como más pertinente ante las propuestas, como la de Menton, de catalogar al cuento con base en clasificaciones preestablecidas o diseñadas para otro género como la novela, o siguiendo un sistema canónico clarificativo europeo por escuelas.

Partiendo de que el cuento incorporado a la modernidad es del que actualmente es pertinente hablar, parece importante mencionar, como antes ya se ha venido haciendo, que, paradójicamente, la “unidad” que une a los cuentos hispanoamericanos catalogados como modernos, es la falta de dicha unidad, y junto con esta el alejamiento de la tradición del cuento clásico, el cual se lleva a cabo de muy distintas maneras, aunque características como las nuevas maneras temporales de abordar la narración, la ambigüedad en las historias, la incorporación del lector y su juicio, o el desplazamiento de la importancia real de contar la historia, aparezcan como constantes en muchos de los textos. Es gracias a esto que se deduce, como lo hace Pupo-Walker, que la cuentística hispanoamericana se compone de:

Textos que proponen otras rutas y que acaso se han configurado en la relación tripartita y consanguínea que siempre ha existido entre el cuento, la poesía lírica y estilos muy diferentes de vida oral. Al tomar conciencia de esos hechos no nos sorprenderá, en modo alguno, que esas ficciones proliferantes y jubilosas se hayan librado una y otra vez de la quimera clasificatoria que hoy las celebra sin poder confinarlas (53).

Ana Rueda realiza una tarea clasificadora de este alejamiento del cuento tradicional por medio de configuraciones narrativas encontradas en la cuentística hispanoamericana. Habla en primer lugar de los *cuentos Tándem*, entendiendo por esto las series de relatos independientes, pero no obstante relacionados entre sí, clasificación más acorde con lo realizado por García Ponce; habla también de la *fragmentación*, refiriéndose específicamente a los ciclos de cuentos en torno a un personaje; en tercer lugar habla del *cuento metamorfosis*, definido como el tipo de relato en que el mundo cotidiano del que parte se

trasforma en un mundo inyectado de irracionalidad y lleno de sorpresas para el lector. Rueda afirma que estas configuraciones narrativas “apuntan a la disolución de las fronteras genéricas y de los límites artificiales, e improbables, que aún hoy se quieren imponer al cuento” (567-569)

La misma Rueda afirma que nos encontramos actualmente ante una cuentística que por toda Hispanoamérica, inscribe en la ficción su propia conciencia crítica. Rueda anota que estas cuestiones parecen articularse en tres ejes: “1) el desmantelamiento de la noción tradicional de estructura; 2) una noción de texto más flexible, que permite ver la escritura como una interpretación en sí, y no como una transparencia de la realidad; y 3) la problemática que surge de tener que rendir significados partiendo del signo de la ausencia que marca el lenguaje” (570).

Encontramos de esta manera que el cuento hispanoamericano se aleja de lo tradicional para acercarse a la modernidad, pero no de manera aislada y totalmente arbitraria, sino bajo ciertas premisas, las cuales de tan bastas, no permiten una clasificación rígida. Esto invitaría a buscar una clasificación del cuento más particular dependiendo de los objetivos que se deseen encontrar en dicha búsqueda.

Finalmente, se puede decir que un análisis del cuento hispanoamericano se hace necesario dentro de esta tesis gracias a la importancia de reconocer el corpus más general en el que se presenta Juan García Ponce. El siguiente paso radica en ubicar al cuento mexicano dentro de esta tradición en Hispanoamérica, para a su vez, encontrar a Juan García Ponce, junto con la Generación de Medio Siglo, en la tradición del cuento en nuestro país.

3. El cuento mexicano y Juan García Ponce

El presente capítulo busca presentar una trayectoria del cuento mexicano, una imagen que permita mostrar dónde se sitúa García Ponce. Por eso se propone analizar varias propuestas de clasificación y aproximación teórica de diversos investigadores y críticos.

En su prólogo a *Cuento de nunca acabar* (1991), Alfredo Pavón realiza una síntesis de los autores e investigadores que se han ocupado del cuento mexicano. Comienza con Emmanuel Carballo, quien recorre narradores y textos del siglo XIX; también Pavón mismo dice haber realizado “un recorrido por algunos textos de la primera y segunda generación románticas para establecer los ejes de ruptura y continuidad de esa temática entre estos y aquéllos”(9); menciona después a Francisco Rojas González, a quien considera uno de los primeros teorizadores e historiadores del cuento mexicano; David Huerta “se aboca a mostrar algunos caracteres del cuento mexicano a partir del movimiento romántico” (12); Evodio Escalante propone una clasificación con base en cuatro compartimientos. Finalmente habla de Luis Leal, uno de los principales teóricos sobre el cuento mexicano (9-27). Junto a los investigadores que Pavón menciona, en este capítulo se abordarán también análisis y propuestas de Lauro Zavala, Ignacio Trejo y Esperanza López Parada. Así, podemos ver cómo es que los teóricos engloban al cuento en compartimientos específicos, siguiendo premisas rectoras clásicas, como lo son las escuelas literarias o épocas determinadas.

En vista de que los críticos anteriormente citados plantean esquemas en los que incluyen periodos cronológicos específicos, escuelas literarias u otras variables, se juzga pertinente emplearlas como marco para dentro de ellas encontrar el lugar de Juan García Ponce. Es por esto que se pretende privilegiar a las que deliberadamente fijan un lugar específico para García Ponce o, como en otros casos sucede, para la Generación de Medio Siglo, grupo al que pertenece este autor.

La primer propuesta teórica analizada, por aparecer como la más “general” y que se anota a manera de la producción anterior a García Ponce, es la de Luis Leal, quien en *Breve historia del cuento mexicano* (1956) realiza una clasificación del género. Leal comienza con el cuento prehispánico, y habla después del cuento de la Nueva España, donde incluye el cuento de la conquista y la colonia. En el siguiente apartado engloba al cuento de la época de independencia, y al Romanticismo y el Costumbrismo. Incorpora posteriormente tanto al Modernismo como al Realismo. Sigue con un apartado que llama la “Reacción antipositivista.” Continúa con el neorrealismo, y después habla del “Expresionismo y otras tendencias”, para finalizar con una “nueva promoción de cuentistas”, en donde es Carlos Fuentes el mayor representante, el último autor citado por Leal y el que sirve como referencia temporal. Esta clasificación hoy resulta anticuada o fuera de lugar, ya que se detiene antes de llegar a Juan García Ponce, además de mencionar escuelas o autores que posteriormente recibieron muchas otras interpretaciones, lo que actualmente podría hacer sus clasificaciones casi obsoletas, por lo menos para el objeto que nos compete.⁵

En esta clasificación de Leal se puede ver cómo emplea un criterio basado en las características de los textos, pero supeditado a un orden cronológico, característica que utilizan la mayoría de los académicos que se ocupan del tema. De aquí se podría deducir que la trayectoria del cuento mexicano obedece a promociones de cuentistas que, unidos generacionalmente, realizan un trabajo con características similares. Sin embargo, esto impediría observar que dentro de un mismo periodo puedan aparecer diferentes corrientes que conviven y que, en algunos casos, llegan hasta oponerse, como es el caso del movimiento de la Onda y la Generación del Medio Siglo en los años 60’s.

Por su parte, Lauro Zavala realiza una clasificación con grupos más grandes e incluyentes, centrándose únicamente en los que pertenecen al siglo XX. En primer lugar

⁵ No tan sólo no llega a Juan García Ponce, sino que tampoco a autores que le sirvieron de modelo, o en los que está basadas las más recientes aproximaciones al género en nuestro país, sobre las cuales se apoyan este y otros capítulos.

menciona al Cuento clásico, del que ubica su inicio en 1920, dando especial importancia a que éste tiene una estructura secuencial. En este apartado utiliza al Cuento de la Revolución como ejemplo paradigmático. En segundo lugar, habla del Cuento moderno, a partir de 1950, y anota que a diferencia del clásico, posee una estructura fragmentaria que se caracteriza por la multiplicación, la neutralización o el carácter implícito de la epifanía, así como por una asincronía deliberada entre la secuencia de los hechos narrados (historia) y la presentación de estos hechos en el texto (discurso) (23). De esta época afirma que el ejemplo más canónico sería “la [Generación] del Medio Siglo, a la que pertenecen Inés Arredondo, Carlos Fuentes, García Ponce, Sergio Pitó, y Salvador Elizondo” (14).⁶ En relación con el cuento moderno, donde Zavala ubica a la Generación del Medio Siglo, Arnulfo Velasco afirma: “Juan García Ponce es un escritor indudablemente moderno, que habla desde la perspectiva de un mundo que ha aprendido a verse a sí mismo como una diversidad, como una realidad múltiple y cambiante” (32).

Se puede observar que es aquí donde Zavala ubica la “ruptura” entre el cuento clásico y el cuento moderno mexicanos. Esta dicotomía, de la que ya se hablaba en el capítulo anterior dedicado al Cuento Hispanoamericano, se presenta como una de las premisas medulares para entender a García Ponce dentro del cuento mexicano, ya que el autor aparece en el momento “clave” en que el cuento se aleja de su carácter “clásico” y busca la modernidad. Si bien esta modernidad, como antes se ha dicho, fue conquistada de diversas maneras, Juan García Ponce, junto con la Generación del Medio Siglo, son de los autores mexicanos que son ya catalogados como cuentistas modernos.

Volviendo a la clasificación de Zavala, después del cuento moderno habla del cuento posmoderno, que aparece a partir de 1970, formado por “simulacros de secuencialidad y fragmentación” (23). Integra aquí autores como Jorge Ibarguengoitia, Rosario Castellanos, René Avilés Fábila o José Emilio Pacheco. Termina con el cuento contemporáneo, al que

⁶ Lauro Zavala es el único crítico que incluye a Carlos Fuentes en la Generación de Medio Siglo.

ubica a partir de 1990, encarnado en autores como Enrique Serna, Óscar de la Borbolla, Guillermo Sheridan, Daniel Sada o Juan Villoro.

Pasando a clasificaciones más particulares, Ignacio Trejo, en su artículo “El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos?” asegura que “la narrativa mexicana de la segunda mitad de los setentas y la primera de los ochentas” (182) se puede dividir en tres tendencias. En primer lugar, los “escritores con una evidente inclinación, en sus obras, hacia una realidad cargada de conflictos sociales”(182); en segundo lugar, “narradores comprometidos en forma visceral, renovada cada día, indeclinable, con la experimentación lingüística y formal”; y finalmente la literatura de la onda.

Cabría preguntarse a este respecto si Juan García Ponce se encuentra en ese primer rubro de los escritores que hablan de una realidad cargada de conflictos. En primera instancia se debería tener en consideración que García Ponce obliga en sus textos, a que impere el efecto estético, es decir, busca anteponer el arte a los contenidos ideológicos. Si pensamos en obras como *Encuentros*, *La noche*, *La invitación*, o *La casa en la playa*, parece que es así, pero si nos remitimos a que dicha realidad de carga conflictiva es la realidad “interna” de los personajes, ya que los contextos en los que éstos se desenvuelven no están particularmente cargados de complicaciones sociales, sino que son los mismos personajes los que lidian de manera interna con estos. En relación con esto, es de mencionarse que únicamente un libro de cuentos de Juan García Ponce, aparece en los años que Trejo menciona (1975-1985): *Figuraciones* (1982), y se podría afirmar que este libro, con sus cinco cuentos, “Anticipo”, “Envío”, “Rito”, “Enigma” y “Retrato”, no cabe dentro de estas definiciones.

Por su parte, Evodio Escalante divide al cuento mexicano en “cuatro etapas discernibles” (91). La primera es “El paradigma Nacional-Revolucionario”, el cual abarca desde 1910 o los inicios de la Revolución Mexicana hasta finales de los años 30. El segundo apartado es el “Paradigma Nacional-Crítico”, que Escalante caracteriza como la “época de los monstruos sagrados del cuento mexicano” (91), refiriéndose a Revueltas, Rulfo, Arreola

y Fuentes. Cabe mencionar que, a no ser porque anexa a Fuentes, Escalante coincide con la postura de Esperanza López Parada, que más adelante se abordará, sólo que ella lleva más lejos esta división, ya que desprende de estos autores a las siguientes promociones de cuentistas, y hace especial hincapié en la relación que encuentra entre Arreola y la Generación del Medio Siglo, (o de *La casa del lago*).

Posteriormente, Escalante habla del “Paradigma Ritual-Revolucionario” ubicado en la década de los sesentas. Afirma que aparecen dos tendencias; una depende de la escritura y la otra de la voz, con Salvador Elizondo y García Ponce como exponentes de la primera, y los autores de “la Onda”, como José Agustín o Parménides García Saldaña, de la segunda, si bien afirma que “los narradores de la onda fallan a menudo cuando escriben cuentos” (91). Al último apartado, en el cual no profundiza, lo nombra “La recomposición de la última década”, e incluye a autores como Juan Villoro o Alain Derbez como ejemplos.

Estas últimas generaciones de la segunda mitad del siglo XX son a las que Esperanza López Parada se refiere cuando dice que “lo cierto es que el mapa se ha diversificado de un modo caótico e impredecible en las más recientes promociones” (4). Habla de escritores que ven a México con ojos extranjeros, como Alberto Ruy Sánchez, Rafael Hernández Viveros, Álvaro Uribe, Carmen Leñero, Jaime Moreno Villareal o Vicente Quitarte; autores que tienen a la provincia como núcleo temático de sus cuentos, como Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Luis Arturo Ramos e Ignacio Betancourt; textos que intentan profundizar en los problemas de la frontera con los Estados Unidos, como los de Federico Campbell, Daniel Sada y Luis Humberto Crosthwaite; o autores con predilección por la fantasía y los ingredientes de ciencia ficción, como Óscar de la Borbolla, Guillermo Samperio o Fabio Morábito.

Por otro lado, López Parada afirma que “la diversidad del cuento mexicano y, al mismo tiempo, su permanencia dentro del cambio quizá tenga su causa en el patrón que parece regirlo desde los años cincuenta y que adquiere su perfil peculiarísimo en los relatos

sobresalientes de Juan Rulfo, Juan José Arreola, y José Revueltas” (5). De una manera que parece acertada, y coincidiendo con Escalante, López Parada señala que son estos tres autores quienes “mediante títulos únicos, sin posible continuidad por la genialidad de sus páginas, extienden curiosamente su magisterio las generaciones inmediatas” (6).

Para el caso específico que nos compete, vale decir que los autores de la Generación del Medio Siglo “continuaban la tarea lúcida del Arreola más derridiano y más interior” (López Parada, 8). A través de este expediente, López Parada otorga un lugar y una ruta a seguir al grupo al que pertenecía García Ponce: “Son precisamente los del Lago los que cumplían esa demanda en libros como *Ven, caballo gris y otras narraciones* (1959) de José de la Colina, *Los muros enemigos* (1962) de Juan Vicente Melo, *La noche* (1963) de Juan García Ponce, *La señal* (1965) de Inés Arredondo y *El grafógrafo* (1972) de Salvador Elizondo” (8).

En vista de que nuestro objetivo es la ubicación de Juan García Ponce dentro de la cuentística mexicana y no un panorama general de la misma, se puede anotar que estas dos propuestas, la de Escalante y la de López Parada, con mayor preferencia por la segunda debido a su puntualización con respecto a la Generación de Medio Siglo, son las que parecen más pertinentes para los efectos de la presente tesis. Pareciera que lo que logra López Parada es unir dos de los “paradigmas” propuestos por Escalante: el “Paradigma Nacional-Crítico”, que contempla a Arreola, Revueltas, Rulfo y Fuentes, y el “Paradigma Ritual-Revolucionario”, donde aparece García Ponce. López Parada hace derivar de los cuatro autores mencionados por Escalante como los “monstruos sagrados del cuento mexicano” a las siguientes promociones de cuentistas, y de manera específica traza un puente entre Arreola y la Generación de Medio Siglo.

Una vez ubicada la Generación del Medio Siglo dentro de la trayectoria general del cuento mexicano, es importante mencionar que este término fue acuñado por Wigberto Jiménez Moreno, englobando así a los escritores nacidos entre 1921 y 1935. Este apelativo

es también un homenaje a la revista *Medio Siglo* (1953-1957), que llegó a agrupar a algunos de los integrantes de esta generación. “[Aunque] en realidad ni García Ponce, ni Arredondo, ni Batis, ni Melo colaboraron jamás en *Medio Siglo*” (Rosado 35). Esta “catalogación” se une a aquellas realizadas en pos de agrupar y clasificar a los autores cuya búsqueda literaria fue similar, o aquellos que por lo menos comparten cierto periodo histórico. Por otro lado, hay quienes afirman que las “generaciones” no existen, o no deberían existir, ya que, como antes se mencionaba, establecen barreras donde no existen a priori. Otro asunto que se debiera tomar en cuenta es que los autores que engloba esta “Generación del Medio Siglo” son, junto con el “Grupo de la Onda”, casi todos los autores que ganaron su prestigio en aquella época, gracias a que el campo literario no estaba tan extendido como lo está actualmente. Por su parte, Zavala afirma que el cuento mexicano ubicado entre las décadas de 1950 y 1960 se caracteriza por ser una “expresión de angustia existencial, desesperación, tedio, soledad y aislamiento introspectivo, y el realismo fue la técnica narrativa dominante” (28). Anota también como escritores paradigmáticos de este periodo a Juan García Ponce, Sergio Galindo, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo y Elena Garro.

Afirma Alfredo Pavón sobre la Generación de Medio Siglo:

[Realiza]...un cuento insolente y gozoso, pleno de desconfianza en el progreso industrial, del análisis de la compleja naturaleza humana, de pensar sobre los mecanismos del arte de narrar, de pérdida de las fronteras genéricas y discursivas, de aglutinamiento de la anécdota...No les son ajenos, además, el mundo juvenil y la problemática femenina, el rechazo del predominio del final sorpresa para narrar la sensualidad, el deseo, el erotismo, en tanto ingredientes para la búsqueda o el encuentro, cuando no el desgarrar y la caída, del otro y del sí mismo. (17)

Parece claro que en García Ponce se puede encontrar todas estas características, bastarían como ejemplos cuentos como “La noche” (1963), “Tajimara” (1963) “Imagen primera” (1962), “El gato” (1972), “La gaviota” (1972) o “Retrato de un amor adolescente” (1995). Es

bien cierto que García Ponce realiza complejos análisis de la naturaleza humana, no sólo en sus cuentos, sino también, y de manera mucho más profunda, en sus novelas. Sin duda los aspectos de mayor recurrencia en su obra son el deseo y lo erótico. No sólo los emplea como núcleo rector de su obra, sino que instaura un nuevo acercamiento al asunto, logrando con el tiempo que la crítica lo catalogue específicamente bajo la bandera de esos temas.

Son estos años sesenta donde aparecen las obras de De la Colina, Garro, Ibarguengoitia, Arredondo o García Ponce, quienes comienzan una producción que “habría de madurar en la década siguiente” (Pavón 135). Tal vez por esto Christopher Domínguez Michael afirma que “*Encuentros* (1972) es un clásico de la cuentística mexicana. “El gato”, “La plaza” y “La gaviota” hubieran sido suficientes para recordar entrañablemente a García Ponce” (9), dejando en claro que, como cuentista e integrante de la Generación del Medio Siglo, García Ponce ocupa un muy importante lugar en la trayectoria e historia del género.

4. La obra de Juan García Ponce ante la crítica

La obra de Juan García Ponce, desde sus primeros libros de teatro o sus dos primeros libros de cuentos, *La noche* (1963) e *Imagen primera* (1963), ha recibido una atención notable por parte de la crítica literaria mexicana. Esto se debe a razones como que su primera publicación de teatro se dio gracias a la obtención de un premio, o a que no mucho después de aparecer sus dos primeros libros de cuentos, Octavio Paz mostró interés en su obra, y llegó a publicar una reseña sobre su libro *Encuentros* (1972) en la revista *Vuelta*.⁷

La intención principal de este capítulo es realizar una síntesis, con una orientación interpretativa, de los autores que han reseñado a Juan García Ponce, o trabajado de manera crítica su obra. Se pretende también profundizar en el lugar que su obra en general ocupa dentro de la tradición literaria mexicana. De igual manera, se busca analizar cómo es que en un principio se puso atención sobre sus cuentos, posteriormente sobre sus novelas, para después dar lugar a un *boom* sobre su novelas y ensayos, aunque finalmente, a principios de los 90's su obra cobró mayor importancia: el interés de los críticos por su obra se distribuye entonces al conjunto de la obra, pero siempre dando prioridad a las novelas. De igual manera es intención de este capítulo analizar qué críticos o escritores se han ocupado particularmente de sus cuentos, cuáles han dado mayor importancia a sus novelas, o a sus ensayos, y si es que se pueden encontrar críticos que hayan trabajado toda su obra. Asimismo, parece pertinente hablar de los libros y compilaciones críticas que han aparecido en torno a su obra, así como los premios más significativos que ha recibido.

Partiendo de estas variables mencionadas con anterioridad, se busca encontrar cómo es que la “figura literaria” de Juan García Ponce se fue formando, para llegar al lugar que el propio autor como creador, y en particular su obra, han encontrado en las letras mexicanas.

⁷ Esta reseña, publicada por primera vez en 1972, bajo el nombre de “*Encuentros de Juan García Ponce*”, posteriormente se ha venido utilizando como prólogo a las subsecuentes ediciones del libro.

De la misma manera se espera profundizar en la atención que la crítica, en especial la literario-periodística, ha generado en torno a la obra del autor.

Dentro del análisis propuesto para este apartado, se tomará en cuenta la obra completa de Juan García Ponce, aunque se dará mayor importancia al corpus del que la tesis se ocupa de manera particular, es decir, la cuentística completa del autor.

Juan García Ponce publicó 47 libros: 19 libros de ficción y 28 de ensayos.⁸ Dentro de estos 19 libros de ficción, se encuentran 5 libros de cuentos. El primero, después de incursionar en la dramaturgia,⁹ fue *La noche* (México: ERA, 1963). En *La noche* aparecen tres cuentos: “Amelia”,¹⁰ “Tajimara”¹¹ y “La noche. El mismo año aparece *Imagen primera* (México: Universidad Veracruzana, 1963). El libro consta de seis cuentos, el doble del primero, el último de los cuales da título al libro. De *Imagen primera* son: “Feria al anochecer”,¹² “El café”, “Después de la cita”, “Cariátides”,¹³ “Reunión de familia”, “Imagen primera”.¹⁴ Posteriormente, en 1972, aparece *Encuentros* (México: FCE, 1972). El libro contiene tres de los cuentos más elogiados por la crítica: “El gato”,¹⁵ “La plaza” y “La gaviota”. En 1982 el Fondo de Cultura Económica publica *Figuraciones* (México: FCE, 1982), en donde aparecen cinco cuentos con una sola palabra como título: “Anticipación”, “Envío”, “Enigma”, “Rito” y “Retrato”.¹⁶ Finalmente en 1995 aparece su quinto y último

⁸ Para mayor referencia, véase la bibliografía completa de Juan García Ponce al final de esta tesis.

⁹ *El canto de los grillos*, México: Imprenta Universitaria, 1958. *La feria distante*, México: Cuadernos del Viento, 1959. *Doce y una, trece*, México: UNAM, 1961.

¹⁰ Publicado en el segundo número, de Febrero-Marzo, de la *Revista Mexicana de Literatura*.

¹¹ Publicado en Octubre de 1963 en *Cuadernos del Viento*

¹² Publicado con anterioridad en la *Revista de la Universidad de México*

¹³ Anteriormente publicado en el *Anuario del cuento mexicano*, INBA, 1960 y en Febrero en la *Revista de la Universidad de México*.

¹⁴ Anteriormente publicado en el *Anuario del cuento mexicano*, INBA, 1962.

¹⁵ Que posteriormente se convirtiera en *El gato*, novela también muy favorecida por la crítica, en donde García Ponce retoma el tema trabajado en el cuento del mismo nombre. Por otro lado, en su novela *De ánima* el autor recrea la creación de este cuento (“El gato”), y plantea en la ficción la filmación del mismo.

¹⁶ Juan García Ponce publicó 22 cuentos. El primero, a decir de Fernando García Ramírez en su artículo “Palabra liberada”, “Después de la cita” (1958), y el último “Retrato de un amor adolescente”, en 1995. A pesar de que en las dos ediciones de sus cuentos completos aparecen 21 cuentos, si se suman los de sus 5 libros son 22, debido a que “Retrato” no aparece en ninguna de las dos ediciones, una de Seix Barral (1997) y la última, revisada por el autor, en el primer tomo de su *Obra Reunida* (FCE 2003). En la presente tesis se trabajará con los 22 cuentos del autor, ya que se considera que aunque él mismo lo excluye de sus cuentos completos, en las ediciones actuales de *Figuraciones*, la última reimpresión por el FCE en 2001, aparece el cuento “Retrato”.

libro de cuentos: *Cinco mujeres* (México: Conaculta/Del Equilibrista, 1995), en donde encontramos “Ninfeta”, “Un día en la vida de Julia”, “Imágenes de Vanya”, “Descripciones” y “Retrato de un amor adolescente”.

Dentro de la crítica realizada sobre la obra de García Ponce, es importante mencionar que ha existido cierta predilección por sus novelas, en particular por *Crónica de la intervención* (1982), *De ánima* (1984), *El gato* (1974), *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), *La casa en la playa* (1966), y *Pasado Presente* (1993), lo cual deja a los cuentos en un segundo lugar, aunque sean también varios los críticos que trabajan sobre este género, quienes dan especial importancia a “Tajimara”, “La noche”, “Después de la cita”, “El gato” o “La gaviota”.

La crítica acerca de García Ponce comienza cuando reseñan sus obras sus amigos y compañeros escritores, para ese entonces los que mayor presencia y legitimación gozaban dentro del campo literario: José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Rita Murúa, Inés Arrendondo, Rosario Castellanos, Julieta Campos, Huberto Batis, Juan Vicente Melo, Ramón Xirau u Octavio Paz, en revistas como *Vuelta*, *La revista de la Universidad de México*, *Revista de Bellas Artes*, *Plural* o *Nexos*, así como en algunos suplementos culturales de diarios capitalinos. Las reseñas realizadas por estos autores van desde sus primeras obras de teatro hasta algunos libros de crítica. Es gracias a este tipo de soporte que la presencia de García Ponce en el campo literario comienza a tener cierto peso, otorgado no únicamente por el nombre y autoridad de los autores que realizan los textos, sino también por la importancia de las revistas en que aparecen. En un libro en torno a la recepción crítica de la obra de Juan Rulfo, Leonardo Martínez Carrizales anota: “Entre los mecanismos que sancionan el prestigio literario y que promulgan una norma, la crítica periodística de literatura tiene un peso decisivo” (8). Cabe mencionar que estos mismos críticos y autores literarios, como Juan Vicente Melo u Octavio Paz, fueron directores de algunas de estas revistas, las cuales, gracias a este y otros motivos, cobijaron a la Generación de Medio Siglo entre sus páginas.

No tan sólo tenían control de estos medios para realizar crítica literaria de sus compañeros escritores, sino que esos mismos personajes también laboraban dentro de las revistas y suplementos, a la par que eran pocos los escritores que gozaban de prestigio claro y por ello los que tenían presencia en el campo literario, instaurado por ellos mismos.

Es después de este periodo en que García Ponce comienza a ser reseñado, a partir de finales de los 70, cuando la crítica comienza a prestarle atención más especializada su obra, comenzando por sus novelas. Entre los críticos que han trabajado sobre este género en particular, podemos encontrar a Alfonso D'Aquino, John S. Brushwood, Ignacio Trejo Fuentes, José de la Colina, Graciela Gliemmo, Flor Alejandra Gómez, Minerva Margarita Villareal, Norma Angélica Cuevas Velasco, Gonzalo Lizardo, José Ángel Escarpeta y Alberto Ruy Sánchez.¹⁷ De manera general se podría decir que estos autores, los ejemplos más representativos de la crítica que se ha interesado por la obra novelística de García Ponce, han dado mayor importancia a cinco novelas del autor: *La cabaña* (México: Joaquín Mortíz, 1969), *El gato* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974) *Crónica de la Intervención* (Barcelona: Bruguera, 1982), *De Anima* (México: Montesinos, 1984) e *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (México: FCE., 1989)

En lo que respecta a su obra cuentística, tema central de esta tesis, los autores que mayormente han trabajado sobre este apartado son John Bruce-Novoa, Adolfo Castañón, Magda Díaz y Morales, Christopher Domínguez Michael, Martha Campobello, Graciela Martínez-Zalce, Laura Hernández Muñoz, Mariza Aldaco, Arnulfo Eduardo Velasco, Daniel Goldin, Jorge Souza, Carmen Ceballos, Sandra Bianchi y Filippo Giraldo. Las aproximaciones a los cuentos de García Ponce son realizadas desde muy diversos puntos de vista. Algunos autores se dedican a un solo cuento, otros a un libro de cuentos, algunos más a lo que la crítica y especialmente Bruce Novoa ha llamado “la primer época de Juan García

¹⁷ Ruy Sánchez publica un libro en 2001 que no sólo habla de García Ponce, y cuyo tema principal es “lo ritual” El libro se llama *Cuatro escritores rituales* y versa sobre lo ritual dentro de la escritura de Juan Rulfo, Álvaro Mutis, Severo Sarduy y Juan García Ponce.

Ponce en los cuentos”.¹⁸ Estos artículos, ensayos o reseñas, van de lo más general, como “La obra literaria de Juan García Ponce”, texto de Huberto Batis, hasta llegar a particularizaciones sobre algunos de los temas favoritos de la crítica, como son el *voyeur*, lo erótico, o lo místico. Por otro lado, también existen autores que hablan de los cuentos en el sitio de Internet dedicado al autor¹⁹, como es el caso de Giraldo.

Por otro lado, se pueden mencionar algunos críticos que han dedicado proyectos mucho más extensos a la obra de García Ponce. Entre ellos podemos encontrar a D’Aquino, Bruce-Novoa, María Cristina de la Peña,²⁰ Magda Díaz y Morales,²¹ o a Juan Antonio Rosado,²² quien desde sus primeros artículos se ha basado en temas como lo erótico y lo místico en la obra de García Ponce, lo cual lo llevó a concretar sus investigaciones en un libro que versa sobre el mismo tema.

A manera de compilaciones, actas de congresos, o con motivo del otorgamiento del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, han aparecido varios libros que versan sobre la obra de García Ponce. Entre los de mayor importancia se pueden mencionar *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica* (1997),²³ *Juan García*

¹⁸ Dentro de esta primer época se incluye *La noche, e Imagen primera*, ambos publicados en 1963

¹⁹ El sitio es dirigido por Magda Díaz y Morales y contiene desde datos biográficos del autor, hasta un apartado de artículos, de los cuales, algunos están expresamente realizados para el sitio. www.garciaponce.com

²⁰ Su libro *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce*, menciona ya algunas constantes, ella las llama *leitmotives* y son: la soledad, la superación de la soledad, el diálogo, la comunicación existencial, la dialéctica de la soledad, el tiempo en el recuerdo de la infancia, el espacio en el tiempo de las vacaciones, el arte de vanguardia. Como otros de los autores que han llegado a escribir libros completos sobre la obra de Juan García Ponce, De la Peña comenzó con artículos y ensayos, los cuales ya develaban el tema central de su libro.

²¹ Díaz y Morales es la editora del sitio de Internet sobre Juan García Ponce, y una de las críticas que apoyan la visión “erótica”, o de un autor cuya obra tiene como punto rector, entre otros, que García Ponce tiene ante la crítica. Esto en artículos como “El lenguaje erótico del cuerpo en la escritura de Juan García Ponce” aparecido en *Texto Crítico No. 7 Nueva Época*. Universidad Veracruzana. Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias

²² El título del libro es *Erotismo y Misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en su contexto universal*. Rosado puede ser considerado como uno de los críticos que más ha influido en el tratamiento de “erótico” de García Ponce, ya que lo relaciona con los grandes autores que hablan del tema, como Georges Bataille, o creadores como Pierre Klossowski y Robert Musil. Antes de este libro escribió el artículo “Misticismo y existencialismo: una aproximación a *De Anima*” aparecido en *Sábado* suplemento de *Uno Más Uno*. 10-Sept-1994

²³ Compilado por Armando Pereira, aparecen en este libro cuatro textos sobre su dramaturgia, seis sobre sus cuentos, diez acerca de sus novelas, y nueve sobre sus ensayos.

Ponce y la Generación del Medio Siglo (1998)²⁴ y *Acercamientos a Juan García Ponce* (2001).²⁵

Gracias a que en un material de tales características el tiempo y personajes seleccionados son limitantes, y en relación con los autores y críticos que han trabajado sobre la obra de García Ponce, se podría mencionar que en un documental realizado por CONACULTA y el Canal 22, aparecen María Luisa Herrera,²⁶ que en el momento de la realización del video era todavía asistente del autor; Sergio Pitól, escritor parte de su generación; y Alfonso D'Aquino, crítico, poeta, y ensayista que ha demostrado especial conocimiento de la obra de García Ponce.

Fue Octavio Paz, en su reseña sobre el libro *Encuentros*, quien con más autoridad dentro del campo literario habló acerca de la vastedad y variedad de la obra de García Ponce. Cuentos, novelas, ensayos, crítica de arte y literatura, son géneros que el autor trabajó durante una larga carrera literaria. Dice también Paz que “a la diversidad de géneros hay que añadir la de los territorios que explora: el erotismo y la polémica, la especulación literaria y la reflexión moral, las descripciones naturalistas y las reticencias que dicen sin decir, el relato lineal y el simbólico” (3). Esta reseña fue de las primeras en las que García Ponce es mencionado como un autor que se acerca a lo “erótico”, clasificación, sin duda acertada y valorada por el propio autor yucateco, que duraría toda su vida. Paz también hace alusión a la variedad de géneros explorados por García Ponce. Esta “división” o especialización de la crítica, será la base para que algunos autores, como Castañon, D'Aquino, Bruce-Novoa,

²⁴ Compilado por José Luis Martínez Morales. Este libro contiene no sólo textos sobre García Ponce, sino también sobre Sergio Pitól, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Julieta Campos, José de la Colina, José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo. Sobre García Ponce aparecen una entrevista, tres textos sobre sus ensayos, cinco sobre sus novelas, y únicamente uno que trata de sus cuentos.

²⁵ Compilado por José Brú. En este libro, publicado con motivo del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, se pueden encontrar tres textos sobre los cuentos de García Ponce, y cinco sobre sus novelas.

²⁶ Última asistente de García Ponce, quien realiza una “Nota bibliográfica” en *Obra reunida I: Cuentos*. Última edición revisada por el autor de sus cuentos completos.

Gliemmo, de la Peña, Rosado o Díaz y Morales, críticos que posteriormente se abordarán con mayor precisión, hayan trabajado con el entero corpus de la obra de García Ponce.

Son pocos los puntos, como la importancia y pertinencia de la repetición temática en los textos de García Ponce en los que la crítica no coincida de manera total o parcial. Es Ángel Rama en “El arte intimista de García Ponce” quien anota que el mundo de la obra de García Ponce es el de la ciudad, enfatizando que sus personajes son “integrantes de la clase media intelectual que se le parecen: escritores, intelectuales, estudiantes, artistas”, y que sus temas circundan las relaciones sentimentales entre éstos (60). Sin duda Rama sintetiza no tan sólo el lugar, sino los personajes y los conflictos que aparecen en la obra de García Ponce. Esta presencia de la ciudad como lugar en el que todo pasa, pero por otro lado las vacaciones como espacio idílico en donde lo verdaderamente “importante” le ocurre a los personajes, los cuales, como bien menciona Rama, son pocos y de características muy particulares, son temas que algunos calificarán de repetitivos en la obra del narrador y ensayista yucateco. A manera de acotación, parecería también importante mencionar un punto al que Rama no hace referencia, y éste es el predominio de la mujer como tema central en su obra. La mujer no sólo aparece como tema central en todas sus novelas, sino también en casi todos sus cuentos.

Gracias a que García Ponce es un autor que trabajó la ficción y el ensayo, género que le permitió extenderse en cuestiones de carácter ideológico, ya fuera sobre cuestiones extraliterarias o relacionadas con su poética, la crítica ha llegado a relacionar en muchas ocasiones la obra literaria del autor y su “pensamiento”. A este respecto se podría decir que son varios los artículos y trabajos académicos sobre su obra de ficción en donde aparecen citas de sus ensayos o entrevistas. En relación con esto, se puede anotar que los cuentos, como corpus que interesa para este proyecto, deberían estudiar, de manera aislada, como obras literarias cerradas y que en conjunto conforman una parte esencial de toda su obra,

pero que no necesariamente tienen que empatar de manera concreta y absoluta con lo que el autor consideraba como principios artísticos o ideológicos.

Como antes se mencionaba, uno de los puntos en los que más ha reparado la crítica ha sido el debate generado por la repetición temática presente en la obra de García Ponce. En el prólogo a *Cuentos completos* (1997), Christopher Domínguez Michelanota: “Me irrita en García Ponce la repetición compulsiva, cierto desaseo formal, tramas e imágenes dúplices que se multiplican” (8). Es importante decir que, así como existen críticos que desdeñan tal repetición temática, existen otros, como Cuitláhuac Quiroga, que defienden tal utilización de temas si no iguales, afines. Del lado de los detractores, Castañón asegura que “bajo el pretexto de una escritura o lectura fascinada, donde todo sería reiteración (para el lector hereje) y todo novedad (para el lector fiel), los temas y tratamientos se repiten: el escritor se encuentra tan fascinado por la materia de su texto que no se da cuenta que lleva más de diez años escribiendo sobre los mismo” (242). A este respecto, el mismo Domínguez Michael, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1995) afirma que “[García Ponce] a menudo [es] culpable de repeticiones inútiles” (6).

Dentro de este debate se presentan preguntas clave para el presente proyecto: ¿Cuáles son esos pocos temas sobre los que García Ponce ha escrito? ¿Cómo es que se relacionan entre sí? ¿Escribió García Ponce más de 40 libros sobre el mismo tema, o un solo libro en 40 tomos?

Cuitláhuac Quiroga, en su ensayo “La escritura de Juan García Ponce”, anota que “sin duda, reparar en los mismos temas, permanecer en ellos, es un riesgo para el escritor que vive bajo un canon estético que reprueba la falta de sentido prospectivo en lo literario”(50). Por su parte, y apoyando el mismo punto aunque desde otra perspectiva, Alberto Ruy Sánchez afirma que “en su vida de escritor Juan García Ponce parece seguir la misma vía, volviendo a poner en escena el núcleo vital de su obra en el espacio peculiar de cada uno de sus libros. En su obra no hay reincidencia plana ni repetición, sino algo profundamente

diverso: el continuo retorno, la constante reencarnación ritual del alma de lo mismo en el cuerpo de lo otro” (64). En relación con esto, y en especial con el libro entero de Ruy Sánchez, se podría anotar lo que Noé Cárdenas afirma en “Los misterios más comunes”: “Con frecuencia escuchamos opiniones detractoras que dicen no hallarle sentido a contar una y otra vez la misma historia o las mismas historias. ¿No se parece esto a una misa?” (19). Este tema del ritual, privilegiado por la crítica, aunque no tanto como otros, se abordará posteriormente dentro de la presente tesis, con intención de relacionarlo con otros tópicos como lo erótico, la noche, y en particular el deseo.

Como hemos visto, este debate acerca de la repetición temática de García Ponce se ha vuelto un lugar común en la crítica. Como ejemplo se podría mencionar el libro de María Cristina de la Peña *Imágenes del deseo. Estética en la obra de Juan García Ponce* (2003)²⁷, que dedica algunas páginas a un corto estudio sobre *leitmotives* en la obra de García Ponce. De la Peña se basa en “la soledad” para de ahí realizar una progresión que la lleva a la superación de la misma en lo que ella llama la “comunicación existencial”.

Pasando a otros aspectos que ha tratado la crítica especializada, se puede decir que “técnicamente, la narrativa de García Ponce presenta un aspecto conservador, pero la apariencia engaña. Su narrativa hace uso de la mimesis lingüística clásica, pero rompe decididamente con algunas de las premisas de la narrativa realista tradicional” (Domínguez Michael 55). A este respecto se puede anotar que, en general, la crítica considera a Juan García Ponce como un escritor insertado en la modernidad literaria, y en su cuentística lo logra alejándose del cuento tradicional y de los aspectos que lo caracterizan, como el final inesperado, para acercarse al cuento moderno cuya búsqueda se centra en narrar, más que en lo narrado. Como bien anota Mario Rojas en su ensayo “Describir lo indescriptible”: “Desde sus primeros libros, García Ponce ha procurado crear una literatura narrativa cuya esencia no

²⁷ Este libro se podría considerar como uno en el que el tema central, más que el deseo o la estética en la obra de García Ponce, es la poética garciaponceana, aplicada o comparada con algunos de sus textos más representativos, tomando en cuenta tanto novelas como cuentos.

radica en la anécdota, sino en la filosofía o reflexión que sostiene y da su verdadera importancia a lo narrado” (9).

Otro de los puntos que la crítica enfatiza en la obra de García Ponce es la predilección por los temas metafísicos y la búsqueda de la estética como una poética dentro de su obra. Domínguez Michael afirma que “en García Ponce domina la compulsión por elevar lo cotidiano a un orden metafísico o estético,²⁸ aunque sea una cotidianidad un tanto predispuesta y con alcances esteticistas, demasiado facilitados” (25). Este acercamiento de la crítica se puede ver en textos como “Inmaculada o la abyecta pureza” de Minerva Margarita Villareal, o en “Misticismo y existencialismo: una aproximación a *De Anima*” de Juan Antonio Rosado.

Hablando de la Generación del Medio Siglo, Domínguez Michael (1996) afirma que a diferencia de Elizondo, Campos o Sergio Fernández, García Ponce no partió de ningún intento de seducción con los juegos de experimentación: es un autor en quien la experimentación formal no está presente (55). Aunque sus narraciones no son siempre lineales, guardan una relación relativamente transparente con la temporalidad. De la misma manera, en cuestiones de estilo literario, mantiene un estilo realista en donde la prosa es fluida y simplista. Como bien dice Octavio Paz: “En todos los cuentos de García Ponce asistimos al gradual desvelamiento de un secreto pero las palabras, al llegar al borde de la revelación, se detienen: el núcleo, la verdad esencial, es lo no dicho” (4).

Aunque una revisión cronológica de sus cuentos pretende situarlos en un lugar específico dentro de su propia obra, parece importante tomar en cuenta lo que Huberto Batis anota en *Autobiografía Precoz* citando a García Ponce: “No he publicado mis obras en orden cronológico, lo cual me agrada porque tal vez eso contribuya a confundir un poco a los críticos que se ocupen de ellas, porque también sé que esto no ha ocurrido con los lectores para quienes las escribo” (45). A este respecto, debe tomarse en cuenta que para cuando

²⁸ Tema central de los libros de Rosado o De la Peña mencionados anteriormente.

García Ponce realiza esta declaración citada por Batis, se pueden tomar en cuenta únicamente sus nueve primeros cuentos, pertenecientes a *La noche e Imagen primera*, por lo que queda la opción abierta a considerar todos sus cuentos, aunque publicados en cierto orden elegido, ya fuera por decisión de carácter autoral o editorial, escritos en cierto ordenamiento diferente al de su publicación.

Si bien la crítica guarda una opinión en general muy elevada de la obra de García Ponce, cabe ahora preguntarse cuál es la que el propio autor tenía de la sección de su obra elegida como corpus para esta investigación, es decir de sus cuentos.

En general, la crítica acerca de Juan García Ponce, y en especial la relacionada directamente con sus cuentos,²⁹ asegura que éstos no fueron escritos en un estricto orden, por lo que la manera en la que fueron apareciendo publicados, ya fuera en revistas, antologías o suplementos culturales, y posteriormente en forma de *libros de cuentos*, no correspondería a su cronología creativa. Aun así, me parece importante definir un “orden” de aparición de los libros de cuentos, así como cuáles cuentos contiene cada libro

García Ponce publicó en 1963 sus dos primeros libros de cuentos y, a decir de Domínguez Michel los textos del segundo libro fueron escritos primero. “Pero más allá de la suspicacia filológica, es necesario que se *La noche* la puerta que abra esta aventura, pues García Ponce aparece ya como dueño de sus principales virtudes artísticas” (8).

A pesar de que la primer obra publicada de García Ponce fue una pieza teatral, él mismo asegura en una entrevista realizada por Carolina Calderón: “yo empecé a escribir cuentos, lo primero que escribí fueron cuentos imitando a John Dos Passos” (25). Aunque García Ponce es mayormente reconocido como novelista, existen también muchos críticos que dan gran peso a su cuentística, género en el que se pueden encontrar algunos de sus textos más logrados, como “Feria al anochecer”, “El gato” o “La gaviota”. Revisando su bibliografía de manera cronológica y con base en declaraciones como la anteriormente

²⁹ Christopher Domínguez Michel entre otros.

citada, se podría deducir que el autor daba gran importancia a este particular apartado de su obra completa. Al respecto se anota la peculiaridad de que el primer tomo de sus *Obras reunidas*,³⁰ editadas por el Fondo de Cultura Económica, sea el tomo de los cuentos. Esto por otro lado también podría ser una política editorial, pero remitiéndonos a otros autores de la misma colección, como Elena Garro, Sergio Pitol, Carlos Fuentes o Rosario Castellanos, no todas comienzan por este género.

Si se revisa su bibliografía completa de manera cronológica se puede ver que, después de escribir tres obras de teatro, género que no publicaría por más de veinte años, aparecen sus dos primeros libros de cuentos, *La noche e Imagen primera*. Escribiría siete novelas, y otros muchos libros de ensayos, antes de volver al género con *Encuentros*, uno de sus libros que mejor recepción tuvo ante la crítica. Pasarían otros diez años y quince libros para que *Figuraciones* apareciera en 1982. García Ponce se despide del género en 1995 con la publicación de *Cinco mujeres*.

³⁰ El epígrafe de este primer tomo de sus obras reunidas es: “El camino del exceso lleva al palacio de la sabiduría”. William Blake. *Las bodas del cielo y del infierno*. Podríamos deducir que devela cierto carácter estético de su poética en donde el exceso, de placer, de mirada, de búsqueda, o de los propios temas, se vuelve una constante.

5. Constantes temáticas generales

En 2001, César Güemes pregunta en entrevista a García Ponce si ha variado la temática de su obra en los años más recientes. El autor contesta: “No, desgraciada o felizmente, no. Aspiro a que cada novela sea distinta y la misma.” Podríamos decir que en esta cita se sintetiza la conciencia de García Ponce con respecto a los temas dentro de su obra. No sólo están presentes estas constantes, sino que el propio autor las busca, las intenta, para, darle cierto sentido particular a su obra, y posiblemente a la interpretación de la misma. Como el propio García Ponce anota en su *Autobiografía precoz*:

Mis temas son pocos y quizá muy limitados. Creo que cuando empecé a escribir no tenía una clara conciencia de ellos y tal vez por eso tampoco encontré la forma que necesitaban; pero ahora me parece que tampoco basta su conocimiento y hasta su enriquecimiento, sino que lo que importa es la posibilidad de encontrar respuestas a través de ellos, aunque, como ya lo he dicho, es muy posible que éstas se encuentren en la búsqueda misma y en la forma de expresión que produce (143).

De esta reflexión sobre su propia obra, y en especial su temática, podríamos basar gran parte de este proyecto de investigación, ya que no únicamente se propone encontrar dichos temas, sino de ellos partir hacia esa búsqueda que García Ponce plantea. Parte importante del proyecto es hacer relevante su recurrencia temática, ya que guarda una profunda significación que puede entregar no sólo esta, sino muchas interpretaciones.

A pesar de que el tema de la tesis no es dividir a los libros de cuentos por sus constantes, parece pertinente hacer esta primera división para demostrar cómo es que dichas constantes sí aparecen en los cuentos de García Ponce, partiendo también de que la crítica tiene identificadas algunas de ellas, las más claras. De igual manera se busca encontrar esas constantes que no han sido trabajadas de manera tan regular. Es también intención de los próximos capítulos identificar si existe cierta unificación temática en cada uno de ellos, y si

es que algunas de éstas se hacen también presentes en su obra en general, de una manera tan clara como aparecen en alguno de los libros.

Justificando esta recurrencia temática, el propio García Ponce afirma en el prólogo a su novela *El gato*, que cuando un tema no ha entregado todo su sentido, “se impone por una segunda vez, pero quizá también es cierto que ese sentido nunca termina de aparecer de un modo preciso y concreto en ningún relato” (3). Esta parece ser la búsqueda del autor: no repetir los mismos asuntos por una cuestión simplemente temática, sino en la búsqueda de respuestas a su apuesta poética: la exploración, encuentro y descripción del deseo.

En los cuentos de García Ponce hay más de una constante por texto, y más de una por libro: son relaciones multilineales que se articulan desde diversos puntos. No son recurrencias temáticas que hagan una obra cíclica, sino que la expanden, ya que cada texto busca nuevos significados para cada tema, o en otros casos, diversas interpretaciones para cierto significado otorgado al tema. Al respecto Cárdenas anota: “La perspectiva que ofrece el conjunto de los cuentos de Juan García Ponce permite hacer un seguimiento de los asuntos y su manera de abordarlos que luego irían consolidándose como obsesiones de este artista” (18). Es el mismo García Ponce, en su discurso al aceptar el premio Juan Rulfo, quien ya ha clasificado algunas de sus recurrencias: “Pensando en *Crónica de la intervención*³¹ me doy cuenta de que mis temas obsesivos son el amor, el erotismo, la muerte, la locura y la identidad” (3).

García Ponce no intenta abarcar la plenitud y complejidad de la realidad, no busca una obra “total”, sino que busca penetrar, profundizar en algunos de sus aspectos para, a partir de ellos, “iluminar una conducta, un comportamiento, un gesto, los laberintos de una relación en lo que de alguna manera estamos atrapados todos” (Pereira 18).

³¹ A pesar de que se trata de una novela y no un libro de cuentos, la anotación se vuelve relevante gracias a que es su obra más representativa, más extensa y más estudiada por la crítica.

A continuación se realizará un análisis temático de los cinco libros de cuentos publicados por el autor. Una vez identificadas dichas constantes o recurrencias podremos ocuparnos con ellas bajo la premisa central de la tesis, es decir, que estas constantes trabajan a manera de una estructura que se articula en torno al deseo, al que ubican como tema central de la obra.

5.1 Constantes por libro

Uno de los autores de mayor significación para García Ponce fue Césare Pavese, escritor que leyó en su juventud y cuyas obras dejaron una marca clara en su obra en general, pero más en sus cuentos, ya que era el género al que con mayor frecuencia recurrió Pavese. El autor italiano señaló que “dado que una poesía no está clara para su autor en su significado más profundo sino cuando está totalmente terminada, ¿cómo puede éste construir el libro sino reflexionando sobre las poesías ya hechas? El cancionero-poema es siempre un ‘*afterthought*’” (92). ¿Escribió García Ponce sus libros de cuentos como unidades contenidas dentro de sí mismas, o como una unión de textos escritos con anterioridad? Los cinco libros tienen una unidad específica que se va descubriendo conforme se leen los cuentos. Aunque en algunos es mucho más clara dicha unión, es perceptible en todos al finalizar la lectura. La unión entre los cuentos es casi siempre temática, sin embargo en algunos casos se puede ver algunas relaciones de forma. El ejemplo más claro es *Cinco mujeres*, donde todos los cuentos, como lo indica el título, versan sobre una mujer. Los mismos títulos de los libros se prestan para ser tomados como “títulos unificadores” de los cuentos que reúnen: *Figuraciones*, *Encuentros*, *Cinco mujeres*.

A pesar de que las constantes a continuación mencionadas aparecen en la gran mayoría de los cuentos de García Ponce, éstas emergen de maneras distintas, relacionándose de diversas maneras entre sí, y en algunos casos buscando significados distintos para el mismo asunto. El tema que podemos encontrar en todos los cuentos de García Ponce es el

deseo, no sólo como tema aislado, sino como el centro de un cúmulo de articulaciones temáticas que se estructuran con intenciones de profundizar en él.

En gran parte estos andamiajes en torno al deseo las relaciones entre los temas echan mano de la mirada y la contemplación, ya que es por medio de ellas que el deseo cobra forma, regularmente en el cuerpo de una mujer de características muy particulares; otro tema vital en la cuentística del autor. Por otro lado, lo erótico se vuelve un vehículo de ese deseo basado en la mirada, pero al mismo tiempo choca con innumerables restricciones sociales, en las que habitan los personajes y situaciones de los textos.

Comenzando por *La noche*, el libro contiene tres cuentos: “Amelia”, “Tajimara” y “La noche”, de los cuales dos están capitulados: “Amelia” con ocho apartados, y “La noche” con tres. El asunto se vuelve importante cuando nos damos cuenta de que estos son los dos únicos cuentos capitulados en todo el corpus de García Ponce.

Los tres cuentos del libro están narrados en primera persona, un narrador asiste a los acontecimientos como un testigo presencial, aunque pareciera que hace lo posible por que ninguno de estos, o sus consecuencias, le afecten. Encontramos aquí una de las principales y muy particulares constantes temáticas de García Ponce: la mirada y la contemplación, asuntos que no sólo utiliza en relación con el *voyeur* o lo erótico de la mirada, sino también con efectos como los empleados en estos cuentos, en los que dota al narrador o a alguno de los personajes de una mirada lejana, juiciosa, y en algunos casos cómplice.

A decir de De la Peña, los textos de *La noche* también “comparten la característica de contemplar las horas nocturnas como un tiempo de magnetismo, durante el cual se pueden traspasar las fronteras de la racionalidad, en el que puede ocurrir lo inesperado” (71). Este asunto de “la noche” como momento particular del día donde pueden y “deben” ocurrir las cosas siniestras, escondidas, inesperadas; se repite a lo largo de toda la obra de García Ponce. Posteriormente se intentará relacionar este tema con la locura y lo ritual dentro de su obra, ya que regularmente los tres aspectos aparecen juntos.

En este libro también aparece por primera vez otro de los asuntos que García Ponce mantendrá vivo durante todos sus cuentos, la memoria, tema muy relacionado con el de un pasado comprendido únicamente desde el presente, y éste a su vez desde el futuro. Al respecto podríamos decir que en los tres cuentos de *La noche* el yo se sumerge en su propio conflicto, acatando diversos planos temporales, como en 'Amelia', seccionado en VIII partes; o como en 'Tajimara', "que usa los paréntesis para retroceder o avanzar en el tiempo" (Aldaco 36). Estas operaciones temporales se rompen en "La noche", cuyo protagonista prefiere organizar sus recuerdos, en las tres partes en que está dividido el cuento, sin alterar el tiempo. A decir de Mariza Aldaco "Lo que unifica a los tres es la imperiosa necesidad de que ese 'tú', a quien va dirigida la narración no pierda de vista que se trata de un esfuerzo de la memoria por reconstruir los hechos desde un presente" (36).

Rita Murúa, en su texto "El dialogo íntimo" anota que "la característica principal en la temática de estos tres relatos [los de *La noche*] es la pérdida de la noción del amor" (125). Sin duda el amor, y sus muchas variantes aparece en los cuentos de García Ponce no tanto como un elemento central, sino como una especie de catalizador subordinado al deseo. Por su parte, y de acuerdo con Murúa, Francisco Morosini anota que "existe un hilo conductor entre los tres [cuentos]: el amor negado, o bien el amor no realizado a plenitud" (2). Este "amor negado" del que Morosini habla, nos remite a lo que Georges Bataille³² anota en *El erotismo* al respecto: "Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos desea su propia muerte" (25). Este asunto es muy claro en "Amelia", así como en algunos otros cuentos de García Ponce. Esta concepción de la mujer que muere por no obtener el amor del hombre que desea, es

³² Es importante mencionar que tramos importantes de la investigación parten de las propuestas teóricas de autores como René Girard, Georges Bataille, Michel Foucault, Bram Dijkstra o Sigmund Freud. Sin embargo, no se pretende imponerlas arbitrariamente a los cuentos de García Ponce, sino que se echará mano de ellas como punto de partida para el análisis. De la misma manera no se pretende afirmar que los textos de García Ponce deriven de estos textos o premisas, sino que es intención de este proyecto partir de ellas para profundizar en el análisis de las recurrencias temáticas en torno al deseo.

sumamente vieja y empleada en el arte, particularmente la pintura y literatura del siglo XIX. Como ejemplo basta lo que Bram Dijkstra anota en su libro *Ídolos de perversidad*:³³ “La Ofelia se Shakespeare, era el último e insuperable ejemplo de mujer auto-sacrificada y enloquecida por amor, que demostraba de la manera más perfecta su devoción a su hombre, satisfaciendo así las más profundas fantasías de sumisión femenina de los hombres del siglo XIX” (43). Las acciones de Amelia, la “Ofelia” de García Ponce, incluido su suicidio, no parecen tan alejadas de las que se esperarían de ella en el siglo XIX.

Por otro lado, podríamos decir que “Amelia” es de los pocos cuentos que presentan una mujer tan débil y manipulada por un hombre, ya que en general, en “La noche”, y con mayor claridad a partir de *Imagen primera*, las figuras femeninas de García Ponce son mujeres fuertes y con un control casi temible sobre los hombres que las desean.

En este libro también comienzan a aparecer asuntos como el matrimonio, exhibido como algo esperado por la sociedad, la cual se introduce como una institución restrictiva. Se pueden identificar en *La noche* de igual manera temas tan significativos de la obra de García Ponce como las vacaciones y la infancia en tanto lugares idílicos, donde todo aparece y se recuerda con mayor plenitud. En “Amelia” y “Tajimara” hay salidas de la ciudad para solucionar asuntos estancados, mientras que en “Tajimara” y “La noche” podemos ver la importancia de la infancia y sus evocaciones.

Para Juan Antonio Rosado, en *Erotismo y misticismo*, “los relatos de *La noche* están animados por una visión del mundo que puede y debe considerarse negativa. Los temas son la muerte (en “Amelia”), la separación de los amantes (en “Tajimara”) y la locura (en “La noche”)” (85). Rosado divide al libro por cuentos y les otorga un tema a cada uno de ellos, pero si se decidiera buscar un tema central del libro, éste podría ser la falta de satisfacción plena del deseo y la imposibilidad del amor.

³³ El libro de Dijkstra, al que nos referiremos a lo largo de toda la tesis, versa esencialmente sobre la concepción de la mujer en el arte del siglo XIX.

En este primer libro de cuentos se presentan ya algunos de los temas que García Ponce seguirá con ahínco a lo largo de su obra, por lo que son estos asuntos los primeros que se identifican al momento de revisar sus cuentos completos. Cada libro es capaz de añadir temas a la selección, pero son varios los cuentos que únicamente se presentan como variaciones de los mismos temas una y otra vez.

Desde *La noche* ya aparecen los personajes “habilitados para el deseo”, es decir sujetos dedicados al arte: escritores, pintores, círculos de *snoobs*; personajes que aparentemente no tienen mucho que hacer, pueden salir de vacaciones en cualquier momento, faltan a su trabajo a la menor provocación, el dinero no les representa problema alguno, siempre hay con qué divertirse. Esta disponibilidad de tiempo y lugar es lo que nos permite clasificarlos como “habilitados para el deseo”, ya que sus verdaderos problemas son conflictos personales, casi todos causados u orientados hacia el deseo.

Probablemente sea este el libro que comienza la consolidación de García Ponce como un autor relacionado con lo erótico, gracias a que la presencia del asunto en *La noche* se repite en los textos de *Imagen primera*. Relacionado con esto, y refiriéndose tanto a *La noche* como a *Imagen primera*, Arnulfo Velasco asegura que “en estos primeros textos encontramos a un García Ponce que asume que no todo deseo puede llegar a consumarse con el coito” (27). La puntualización de Velasco se puede profundizar cuando vemos que en cuentos como “Tajimara”, “Feria al anochecer”, “El café” y “Después de la cita” el deseo está sumamente presente, pero no por esto lleva a los personajes a una consumación del acto sexual. Esta primera etapa del autor se ve modificada cuando “en muchos de sus cuentos posteriores, sistemáticamente lleva a sus personajes al acto [sexual]” (Velasco 27), cuentos como “La gaviota”, “El gato” y casi todos los de *Cinco mujeres*.

Se hace presente también en *Imagen primera* el asunto de la mirada como vínculo entre los personajes que componen los triángulos del deseo. Esta mirada no sólo se

manifiesta como vehículo para el deseo o el erotismo, sino también como mera contemplación de lo deseado.

Tal vez se deba a que sus temas son muy parecidos, tal vez a una búsqueda consciente, pero es claro que el estilo de García Ponce es muy similar a lo largo de su obra. Es cierto que se pueden identificar algunas épocas en las que cierto estilo se hace más presente, o se va depurando o modificando, pero en general se puede hablar de un estilo constante. Esto lo mencionamos puesto que en este libro, *Imagen primera*, podemos encontrar el único cuento que rompe por completo con el estilo de García Ponce. Se trata de “Reunión de familia”, un texto irónico que hace imposible no recordar el más característico estilo del grupo de *La Onda*. “Reunión de familia” es el cuento que más personajes tiene, y esto, junto con su influencia del movimiento de la onda, lo hacen uno de sus cuentos menos ligados con su obra en general. En el texto, el narrador emplea un estilo irónico, juvenil e irreverente, muy similar al empleado por José Agustín o Parménides García Saldaña. Dice Juan, el personaje principal del cuento: “Alicia, haciendo que las bolas de aserrín a medio llegar que tenía por senos se movieran en todas direcciones, se inclinó hacia la mesilla del centro” (116). Es también Juan quien anota en otra parte del texto: “Luján nos observaba con la boca fruncida como un culo de pollo” (120). Este particular estilo no se repite en ningún otro cuento de García Ponce, por eso parece importante mencionarlo. Es probable que sea algún experimento de estilo que el autor realizara por estar en contacto con esas nuevas tendencias que comenzaban a surgir en las letras mexicanas.

Ya en *La noche* aparece esta concepción de la evocación del pasado como un instrumento que, junto con la memoria, significan un puente entre lo perdido o deseado y el presente. Como bien dice Díaz y Morales en su artículo “La narrativa de Juan García Ponce: los cuentos”: “[En *Imagen primera*] se perciben de inmediato las particularidades artísticas que caracterizarán de aquí en adelante a la narrativa del escritor: la nostalgia de un tiempo que se siente irrecuperable o, sería mejor decir, la evocación de un mundo ya perdido pero

aún vivo en el recuerdo” (2). Esta evocación del pasado regularmente lleva a hasta la infancia de los personajes, que al recordarla siempre la conciben como un lugar idílico en donde todas las respuestas se encuentran al alcance de la mano, al contrario del presente, donde todo se vislumbra confuso. En relación con esto, *Imagen primera* contiene dos cuentos, “Feria al anochecer”, e “Imagen primera”, “que son de transición, en los que los personajes llegan a vislumbrar un encuentro con el *otro*” (De la Peña 13). Se podría decir que, en términos generales, el asunto dominante de estos cuentos es la nostalgia de un mundo perdido en donde esa búsqueda el deseo se vuelve asequible por medio de la memoria.

El tercero y quizás uno de los más logrados libros de García Ponce, *Encuentros*, incluye “El gato”, “La plaza” y “La gaviota”. Octavio Paz, consideró que “los tres textos cuentan entre los mejores de García Ponce” (4). También Domínguez, en su prólogo a *Cuentos completos*, afirma que el libro “es un clásico de la cuentística mexicana. [Los cuentos que lo conforman] hubieran sido suficientes para recordar entrañablemente a García Ponce” (9). En relación con esto podemos mencionar que gracias a *Encuentros*, García Ponce obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1972. A decir de María Luisa Herrera, “en cada uno de esos cuentos, Juan García Ponce expresa de manera certera las más entrañables imágenes de su mundo literario” (370).

Aparecen en este libro dos cuentos que no utilizan nombres, sino iniciales: D en “El gato” y C en “La plaza”. Este detalle habla de la falta de nominalización, de personalización de los cuentos, ya que estos ocurren en un mundo casi imaginario, idílico.

Dos relatos de *Encuentros*, “La plaza” y “La gaviota”, son los únicos del autor entre los que se puede encontrar cierta conexión. Pareciera que el pueblo en donde los protagonistas de “La gaviota” “se sentaron ante una de las mesas con cubiertas de mármol de la nevería a tomar un refresco” (180), es el mismo de “La plaza”, con las idénticas “mesas cubiertas de mármol” frente a la “nevería”, donde C se dedica a recordar su pasado. Un

detalle de este tipo habla de cómo García Ponce concebía los libros no como una selección de textos previamente escritos, sino como unidades entrelazadas entre sí.

Aparecen también en estos cuentos los personajes habilitados para el deseo. En “El gato” no importa el trabajo de ninguno de los protagonistas, se pueden tomar días libres, reportarse enfermos; los que verdaderamente importan son los fines de semana, en los que la “amiga” de D se queda a dormir con él y el gato, representantes de otras constantes temáticas como lo erótico, el tercero contemplador, la noche y lo ritual. De igual manera está muy presente el tema de la infancia y las vacaciones como ámbitos idílicos en “La gaviota”, uno de los textos más logrados de la obra del autor.

Al contrario que *La noche*, con todos sus cuentos escritos en primera persona, en *Encuentros* García Ponce va más allá en el asunto del espectador, del cómplice que todo lo ve, y utiliza un narrador heterodiegético extradiegético.³⁴ Se podría decir que el tema central de este libro se basa en la mirada, la contemplación de un tercero, un espectador que se vuelve parte del triángulo del deseo.

El siguiente libro de cuentos, *Figuraciones*, es el primero que García Ponce debido a su enfermedad dicta a un asistente: José Luis Rivas. Un dato como éste se vuelve irrelevante cuando al mismo tiempo las constantes temáticas de sus tres libros anteriores siguen apareciendo. Su estilo es el mismo y el deseo como tema central toma aún mayor fuerza en los relatos. Sólo hay una gran singularidad: en este libro encontramos el cuento “Retrato”, que en todas las ediciones aparece, pero que en los cuentos completos que en el 2001 el Fondo de Cultura Económica edita dentro de su colección “Obras Reunidas”, última edición revisada por el autor, ya no aparece. De igual manera, en una edición de cuentos completos de la editorial *Seix Barral* en 1997, el cuento tampoco se incluye, y resulta extraño que Domínguez Michael, autor del prólogo, no haga ningún comentario al respecto. Sin duda es

³⁴ Las categorías narratológicas empleadas son las propuestas por Gerard Genette. Para mayor referencia, remitirse a *Figuras III*. Barcelona, Lumen. 1989.

inevitable cuestionarse por esta exclusión. A pesar de que pueden existir diversas hipótesis, podemos decir que “Retrato” es de los pocos, por no decir el único cuento que tiene una estructura más cercana a la del cuento clásico, sobre todo en relación con el final inesperado. Esta podría ser una de las razones por las que García Ponce, un escritor mucho más cercano al cuento moderno, haya decidido no tomarlo en cuenta al momento de reunir su obra cuentística.

“Retrato” es una apología de Camila, clásico prototipo de mujer en los cuentos de García Ponce: fuerte, decidida, autoritaria con sus parejas, entregada sin remedio al deseo. El narrador, un personaje enamorado de Camila, acaba adjudicándose la culpa del asesinato de su esposa, del cual es en realidad responsable Camila, su nueva amante. Pero el final revela una sorpresa: el narrador nos confiesa que escribe el cuento desde la cárcel, esperando su salida para reencontrarse con Camila. “En tanto, yo ocupo mi tiempo libre dentro de la prisión realizando innumerables esbozos, de los cuales éste es tal vez el menos despreciable, en los que trato de fijar su imponderable retrato” (167).³⁵ Este final inesperado es el que no encaja con la concepción moderna del género en el autor, que no solo le da un giro a la revaloración del cuento, que, como en todos sus textos, García Ponce propone a lo largo del texto mismo, sino que lo hace un extraño entre todos los relatos del autor que no emplean este recurso.

Por otro lado, Marta Campobello anota que en los cuentos de *Figuraciones* “un tono lento y voluptuosos domina la narración” (2), aseveración con la que Castañón coincide cuando afirma en una reseña sobre el libro que los personajes son muy parcos al hablar (45). Anota también que “*Figuraciones*, es un libro que agrupa cinco relatos atravesados por un tema reiterado en la obra del autor: el deseo” (3) Estos relatos, articulados bajo la premisa del deseo, abordado desde ópticas distintas pero con un mismo objetivo, que es dar un lugar

³⁵ Todas las citas de “Retrato” dentro de la tesis no provienen de los cuentos completos, ya que ese volumen no lo incluye, sino de la primera edición de *Figuraciones*. México: Fondo de Cultura Económica. 1982 (133-167)

privilegiado al deseo por el otro, se relacionan también con otros temas recurrentes de la obra de García Ponce, como son “el deseo vinculado a la transgresión de las normas sociales; el deseo, que irrumpe en la vida de los personajes para transformarla, como obsesión ajena a la razón” (Campobello 3).

Se vuelve relevante que los temas, con mucha más claridad en este libro, se muestran al servicio de otro que aparece como de mayor importancia: el deseo. Estas recurrencias temáticas se van articulando de manera que soporte al deseo como una estructura que no sólo sostiene al asunto, sino que van creando vértices que de la misma manera que tocan al deseo, también lo hacen entre ellos mismos, generando relaciones temáticas que cada vez se vuelven más complejas y explotables en su análisis. Una de las uniones más importantes que se generan temáticamente en relación con el deseo, es cómo éste se articula por el pasado, es decir: es la memoria la que permite el acceso al deseo, o bien de la que parte el propio deseo.

De la misma manera encontramos cómo este deseo que circunda a los personajes genera en ciertas ocasiones, como en algunos de los cuentos de *Figuraciones*, en particular en “Enigma” y “Rito”, un sentimiento de culpa con el que los personajes se ven obligados a lidiar a expensas del propio deseo. Por otro lado, el cuerpo, y en especial el de la mujer, se vuelve vehículo de este deseo, convirtiendo en particulares ocasiones, como en “Rito”, cuento en el que las descripciones del cuerpo femenino son particularmente extensas e importantes, o “Anticipo”, a la mujer no sólo en objeto del deseo, sino también en fuente del mismo. Gracias a lo anterior se puede decir que coincidimos con Campobello cuando afirma: “Memoria-deseo-mirada-escritura son los ejes que recorren el libro [*Figuraciones*], combinándose para dar lugar a diferentes historias con un factor común: la transgresión” (2).

Finalmente, anotamos que en *Figuraciones* aparecen cuatro epígrafes al inicio del libro. El primero de Klossowski parece apoyar la premisa de varios de los cuentos de García

Ponce.³⁶ Los otros tres, provienen de la Biblia, y tienen una lectura claramente irónica.³⁷ Es claro que los epígrafes dan particular atención al deseo, la transgresión y la mirada, temas que ocupan lugares privilegiados en el cúmulo temático particular de García Ponce. Estos epígrafes, podrían resumirse en el que usa para el conjunto de cuentos, y que aparece en la edición final revisada por el propio autor en la colección *Obras reunidas* del Fondo de Cultura Económica: “El camino del exceso lleva al palacio de la sabiduría” (William Blake. Proverbio del infierno. Las bodas del cielo y del infierno).

Cinco mujeres es el último libro de cuentos que publica García Ponce. Debido a su ya muy avanzada enfermedad, fue dictado en su totalidad a su asistente María Luisa Herrera a lo largo de cinco años. Consiste de cinco cuentos con la mujer como asunto central. De ahí se desprenden otros que como antes mencionábamos, se ponen al servicio del deseo, tema y fin principal de los cuentos del autor. Relatos en los que el triángulo sexo-erotismo-mujer guarda al deseo en su centro, articulándose de tal manera que ninguno parece ser el más importante, y sin dejar de trabajar juntos con el único propósito de presentar al lector la visión del deseo del autor por medio de las acciones de sus personajes. Martínez Zalce los clasifica en: “dos adolescentes, una estudiante universitaria y dos adultas jóvenes; tres solteras, dos divorciadas. Se las puede agrupar de otro modo: una inocente, dos maliciosas, dos frívolas e idiotas. O de otro más: todas guapas, orgullosas de su belleza, felices de ser admiradas, dispuestas a lo que las situaciones les vayan presentando” (139)

El título es transparente en cuanto al tema de los cuentos: *Cinco mujeres*. Los textos son diferentes en las acciones, pero no en el fondo del asunto, en la mujer como objeto del deseo que busca, no sólo cumplirse, sino también prolongarse a través de lo erótico que se puede encontrar en la mirada. En su artículo “Cinco mujeres: de amores y nostalgias”,

³⁶ “La necesidad de semejantes leyes no se comprende bien y la triste referencia al voyeur no muestra para nada sus misteriosos recursos”

³⁷ “Se han corrompido y se han hecho abominables por sus pasiones (S.52, 2)” “Todos mis deseos se hallan expuestos a vuestros ojos (S. 13,2)” “Dios ama a los que dan (II. Cor. IX, 7)”

Martínez-Zalce afirma que “el título, plagiado de Musil, es obviamente una pauta de lectura. De nuevo la intertextualidad, de nuevo los retratos femeninos” (138). A este respecto cabría hacer la aclaración de que, como anota Bruce Novoa en una reseña del libro para la página de Internet de García Ponce, el título no se refiere directamente a ninguna obra de Musil, sino más bien traduce el nombre, *Five Women*, que se le dio a un tomo en el que se juntaron las traducciones al inglés de dos colecciones de cuentos anteriormente publicadas por el autor: *Vereinigungen (Uniones)* y *Drei Frauen (Tres mujeres)*.

Los cinco cuentos *Cinco mujeres* son representativos de García Ponce, pero si tomamos “Ninfeta” como ejemplo, es claro que a partir de él, se pueden enumerar muchos de los temas sobre los que más trabajó: el deseo, la mujer, lo erótico, la mirada, la culpa, la infancia como lugar idílico, la memoria, las vacaciones como lugares en donde existen licencias para que sucedan cosas que en otras ocasiones serían impensables. A decir de Filippo Gilardi, “Ninfeta’ es aquella parte que falta al libro de Nabokov; la parte de la seducción” (2). García Ponce traduce al lector todo el deseo que el protagonista siente por Enedina, la pequeña hija de su amante en turno. El narrador no siente el deseo personalmente, sino que nos traslada el que siente el protagonista, pero sin hacerlo pasar por él mismo.

En relación con lo erótico, Bruce-Novoa anota en “Cinco mujeres: el último libro de Juan García Ponce” que “los cuatro primeros cuentos de la colección ironizan la típica temática garciaponciana, sobre todo en el mero centro de la influencia musileana: el erotismo como fuerza reveladora y mística” (2), tema que por sí solo será uno de los más recurrentes en García Ponce y en la crítica sobre su obra.

Coincidimos con Martínez-Zalce cuando anota que “la parodia es una de las características más sobresalientes del libro” (138). Parece importante mencionar que esta parodia, está presente únicamente en los cuatro primeros cuentos, ya que “Retrato de un

amor adolescente” cambia notablemente de tono, y como anota Bruce-Novoa, “impresiona primero por el juego paroxístico con Joyce y su *Retrato de un artista adolescente*” (60).

Cinco mujeres constituye un catálogo temático e iconográfico del autor, evocando escenas de sus libros anteriores: la imagen primera del amor entre apenas adolescentes, el jardín paradisiáco donde conviven la inocencia y el erotismo, la playa como escenario del amor prohibido, la mujer como objeto del deseo y éste insertado en triángulos miméticos, en donde la mirada funciona como vehículo

6. Constantes temáticas en torno al deseo

6.1 El deseo como punto de partida

El deseo del que parten y hacia el que retornan los cuentos de García Ponce guarda una enorme relación con las propuestas teóricas realizadas por René Girard con respecto a la mimesis y triangulación del deseo. Girard nos plantea que no sólo somos incapaces de desear por cuenta propia, sino que necesitamos de otro agente, un tercero, un mediador como él lo llama, que nos indique qué desear. De la misma manera, nos dice cómo es que el objeto del deseo -en el caso de los cuentos de García Ponce, regularmente las mujeres- se desdobra para así contemplarse a sí mismo como el objeto deseado por sí mismo. Girard apunta: “Los deseos vanidosos son los reflejos empañados de los deseos auténticos. Luego son siempre los deseos de los *Otros* los que traducen esta vanidad, pues todos tenemos la impresión de desear más intensamente que los *Otros*” (19).

Volviendo a la propuesta central de la tesis, es decir, que en la cuentística de García Ponce existen constantes temáticas relacionadas entre sí por medio de una articulación central en torno a la búsqueda, contemplación y experimentación del deseo, vemos que este deseo del que hablamos como tópico medular se plantea con base en otra serie de recurrencias temáticas que se encuentra a su servicio. Se crea un andamiaje por medio del cual el deseo aparece no sólo como un tema, sino como lo que une a los demás asuntos para que éstos se puedan constituir a su favor.

En el ensayo “La visión del mundo de Georges Bataille en su obra narrativa”, García Ponce anota: “Hay narraciones que sólo existen a través de su propia imposibilidad y la convierten en la meta a la que se busca llegar. Para ellas el hecho de contar es contrario a la esencia de la narración, quieren algo que no se puede tocar sino sólo encerrar girando a su alrededor. Esto es lo que ocurre en las obras narrativas de Georges Bataille” (254).

Esta imposibilidad, esta búsqueda de la que habla García Ponce en las obras de Bataille, podría también aplicarse a su propia obra en relación con lo que aquí se plantea, ya

que ese “algo que no se puede tocar sino sólo encerrar girando a su alrededor”, es el propio deseo que figura como centro en su obra.

La elección de los autores antes mencionados se debe principalmente a que nos permitieron ver y analizar algunos de los temas que estamos tocando de manera específica. Cuando se habla de erotismo, y más en el caso de Juan García Ponce, sería casi imposible no tomar en cuenta lo ya dicho por Georges Bataille; o al intentar profundizar sobre la sociedad como institución restrictiva fue pertinente remitirnos a *Historia de la Sexualidad* de Michel Foucault. Pero para la propuesta central de la tesis, la mimesis del deseo, nos referimos directamente a los planteamientos de René Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca*, de quien también recuperamos algunos asuntos de *La violencia y lo sagrado*. En relación con el deseo y las propuestas de Girard, trabajamos que él maneja de los “triángulos hacia las nociones de “triángulos modificables y “triángulos esbozados”.

Cuitláhuac Quiroga en su artículo “La escritura de Juan García Ponce”, había ya anotado que el tema quizá más importante de la obra del autor era el deseo, y no como un elemento aislado sino como uno que toma en cuenta la arquitectura del deseo. Dice Quiroga: “Juan García Ponce escribe una obra única donde el deseo cobra preponderancia” (54)

A medida que avancemos en los capítulos de la investigación, se irán abordando uno a uno los temas que están al servicio del deseo, pero no de manera aislada, sino tomando muy en cuenta las relaciones que guardan, tanto estos entre sí, como cada uno por separado, o en conjuntos más limitados con el deseo.

Uno de los temas más importantes en relación con el deseo es la mujer. Las mujeres-personajes de García Ponce gozan de características particulares, las cuales se abordarán en el capítulo dedicado de manera especial al asunto, y se relacionan con los hombres, el deseo y otros temas, de maneras recurrentes, similares. Es claro que en todos los cuentos del autor aparecen mujeres, casi siempre en el papel de protagonistas, y que éstas no guardan relación aparente con los estereotipos modernos del género, aunque anotaremos más adelante, con

ayuda de *Ídolos de perversidad* de Bram Dijkstra, que esto no es tan cierto. Fernando García Ramírez señala de manera eficaz la relación de la mujer con el hombre en los cuentos de García Ponce cuando afirma: “En casi todos sus cuentos aparece un hombre que desea a una mujer y una mujer que se transforma por el deseo del hombre” (17).

La siguiente cita del cuento “El gato” nos demuestra cómo García Ponce se ocupa del deseo por el cuerpo, del deseo por el deseo mismo, el deseo por otros, y el deseo que la mujer tiene de sí misma, asunto que Girard califica de “vanidad”.

En su cuerpo no había ningún signo de espera. Estaba allí simplemente, sobre la cama, bella y abierta, como una esbelta e indiferente figura que no guardase ningún secreto para sí y sin embargo tampoco ignorara en ningún momento el juego silencioso de sus miembros y el peso del cuerpo, que formaban su propia realidad, y fuese capaz de hacer que la desearan y de desearse a sí misma con un doble movimiento que desconoce su punto de partida. (162)

García Ponce plantea un deseo en donde los excesos son permitidos, en donde sólo el propio “deseo” por el deseo es válido, sin importar hasta dónde éste lleve a sus personajes. Como anota en “La gaviota”, cuento en el que una pareja de adolescentes se deja llevar hasta culminar ese deseo: “La alcanzó [a Katina] y avanzó a su lado hasta que ella se detuvo donde ninguno de los dos tocaba fondo ya.” (177)

La culpa y el temor son otros de los vértices que el deseo toca en los textos de García Ponce. Esto es notorio en cuentos como “Tajimara”, “Cariátides”, “Enigma”, “La noche” o “Ninfeta”. Los personajes se percatan de que su deseo los consume, los lanza hacia su objeto, y en el peor de los casos, como en “Enigma”, los puede llevar a la locura. En “La noche”, dándose cuenta de esta “caída” hacia el deseo, uno de los personajes dice: “En medio del asco y el horror y la envidia, sobre todo la envidia, me di cuenta de que el único culpable era el amor y de que yo también lo sentía, que la deseaba [a Beatriz] desde aquella primera

noche o desde mucho antes tal vez, cuando su propia dignidad no me permitía ni siquiera advertir ese deseo” (79).

Girard afirma que en estos triángulos miméticos del deseo existe un sujeto que desea, un mediador que indica qué desear y un objeto del deseo. Este objeto del deseo es en los textos de García Ponce casi siempre la mujer, quien no sólo es deseada por un hombre, o mujer, sino que también llega a ser el sujeto que desea, y como el propio autor menciona en “Enigma”: “Todo objeto sexual es intercambiable, dado su mismo carácter de objeto” (257). Este triángulo inevitablemente genera conflictos, ya que existe más de un polo que desea a un tercero. “El deseo desvanecía toda posibilidad de equilibrio” (258), nos dice García Ponce en el mismo cuento.

En relación con la premisa de que el deseo es mimético, en *Erotismo y misticismo* Rosado afirma que “García Ponce le confiere a la *mimesis* un papel preponderante: para él todo en la vida, exceptuando el amor, se hace por imitación” (46). El mismo Girard anota: “El deseo según el *Otro* es siempre el deseo de ser *Otro*” (63). En efecto Girard plantea que cualquier deseo no proviene del propio sujeto, sino que hace falta que un mediador lo provoque, y así, tanto mediador como sujeto, tienen al mismo objeto de deseo. Girard no sólo habla de un deseo en donde se desea ser el *otro*, sino que plantea desear lo que el otro desea, pero no siempre de la misma manera, ya que el deseo que proviene en primera instancia del mediador, puede alcanzar otros niveles en el nuevo sujeto deseante.

Como bien dice Rosado, García Ponce le confiere un lugar sumamente importante a la mimesis con relación al deseo. A este respecto, encontramos en Bram Dijkstra cierta relación con la imagen que la mujer ha tenido en el arte desde el siglo XIX. Dijkstra anota: “A mediados de la década de 1870, la idea de que la mujer era, por naturaleza, imitadora y no creadora, se había convertido en uno de los lugares comunes más extendidos de la cultura occidental. ¿Qué era la interpretación sino una forma de imitación? Las actrices se hicieron omnipresentes en la literatura de la época” (120). De esta manera vemos cómo es que la

mujer como imitadora, o como centro mismo de la mimesis ha sido un tema recurrente en el arte desde hace mucho tiempo.

Por otro lado, el deseo tiene también un lado contradictorio, que aparece cuando nos encontramos ante un “deseo insatisfecho”. García Ponce interpone obstáculos entre sus personajes para que ese objeto tan anhelado se convierta en un aliciente para ir en busca de ese deseo con mayor ahínco. Ese deseo insatisfecho se llega a reflejar en los celos que provocan las triangulaciones. En “Tajimara”, uno de los personajes demuestra su coraje por ese deseo insatisfecho: “Todos los muchachos del barrio estábamos enamorados de ella y buscábamos continuamente pretextos para desahogar a golpes el odio que había logrado provocar entre nosotros sonriéndole cada día a uno diferente” (42-43). Ella sabe que todos los muchachos están enamorados de ella, por lo que sabe que tiene un poder secreto sobre ellos, el cuál emplea “sonriéndole cada día a uno diferente”, creando por este medio una batalla de celos entre ellos.

Como hemos dicho, el deseo puede verse casi completamente satisfecho, aunque siempre queda algún remanente que no encuentra satisfacción final; puede también no ser alcanzado, o bien puede existir también una negación del deseo. Hay personajes de García Ponce que por más cercanos que estén al deseo, o por mayor que sea su interés en algún objeto, prefieren esconderlo, recurriendo a cierto juego ambivalente entre la seducción y la inocencia. Por ejemplo en “La gaviota”, Luis le pregunta a Katina si le gusta que la besen: “- Sí- respondió ella y un instante después, incapaz todavía de apartar la cara de su refugio en el cuello de él, agregó:- Pero no me gusta” (189). A lo largo de todo el cuento, Katina accede a los acercamientos de Luis, pero no de manera directa, y llega a intentar ponerlo celoso con otros amigos. Katina se debate entre la inocencia que ella misma y Luis conocieran cada vez que ella iba, desde pequeña, a la casa de la playa de Luis y su familia, y el deseo que experimenta.

En “Enigma”, el doctor Rendón se descubre “cegado por la plenitud de la contemplación cuyo objeto el deseo rebaja y eleva contradictoriamente, alimentándose con su carácter rebajado y elevándolo al alimentarse de él, el maniático que expropia el cuerpo de Ramón Rendón” (253). En esta cita podemos ver en primera instancia la dualidad que el deseo puede provocar en el que lo siente, así como la importancia de la contemplación del objeto del deseo. Dentro de la obra de García Ponce, la mirada y la contemplación del objeto del deseo, en particular el cuerpo de la mujer, se vuelve un instrumento que hace las veces de vínculo o catalizador para que los vértices de los triángulos se terminen uniendo. La mirada para García Ponce no es únicamente una manera de acrecentar el deseo, sino de encontrarlo. Casi todos los personajes del autor basan muchas de sus decisiones en lo contemplado, en lo que las imágenes, las cuales recuerdan de manera regular, y es éste otro tema sumamente importante, les dicen e inspiran.

Esta contemplación del deseo y su objeto, nos lleva a otro aspecto de los triángulos, y que García Ponce, con clara influencia de Musil y Klossowski, utiliza como un recurso recurrente en sus textos: el tercero contemplador. Ocurre que un sujeto le transmite su deseo a otro para que admire y contemple a su propio objeto del deseo, y conforme es admirado se convierte también en objeto del deseo del “otro”. Aparece por este medio la figura del *voyeur*, que transmite y encuentra su deseo por medio de la contemplación del otro, pero que a diferencia del mediador no entra en contacto directo con la pareja que observa.

En los textos de García Ponce no sólo el *otro* satisface su deseo admirando al objeto del deseo que el *mediador* le ha incitado a desear, sino que el propio mediador disfruta admirando la contemplación del *otro*, así como a su objeto del deseo contemplado, el cual también satisface su deseo al ser contemplada. En “Rito”, uno de los cuentos en donde este asunto es más claro, el narrador nos dice: “Toda realización del deseo es un espectáculo, aun cuando no tenga espectadores; pero, además, en esta ocasión Arturo los mira.” (282). En el mismo cuento, el narrador también anota cómo la pareja encuentra versiones distintas del

deseo en la contemplación de un tercero, contemplación que en algunos casos va más allá del simple deseo alcanzado triángulos no únicamente miméticos sino también sexuales, que se dan como la culminación de estas relaciones. Un tercero contemplador, se convierte en participante activo:

Su placer y la afirmación de sí misma a través de él se halla ahora en despertar ese deseo que, algún día, con la complicidad de Arturo en tanto depositario también del homenaje encerrado en ese deseo, descubrió como el indispensable alimento de su amor, el amor que le pertenece a los daños, a través de la fascinación y el deseo de los otros, los que están fuera de ese amor y sólo pueden verla a ella desde su independencia transformándola a través del poder de sus acciones. (270)

Otro de los temas que se encuentra en cercana relación con el deseo es la pureza o la inocencia de algunos de los personajes de García Ponce, quien privilegia a las mujeres que no han tenido contacto verdaderamente significativo con el deseo, ya que esto le permite enfrentarlas a lo desconocido, a lo nuevo y por lo tanto mucho más fascinante. En “La gaviota”, uno de los cuentos con mayor presencia de la inocencia y la infancia, así como de las vacaciones como ámbito idílico, el narrador nos describe por medio de la gaviota blanca, cómo la pureza cubre a los personajes, Luis y Katina, que están a punto de enfrentarse directamente a la culminación del deseo: “Junto con ellos, la gaviota se había detenido también en su avance y volaba en círculos, sin adelantárseles, con lentos movimientos de sus enormes alas blancas, creando su propio, único espacio, en medio de la infinita, luminosa, inmensidad vacía” (200).

Por otro lado, García Ponce también contrapone la inocencia con la lujuria o el deseo desenfrenado que algunos de sus personajes sufren, y que eventualmente los lleva a finales no deseados. El ejemplo más claro de este asunto lo ofrece Ramón Rendón, personaje de “Enigma”, que acaba literalmente loco gracias a que el deseo que lo atrapa es demasiado extremo para controlarlo. En este caso, la inocencia es representada por sus hijos, que

duermen en la misma habitación que Rosa, la mujer del aseo quien, con el pasar de los días, ejerce una dominación desmedida sobre Ramón por medio del deseo, y en particular de su cuerpo desnudo, representante innegable de la lujuria que a su amante provoca. Esta relación aparece en “Enigma” de la siguiente manera: “Afirmaba la irrupción de la lujuria en el ámbito de la inocencia. Ramón Rendón, conducido por ese doble descubrimiento, sintió un salvaje e incontenible deseo” (243).

Ante tales circunstancias presentadas en “Enigma”, parece inevitable preguntarse lo mismo que el narrador: “¿Nuestras pasiones nos dirigen o nosotros dirigimos a nuestras pasiones?” (247). Como antes habíamos mencionado, la locura es otro de los temas presentes en la cuentística de García Ponce, y en especial en este texto. El autor aprovecha la situación para plantear el dilema entre la locura y la sanidad, o entre la locura y la razón. Dice el narrador: “Pero hasta para alguien tan experimentado como Ramón en el conocimiento de la naturaleza irracional del deseo, Rosa era una figura demasiado insignificante” (243).

La inocencia infantil que en algunos casos resulta velada, o engañosa, aparece también en “Ninfeta”, único cuento de García Ponce en donde un adulto intenta seducir a una niña, Enedina. En el texto el autor modifica esa relación en la que un hombre adulto, poseedor de un poder innegable sobre la infancia, cegado por el deseo, intenta satisfacerlo con la niña. Lo que no espera el personaje es que la niña parezca consciente del deseo que está generando en él, y aún más lejos, aproveche ese deseo para satisfacer el suyo propio de ser contemplada como un objeto. Dice el narrador, uno de los más irónicos de García Ponce: “!Enedina sentada en las piernas del amigo de su madre, las culpables y adultas manos de Santiago rodeando cautelosamente su cintura, tratando de percibir la piel bajo la blusa, el suéter o el vestido, sintiendo la sedosa mejilla ofrecida al contacto de unos labios conscientes además de la cercanía de los otros labios!” (296).

En cuanto a la mujer, siempre el personaje central de García Ponce, ya sea como protagonista u objeto del deseo, aparece no sólo supeditada a lo que el hombre espera de ella,

sino también como un individuo de carácter, con necesidades propias que hacen que vaya por sí misma, en algunos casos a costa de cualquier cosa, en el camino de su propio deseo. Este asunto se llega a volver contradictorio gracias a que el deseo de la mujer puede llegar a satisfacerse únicamente satisfaciendo a su vez el deseo de su pareja, como en los cuentos en que el deseo de la mujer se basa en ser exhibida por su marido o amante a terceros que llegan a formar parte de esos triángulos. Más adelante se referirán ejemplos específicos, en particular de cuentos como “El gato”, “Envío”, “Enigma”, “Rito”, “Retrato” o “Un día en la vida de Julia”.

La mujer de los cuentos de García Ponce está también, en muchos casos, como en “Amelia”, “El café” o “Después de la cita”, a cargo de sus deseos sexuales: los busca y experimenta, en hombres y en mujeres también, como en “Un día en la vida de Julia”. Al respecto podemos anotar que Bram Dijkstra nos dice que a finales del siglo XIX la mujer comenzó a ser concebida como una criatura lasciva que lo único que buscaba era el placer mundano, calificada como un ser “sediento de semen”. Pintores como E. Munch, representaron a la mujer como un ser macabro que nunca estaba satisfecho. García Ponce no llega a tal grado, sino que al contrario, le otorga a la mujer la suficiente fortaleza como para que ella misma busque satisfacción a sus deseos sexuales, si bien en algunos cuentos estos deseos se ven opacados por las necesidades del hombre, ante quien finalmente sucumben los deseos de la mujer. Sirva un ejemplo del cuento “Enigma”: “Para alivio y delicia suya, Ramón Rendón reconoció que Rosa era un lascivo demonio sexual que se le había impuesto” (249).

Como hemos podido ver, el deseo en los cuentos de García Ponce es el tema central, o por lo menos es el asunto al que todas las demás constantes temáticas apoyan, refuerzan y enaltecen

6.2 Triangulaciones y mimesis del deseo

En la obra de García Ponce encontramos una predilección por los triángulos. Velasco en “La pareja y el voyeur: consideraciones sobre los primeros cuentos de Juan García Ponce” anota que “estas estructuraciones en pares y tríos forman la base del sistema narrativo de García Ponce” (22). Por nuestra parte, consideramos que en los textos no existen pares, sino siempre triángulos, ya que cuando existen relaciones entre dos personajes, siempre se modifican a una relación de tres vértices. No sólo aparecen triángulos en relación con el deseo, sino que a lo largo de la obra encontramos una predilección por lo que sugieren estas relaciones de 3 factores. Como ejemplos podemos recordar el juego de tres librereros que el narrador de “Descripciones” tiene en su casa, “Los librereros de Jaime. Eran tres y de diferentes alturas” (342), o la declaración de gustos sexuales del personaje en el mismo cuento: “Esta belleza, impulsó a Jaime, aficionado siempre a los tríos, a retratar a las gatas junto a María” (343).

Si bien el deseo es protegido y alentado por una estructura temática particular en los cuentos de García Ponce, los triángulos miméticos se vuelven el tema más importante, ya que dentro de este esquema es que otros temas, como la mirada, el voyeur, la mujer o el erotismo, encuentran su lugar de participación más significativo.

Es René Girard quien en *Mentira romántica y verdad novelesca* o *La violencia y lo sagrado*, ha profundizado en la triangulación mimética del deseo. A pesar de que Girard menciona únicamente triángulos, y doble mimesis, parece pertinente para el proyecto un cambio para hablar en su lugar de “triángulos modificables” o “triángulos esbozados”, términos sobre los que más adelante profundizaremos y que dan, tanto a la mimesis del deseo como a la triangulación, una interpretación más cercana a lo que ocurre en los cuentos de García Ponce. En sus cuentos no aparecen siempre muy definidos los triángulos del deseo, es decir: en algunas ocasiones no están del todo especificados los participantes, o si es que de verdad existe un mediador en la figura, o por otro lado si es que de manera inevitable estos

triángulos llevan a un conflicto entre las partes que buscan al objeto del deseo. De igual manera, existen casos en los cuentos de García Ponce en que los objetos del deseo se desdoblán para desearse ellos mismos; así, aparentes dos vértices del triángulo pueden, ocupar los tres vértices.

Un ejemplo de estas variables, en particular la primera, lo presenta el narrador de “Ninfeta”:

Santiago aprobó el proyecto [ir a una playa de Oaxaca]. A solas en su departamento imaginó ese viaje. ¡Enedina en traje de baño, Enedina con ropa muy breve como le exigía el clima! Para colmo podía aplicar la sensualidad provocada por sus ensueños a la presencia de Carola en ese mismo departamento. La felicidad de la pareja era absoluta. ¿Cuál pareja, quiénes eran los auténticos integrantes de ella? (297)

Esta aparición de modificaciones en los triángulos, ocurre en otros cuentos, aunque no de manera tan explícita. En, “Tajimara”, “Imagen primera” o “Imágenes de Vanya”, se tiene que ir haciendo un seguimiento de estos triángulos que van cambiando, o adquiriendo mayor o menor importancia y legibilidad.

Girard asegura que existe en el deseo una mediación, la cual se ubica en la figura del *mediador*, quien le indica al *sujeto del deseo* el *objeto del deseo* al que debe tender. El sujeto desea a su objeto porque el mediador se lo indica o porque el propio mediador lo desea: le indica que lo desee, deseándolo. A partir de esta triangulación, Girard afirma que nos encontramos ante una *mediación externa* “cuando la distancia es suficiente como para que las dos esferas de *posibles*, de las cuales el mediador y el sujeto ocupan los centros, no puedan entrar en contacto” (12), mientras que se habla de una “*mediación interna* cuando esa misma distancia es lo bastante reducida como para que las dos esferas se penetran más o menos profundamente” (12). Girard emplea como ejemplo arquetípico de la mediación externa a Don Quijote y Amadís de Gaula, ya que el personaje de Cervantes desea los modelos de toda caballería que el Amadís, a cientos de años de distancia, y en un mundo de

lo ficticio, le “dice” que debe desear. (7). Por otro lado, también en el Quijote, Girard se refiere a que existe otro triángulo, ya que Sancho, cuando desea una ínsula o algún otro favor prometido por Don Quijote, no desea por sí solo, sino que desea lo que su caballero le ha sugerido. Por otro lado, para ejemplificar la mediación interna, y en donde se produce un efecto de odio o celos, emplea al personaje Julián Sorel, de *Rojo y Negro* de Stendhal. Como anota Girard: “Entre Julián y Matilde, entre Rénal y Valenod, entre Lucien Leuwn y los nobles de Nancy, la distancia es siempre lo bastante pequeña como para permitir la competencia de los deseos” (11).

Podemos decir que en casi todos los casos, salvo excepciones como “El café”, “Después de la cita”, “La plaza” o “Retrato”, nos encontramos ante una mediación interna. Ésta ocurre cuando “se atrapa” un deseo ajeno como se contagia una enfermedad de un individuo infectado con un virus, tan sólo en esta ocasión, el virus es el deseo, y como dice Girard: “Todo deseo, al ser compartido, se hace más fuerte” (75). Siguiendo sobre este asunto, Girard utiliza el término de *mentira romántica* para “las [obras] que reflejen la presencia del mediador sin revelarla jamás”, mientras que emplea el de *verdad novelesca*, para “las obras que revelen dicha presencia” (15).

Es el mismo Girard quien anota que “todo en el deseo es copiado, hasta su grado de fervor, depende del deseo que es tomado como modelo” (10). De aquí parte lo conflictivo de estas triangulaciones del deseo, ya que tanto el sujeto como el mediador aseguran ser los legítimos “dueños” de ese deseo por el objeto, lo que los convierte en rivales. Parte de esta rivalidad se ve reflejada en la figura del “vanidoso”, el cual desea un objeto simplemente por que éste “es deseado ya por un tercero al que se asigna cierto prestigio” (10). Gracias a esta rivalidad el mediador se encuentra en un lugar en el que no puede desempeñar su papel de modelo sin desempeñar igualmente, o parecer hacerlo, el papel de obstáculo.

Por otro lado, puede darse el caso en que la presencia de un rival no sea necesaria para que se pueda calificar a este deseo de triangular. Como anota Girard, “El ser amado se

desdobra en objeto y sujeto bajo la mirada del amante. Imitar el deseo de su amante es desearse *uno-mismo* gracias al deseo de este amante” (70). Este tipo de triángulo donde aparentemente sólo existen dos participantes, aparece continuamente en los cuentos de García Ponce gracias a que en muchos de los textos la contemplación del objeto del deseo tiene un lugar preponderante, lo cual permite que este objeto se contagie del deseo y comience a sentirlo él mismo por su propio cuerpo. El asunto es claro en cuentos como “Rito”, “Un día en la vida de Julia” o “Imágenes de Vanya”, pero lo ilustraremos mejor con “El gato”. Ahí podemos ver cómo el triángulo que aparece en el texto, está compuesto por D, su amiga y el gato en algunas ocasiones puede mutar en otros dos triángulos, cuyos integrantes serían: D- amiga- cuerpo de la amiga, y Gato- amiga- cuerpo de la amiga. Así, podemos ver cómo es que existen dos participantes constantes en ambos triángulos: la amiga de D, y su cuerpo, dejando el lugar modificable al objeto catalizador del deseo, ya sea D o el gato.

Por su parte, Girard usa el término de “triángulos en cadena” (127) cuando A desea a B, B a C, C a D y así sucesivamente. Nosotros planteamos el utilizar los términos de triángulos modificables y triángulos esbozados, términos que derivamos de las ideas de Girard. Entendemos por “triángulo modificable” el proceso por el cual una triangulación del deseo dentro de un cuento de García Ponce no es estable y fija, es decir, que conforme el cuento va avanzando las relaciones entre sujetos y objetos del deseo se van modificando, ya que se agregan nuevos integrantes a las figuras, o en otros casos se eliminan vértices que pueden o no regresar a la estructura. Así, aunque las posiciones cambien, el objeto siempre es el mismo. Por otro lado, entendemos por “triángulos esbozados” aquellas estructuras creadas con base en el deseo que están bocetadas en el texto de manera simple, que sugieren

la posibilidad de que ese triángulo se concrete y que al final no llega a constituir un triángulo.³⁸

De la Peña divide estos triángulos amorosos en dos figuras: mimesis del deseo y voyeurismo. Puede anotarse que la primera figura surge cuando los tres vértices del triángulo ocupan una posición actuante, es decir, cada uno es respecto de los otros dos contemplador e imitador del deseo, situación que origina una dinámica en la que el amor y la rivalidad se alternan hasta que uno de los tres termina desplazado. La segunda figura se desarrolla cuando uno de los sujetos es un observador, aparentemente pasivo, pero que en realidad cataliza en sí toda la energía erótica que contempla (161-162). Esta figura del voyeur es una de las constantes más recurrentes en la cuentística de García Ponce. Basta mencionar cuentos como “Rito”, “Imágenes de Vanya”, “La noche” o “El gato”.

Hemos anotado ya, siguiendo a Girard, que el sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea. Al desear tal o cual objeto, el rival lo designa deseable para el sujeto. En “Imágenes de Vanya”, Jorge admira a su amigo porque cree que Vanya es su amante, y a partir de ahí, la desea también, simplemente porque establece una rivalidad imaginaria con su amigo. Desea a Vanya, pues cree que su amigo la desea. “Jorge pensó en Vanya como amante de su amigo, sintió una cierta admiración, una cierta envidia, después de todo la belleza siempre era belleza y no le preguntó nada sobre Vanya al acompañarlo al bar donde estaba citado con su ex esposa” (319).

En pasajes como este último podemos ver de manera clara la figura del mediador. Con respecto a esta figura, Girard plantea que “el objeto es al mediador lo que la reliquia al santo. El rosario que este último usó, el vestido que llevó son más buscados que la medalla simplemente tocada o bendita. El valor de una reliquia depende de la “distancia” que la separa del santo” (63). En los cuentos de García Ponce, podemos subrayar cómo el deseo por

³⁸ Lara Zavala anota en su prólogo a *Novelas breves*: “Figura de paja juega con la ambigüedad emotiva de sus personajes. En el transcurso de la obra se plantea la posibilidad de varios triángulos” (11).

el objeto se vuelve mucho más intenso si el mediador ya ha mantenido algún encuentro con el objeto, sea sexual o únicamente una relación de propiedad-propietario. Si el mediador, además de incitar al sujeto, lo provoca demostrando que su cercanía con el objeto es mucho más significativa, el sujeto redoblará sus intentos con respecto al objeto, ya que su rivalidad con el mediador tendrá una carga de mayor intensidad. Como Girard plantea: “No es mediante unas palabras, es mediante su propio deseo que el modelo designa al sujeto el objeto supremamente deseable” (152-153). En los textos de García Ponce, como en “Rito”, cuento con particular presencia del mediador, aparece una provocación clara por parte de éste para que tanto el objeto como el sujeto del deseo se encuentren para satisfacer su deseo: el de ellos como el del mediador mismo. En “Rito” el narrador ofrece a su esposa a uno de tantos invitados de sus reuniones personales, y mediante este ofrecimiento, él mismo cumple su deseo: “No. Yo los miro. Bailen ustedes” (274), dice el esposo cuando su mujer lo invita a unirse a ella y su nueva pareja.

Podemos decir que el deseo se forma a partir de un modelo: elige el mismo objeto que el modelo ha elegido antes. Los triángulos del deseo pueden generar rivalidad entre dos de sus miembros, de manera particular entre el sujeto y el mediador. Girard anota en *La violencia y lo sagrado* que “la tendencia mimética convierte al deseo en la copia de otro deseo y desemboca necesariamente en la rivalidad” (172). Como ejemplo señalamos cómo Juan, narrador y personaje de “Reunión de familia”, habla de Armando, profesor de Lucila y muy claro rival: “Sentí ganas de patearlo; pero recordé la admiración que Lucila tenía por él y lo dejé ir con una sonrisa que no quería decir absolutamente nada” (115). Juan considera a Armando su rival ante los ojos de Lucila, mas no lo ataca directamente pues lo sabe admirado por ella; así se crea una distancia con su rival. Pero esta propia distancia es uno de los catalizadores del deseo: Juan desea a Lucila en parte porque sabe que Armando la desea también, y por otro lado, Lucila se puede dar el lujo de celar a Juan con Armando gracias a

que sabe que el primero la desea, y sabe que ella desea a Armando. Es un triángulo en el que A desea a B, pero B desea a C.

En otros casos, algunos cuentos de García Ponce presentan triángulos que sí encuentran salida de parte de dos vértices, en donde uno no es el impulsor del otro, sino que se gestan al mismo tiempo y de forma autónoma. Así, existen “dos deseos que convergen sobre el mismo objeto y se obstaculizan mutuamente” (Girard 163). Uno de los más claros ejemplos de este tipo de triangulaciones ocurre en “Feria al anochecer”, cuento en el que Andrés, niño de doce años, se ve obligado a rivalizar con su primo por la atención de una niña de su misma edad. El campo de batalla, pero también el lugar idílico donde lo funesto y extraño de la noche desaparecen, es la feria local. Anota el narrador del cuento:

Y esa primavera, la última, aquella en la que cumplió doce años, además, Andrés, con uno de sus primos, al que se unió y al mismo tiempo odió como nunca antes había odiado a nadie, como si el secreto que ni a sí mismos confesaban les impidiera al mismo tiempo recuperar la antigua confianza o separarse y tratar de actuar cada quien por su lado, conoció, trató, compartió por primera vez con una muchacha las alegrías de la feria y, sin advertirlo claramente, se enamoró de ella. (91)

Vemos en la cita que Andrés llega a odiar a su primo porque en él identifica a un rival, a otro que le puede robar la atención y el cariño de esta niña con la que descubre el deseo.

Encontramos también una variante del deseo mimético en la que el sujeto llega a imitar de tal manera a su mediador que busca no únicamente desear lo que éste desea, sino parecerse en todo lo posible a él. Un caso como el planteado aparece en “La noche”, donde Beatriz busca parecerse a Olga, la que en apariencia es la amante de su esposo: “Estaban siempre con la amiga esa que siempre los acompaña, Olga, la rubia. ¿Te acuerdas de ella? Lo que pasa con Beatriz es que ha cambiado también de manera de vestir y hasta de hablar. Me dio la sensación de que, sin darse cuenta, imita a la otra. Es muy extraño” (65). Los sujetos deseantes no imitan de manera burda al mediador, sino que como lo plantea el propio Girard,

buscan un acercamiento al objeto por medio de encontrar en el mediador lo que el sujeto busca. Así, no sólo buscan desear al que el otro desea, sino que buscan ser el otro, para que así el objeto, en esa absurda y supuesta “confusión”, llegue a desearlos a ellos. (Girard 1963, 17)

Dentro de la mimesis del deseo, y en un planteamiento casi paradójico, podemos también encontrar cómo García Ponce privilegia la individualidad de algunos de sus personajes, ya que esa individualización apunta a una focalización del deseo. Como en “La gaviota”: “Katina resultaba estar más lejos que nunca, cayendo en la indignidad de confundir su figura con la de las primas, haciéndose igual a ellas” (196). Katina se comienza a confundir con las primas de Luis, y esto la hace igual a las demás, mezcla al objeto del deseo de Luis en la masa, pierde esa individualidad que para Luis era parte de lo que encendía su deseo. El que Katina fuera diferente, extranjera, única, hacía que Luis la deseara aún más, tan sólo que él espera que ella lo desee y conciba de la misma manera, es por eso que se pone celoso cuando siente que Katina ve a otros de sus amigos como antes sólo lo veía a él. Así en la siguiente cita: “[...] Luis veía que alguno de sus amigos ayudaban a subir al bote a Katina, recibiendo la misma mirada con que lo veía a él a veces, o ella conversaba con otro, contándole cosas de su vida en Alemania que a él no le había dicho.” (188). Son estos triángulos esbozados que a pesar de que no se concretan, al esbozarse molestan, ponen celoso e intranquilo a Luis, ya que dejan en duda la reciprocidad que él busca en el deseo que existe entre él y Katina. Podemos ver cómo en muchos cuentos García Ponce propone que el deseo proviene de que otros deseen al objeto, pero en otras ocasiones, como en “La gaviota”, el que otros deseen lo que el personaje desea, no amplía sino que disminuye su deseo. En casos como éste, encontramos que el sujeto no busca imitar al mediador. Tal vez el centro del asunto sea que el objeto no comenzó a desear al sujeto porque así lo hiciera el mediador, sino que su deseo comenzó antes, por lo que esta figura se convierte, más que en un ideal a seguir, un elemento que introduce discordia entre el objeto y el sujeto.

Se plantea también en textos de García Ponce que esta mimesis del deseo llega a grados en los que un sujeto puede sustituir a otro en busca de su verdadero deseo. Se trata de un deseo oculto o prohibido, como sucede en los casos en los que aparece el incesto entre hermanos, motivo más o menos recurrente en García Ponce y que revela una clara influencia de Robert Musil.³⁹ Para ejemplificar este deseo oculto, podemos recurrir a “Enigma”, cuento en el que Ramón Rendón, eminente psiquiatra, intenta sustituir a su esposa con Rosa, la nana de sus hijos: “Desde luego, como le ocurre a todo ser humano, él era capaz de sustituir a Laura por Rosa mientras se satisfacían las convulsiones del deseo” (259). Vale la pena anotar cómo esta sustitución pretendida por el personaje se apodera de tal manera de él que lo lleva a la locura, y sustituye a cualquier mujer que se le presente por su perdida amante Rosa. “Al día siguiente, llegó la nueva nana. Ramón se dio cuenta de inmediato. Todos pretendían que se llamaba Clara; pero era Rosa” (262).

El modo en que esta sustitución de objetos del deseo se relaciona con el incesto puede ilustrarse con mayor claridad con “Imagen primera”. En este texto, Inés y su hermano Fernando se ven atrapados en una situación en la que el deseo que uno siente por el otro encuentra en la necesidad de esconderse siguiendo reglas sociales. El narrador anota que un novio de Inés “[...] debería ser un poco mayor que Fernando y era menos delgado que él; pero Inés pensó que aproximadamente era de su misma estatura y trató de comparar sus facciones con las de su hermano, aunque en realidad no se parecían en nada, exceptuando la figura y la juventud”. (143)

Inés intenta suplantar a su novio con su hermano Fernando, objeto verdadero de su deseo, pero en vista de que está prohibido, no encuentra otra solución que pretender sustituir esa figura masculina con otra que sí este permitida: un novio común y corriente que una

³⁹ Para mayor referencia conviene remitirse a *El hombre sin cualidades* de Robert Musil, en el que aparecen Ulrich y Agathe, hermanos incestuosos. García Ponce no sólo introdujo al autor en México, sino que llegó a traducirlo y a escribir varios ensayos sobre su obra, como “La enracina sin fin: Musil, Borges, Klossowski” (1981) o *Tres voces. Ensayos sobre Thomas Mann, Heimito Von Dorerer y Robert Musil*. (2000)

mujer de su edad se supone debe tener. Es claro que estas suplantaciones no tienen manera de salir bien, ya que el sujeto deseante no ve satisfecho su deseo con la persona que espera, sino que se ve en la necesidad de transferir ese deseo a una tercera, provocando al mismo tiempo, en el caso de que el deseo entre el sujeto y su objeto sea recíproco, una conducta de celos.

En *Mentira romántica y verdad novelesca*, Girard plantea que los celos, junto con la envidia, “suponen una triple presencia: presencia del objeto, presencia del sujeto y presencia de aquel a quien se cela o aquel a quien se envidia” (14). En los cuentos de García Ponce aparece la figura del celoso de varias maneras, ya que encarna tanto en la figura del sujeto como en la del mediador. En “Amelia”, por ejemplo, se plantea que en un principio el esposo de Amelia, la protagonista, se siente orgulloso de que admiren a su mujer, pero cuando el deseo que sentía por ella comienza a desaparecer, esta contemplación de otros sobre su antiguo objeto del deseo le resulta molesta. Dice el personaje: “La admiración que Amelia seguía provocando en la playa y que antes me halagaba tanto, ahora me irritaba, y se lo hacía ver a ella, que sorprendida trataba de calmar lo que ingenuamente suponía ataques de celos” (30). El personaje masculino en el cuento es uno que no acepta, mas que al inicio del cuento, su verdadero deseo por su esposa, al grado de que cuando de verdad parece estar celoso, y podríamos decir que veladamente lo está, ridiculiza a su pareja por intentar calmarlo por lo que aparece como un ataque de celos.

Encontramos otro caso en el que existe un objeto que no permite que el deseo del sujeto tenga ninguna otra dirección más que la propia, y cuando se percata de que el deseo de este sujeto, a pesar de no ser correspondido por la mujer, se comienza a dirigir hacia otro objeto, el sujeto lo cela pero sin intenciones de satisfacer su deseo, sino simplemente para no perder a ese deseoso cautivo. Este caso se presenta en cuentos como “Cariátides”, en que el personaje masculino desea a una de dos hermanas, mientras que la otra espera ser el blanco de tal deseo. En el texto, Gabriela, la hermana no favorecida, simula la necesidad de hablar

con el personaje masculino, quien anota: “Comprendí de pronto que no quería consultarme nada y que lo que pasaba era que estaba celosa” (112). En este caso, Gabriela, la hermana mayor, sólo desea al personaje porque su hermana lo desea. Es un caso claro de cómo el mediador del deseo puede presentarse de diversas maneras.

En “Tajimara” el propio objeto del deseo registra el papel del mediador. Después de que Guillermo decide terminar con Cecilia ella anota: “Estuve hablando con él horas enteras, tratando de convencerlo, como una idiota, diciéndole que era imposible, que todos ustedes estaban enamorados de mí y en cambio yo sólo lo quería a él” (45). A Cecilia le parece extraño que Guillermo no la desee como todos los *otros*. Le parece imposible que él no sea objeto de la mimesis, de los celos, que ella supone deberían incitarlo a desearla también. Podríamos decir al respecto que se presenta una situación constante en los textos de García Ponce: cuando un objeto de deseo ya ha sido obtenido y dicha obtención no resultó particularmente difícil, el sujeto que desea pierde el interés, aunque esto parece más una constante universal que una particular del autor. No hay peor objeto del deseo que el que se deja alcanzar de una manera simple o en total acuerdo de todas las partes del triángulo mimético. Como dice Girard, los triángulos generalmente significan conflicto, ya que regularmente debe existir cierta reticencia por parte de algún vértice del triángulo a participar. Así, los objetos alcanzados pierden su interés gracias a que una vez obtenidos, la figura del mediador desaparece, porque no sólo éste y el sujeto desean el mismo objeto, sino que ambos lo han obtenido.

Dentro de los triángulos podemos ver cómo algunos personajes de García Ponce, no quieren compartir sus objetos de deseo, al contrario de lo que sucede en cuentos como “Rito”, “Enigma” o “Imágenes de Vanya”, ni tampoco su deseo. En “La gaviota” Luis no quiere ver a sus antiguos amigos con los que siempre se reúne los veranos en la playa, no sólo para que no tengan acceso a Katina, sino para que no tengan la oportunidad de desearla exactamente como él la desea. Anota el narrador: “-Unos amigos- contestó vagamente Luis,

consciente ya de que muy pronto sería imposible evitarlos y dándose cuenta, sin poder imaginar la casi continua e insatisfecha irritación que le esperaba, que quería conservar sólo para sí a Katina” (184).

En “Amelia” aparece un tipo de triángulo muy poco común en los cuentos de García Ponce. Víctor, Lorenzo y Jorge, protagonista del relato, se presentan como tres flancos de una misma personalidad. El narrador lo plantea de la siguiente manera:

Víctor, calmado, seguro de sí mismo, encontraba acomodo en cualquier parte; Lorenzo, en cambio, se exaltaba con cualquier motivo, era siempre el que iniciaba las discusiones y sólo conseguíamos callarlo con el tocadiscos. Yo fluctuaba entre los dos, y tengo que admitir que por lo general era guiado por ellos. Pero, sin fijarnos en eso, nos considerábamos inseparables y formábamos un bloque irrompible cuando nos encontrábamos entre más gente. (22)

Los tres personajes se presentan como uno solo; como un rompecabezas en el que las piezas son una particular parte de la forma de ser y actuar del personaje, formando una sola persona: Jorge. No queda claro en el texto si es que los tres desean a Amelia, pero sí que los tres la conocen al mismo tiempo y que en un inicio sienten cierta atracción hacia ella. Los tres personajes se presentan como uno solo, una unificación de las diferentes facetas de Jorge, el personaje que finalmente acaba casándose con Amelia. Dice Jorge: “En una de esas fiestas conocí a Amelia, mejor dicho: la conocimos los tres” (23). Jorge no hace personal la experiencia de haber conocido a Amelia, sino que la comparte con sus amigos, los cuales, sirven de mediadores, ya que aparentemente también la desearon en algún momento.

Tomando como ejemplo cuentos en los que la triangulación del deseo es muy notoria, se puede anotar que en “El gato”, uno de los temas centrales es la figura que estos triángulos miméticos juegan en la concepción y satisfacción del deseo. En el texto hay tres elementos claros que componen el triángulo: D, su amiga y el gato. Uno de los casos donde encontramos triángulos modificables, a los cuales nos referimos con anterioridad, es éste: en

un principio está formado por los tres personajes, después nos hallamos frente a otros dos nuevos triángulos, el primero compuesto por la mujer, su cuerpo y el gato, y el segundo por la mujer, su cuerpo y D. Estas transformaciones surgen gracias a que la mujer encuentra satisfecho su deseo en su propio cuerpo, y lo comparte tanto con el gato como con D. De la misma manera, el gato sirve de vínculo erótico-simbólico entre D y su amiga, pero también entre ella y su propio cuerpo. En el cuento, García Ponce lo dice con muchas menos palabras: “Por su parte, ella había aceptado también al gato como algo que les pertenecía a los dos sin ser de ninguno y comparaba las reacciones de su cuerpo ante él con las que le producía el contacto con las manos de D” (164).

En “Tajimara” García Ponce hace evidente por primera vez su influencia musiliana supliendo a Agathe y Ulrich por Julia y Carlos, hermanos pintores que sin duda se desean mutuamente. Este deseo da origen a triángulos esbozados que nunca quedan totalmente claros, pero que se vuelven obvios durante el transcurso del cuento. Así, García Ponce le da un tratamiento de deseo prohibido al resultado de estos triángulos entre los hermanos y un tercero, el cual deja de tener importancia ante las figuras tan potentes y cargadas de un deseo no permitido. El que el autor trabaja con dos jerarquías de triángulos, ya que por un lado están los conformados por Julia y Carlos, en los que un tercero que desea a cada uno de ellos, Mario y Clara respectivamente, se inmiscuye en el amor de los hermanos sienten entre sí; por otro lado aparece un triángulo entre Cecilia, Guillermo y el narrador, el cual va apareciendo en la narración pausadamente, por fragmentos, y al cual el propio narrador cataloga de no importante. De esta manera el autor intenta dividir la atención del lector entre esas dos historias, aunque veladamente le otorga mucha mayor importancia a la historia incestuosa de Julia y Carlos, dotando a esa parte “velada” de una importancia vital para la eficacia del texto en tanto cuento.

En “Feria al anochecer”, los triángulos son modificados continuamente, pero no por sustitución de sus integrantes sino por cambios en los papeles que juegan dos de ellos.

Andrés y su primo se enamoran de la misma niña durante una feria local, lo cual hace que ambos, rivales, sean mediadores y sujetos. Lo más interesante del cuento es que los tres papeles que ocupan Andrés y su primo no suceden de manera separada o aislada, sino que se presentan juntos durante todo el cuento. Es claro que ambos son primero sujetos del deseo, ya que los dos desean a la niña, pero cuando se dan cuenta de que el otro también la desea, el deseo de ambos se acrecienta al percatarse de que se han convertido en rivales. Ya señalábamos, sin embargo, esta aparición de papeles no es secuencial: cuando son rivales no dejan de ser mediadores y sujetos al mismo tiempo.

Los triángulos, como hemos visto, apuntan hacia el deseo de muy diversas maneras, pero en general se podría decir que buscan la satisfacción de ese deseo, y no sólo eso, sino que también encausan su búsqueda y esquematizan las relaciones de conflicto que aparecen dentro. En los casos en que no llega a cumplirse el deseo, o a verse impedido por algún miembro del triángulo, surge un conflicto mayor. Como bien señala Girard: “Sólo la criatura que nos impide satisfacer un deseo que ella misma nos ha sugerido, es verdaderamente objeto de odio” (13). En los casos en que un ente externo impide el deseo no es tan conflictivo como cuando el propio mediador o el objeto del deseo se interponen entre éste y el sujeto deseante. En “Ninfeta” encontramos un ejemplo: Carola y Santiago, amantes, van de vacaciones con Enedina, hija casi adolescente de ella que parece tentar sexualmente a Santiago. En uno de los primeros días de las vacaciones que toman juntos, Carola llega al lugar en que se encuentran Santiago y Enedina y le pregunta a él si no la esperaba, a lo que responde el narrador: “ ¡Claro que Santiago no la esperaba! Su súbita aparición arruinaba todos sus planes. Por primera vez, Santiago sintió una suerte de odio por Carola. Y sin embargo nadaron los tres juntos” (299).

Existen otros cuentos, como “Rito” o “Imágenes de Vanya”, en los que los triángulos se van esbozando gracias a que una pareja permite la entrada de un tercero, quien regularmente ocupa el lugar del sujeto del deseo. Por ello el triángulo principal, el que

verdaderamente da sustento al deseo, es el creado por la pareja: el hombre, la mujer y su cuerpo, siendo éste el instrumento erótico, junto con la mirada y la contemplación, por medio del cual el deseo es satisfecho.

Los triángulos, en suma, se estructuran con el único sentido de satisfacer el deseo, de encontrar los mecanismos por medio de los cuales el deseo sea alcanzado o revelado. Estas figuras, junto con el deseo que buscan y enaltecen, se relacionan con lo erótico de una manera en la que éste se presenta como un engrane más de la maquinaria que García Ponce construye alrededor del deseo.

6.3 Dinámicas múltiples del erotismo

Michel Foucault anota en *Historia de la sexualidad*: “Ha habido históricamente dos grandes procedimientos para producir la verdad del sexo. Por un lado, las sociedades –fueron numerosas: China, Japón, India, Roma, las sociedades árabes musulmanas- que se dotaron de una *ars erotica*” (9), mientras que nuestra civilización, a primera vista al menos, practica una *scientia sexualis*, basada en la confesión para conocer y “autorizar” la verdad del sexo. En este “arte erótico”, la verdad se extrae del placer: se presenta como práctica y se recoge como experiencia. A partir de esta forma de entender el placer, éste no es tomado en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido, ni con un criterio de utilidad, sino que, ante todo en relación consigo mismo, debe ser conocido como placer.

El asunto planteado por Foucault interesa para nuestro tema cuando cuestionamos desde qué punto de vista se escribe la literatura calificada de erótica: desde un lugar donde todo está permitido, nada prohibido, y no hay ningún instrumento o institución que diga qué es verdad, qué es erótico, qué es pornográfico; o por el contrario, desde un escenario donde las convenciones sociales están tan establecidas que el placer, lo erótico, el sexo y el deseo tienen ya sus propios instrumentos y limitantes, por lo que no está permitido mencionar nada que se aparte de ellos. Por su parte, García Ponce parece debatirse entre dos polos.

Partiendo de que la crítica especializada prácticamente ha encasillado a García Ponce como un autor erótico, se intenta plantear el tema del erotismo dentro de su obra no como un elemento aislado, sino como un engrane más del deseo. Así mismo, se plantea que este erotismo aparece de diversas maneras, y éstas a su vez trabajan junto con otros temas, como el sexo, la prohibición, la sociedad, el cuerpo, la mujer o la mirada, apuntando siempre hacia el deseo

En su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Domínguez Michael afirma que la obsesión axial de García Ponce es el erotismo, postura que cuestionamos al considerar que la verdadera obsesión de García Ponce es el deseo, que aunque no la única, sí la más importante. Es pertinente anotar el reconocimiento de muchas recurrencias que podrían catalogarse de obsesiones, pero que parecen presentarse con la intención de sumarse a una articulación que tiene al deseo como centro y fin.

Para los objetivos de la tesis, parecería innecesario trabajar con la pregunta ¿qué es erotismo?, debido a que las definiciones con las que podríamos encontrarnos serían demasiado variadas. Aunque no es principal objetivo de esta tesis el encontrar una definición del término, es apropiado ocuparse de aproximaciones a lo erótico y el erotismo. Es importante anotar que los términos erótico y pornográfico se usan en el proyecto con el mismo significado, a pesar de que la crítica en muchas ocasiones se ha encargado de profundizar en una separación que consideramos no existente. Se plantea entonces en el proyecto, partiendo de lo planteado en su obra por el propio García Ponce, que en muchas ocasiones lo erótico y lo pornográfico conviven y se articulan de manera conjunta, ya que ambos términos surgen de apreciaciones subjetivas. En relación con su novela *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, “García Ponce aclara a Roberto Vallarino que se trata de una novela pornográfica, constituye una especie de anuncio: si es que es erótica significa que es pornográfica, si es pornográfica significa que es erótica” (Rosado 104). De esta manera no

sólo planteamos que en la tesis no se hace diferencia entre los dos términos, sino que el propio García Ponce tampoco la hacía dentro de su literatura.

En su artículo “La dialéctica del erotismo”, Díaz y Morales anota que para Bataille, el erotismo es “el desequilibrio en el cual el ser se replantea a sí mismo y de un modo consciente. En cierto sentido el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde.” (85). En *El erotismo*, el propio Bataille afirma: “Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (15). Bataille plantea que aunque la actividad erótica sea una exuberancia de la vida, no es extraño a la muerte misma, encontrado así que toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento, hasta la muerte. Esta aproximación al erotismo parece coincidir con el acercamiento de García Ponce al tema en algunos de sus cuentos. Muchos de sus personajes se olvidan de sí mismos cuando se acercan a un encuentro erótico, en particular en presencia de la figura erótica por excelencia en la obra del escritor: la mujer. Al respecto, anotamos que la mujer, como objeto y figura, que no sólo revela el deseo sino lo erótico en él, aparece como representante del erotismo en los textos de García Ponce, y tiene la facultad de presentarse de maneras muy diversas, ya que puede ser la mujer ajena, la mujer ofrecida, la propia, la amada, la deseada, la inalcanzable. Esta mujer, considerada como una entidad única pese a las diferencias que García Ponce puede marcar dependiendo su intención en el texto, guarda características particulares a lo largo de toda su obra, las cuales abordaremos más adelante en el capítulo que versa sobre la mujer cómo objeto, sujeto y mediación del deseo.

Por otro lado, es en *El erotismo* en donde Bataille anota: “Si el erotismo es la actividad sexual del hombre, es en la medida en que ésta difiere de la sexualidad animal. La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal” (33).

Bataille plantea que el erotismo aparece cuando el hombre se aleja de sus instintos animales, cuando lleva más allá su deseo y pasa la barrera de lo únicamente carnal. Por su lado, García Ponce parece concebir como erótico todo aquello que guíe hacia el deseo, que invite a la culminación del deseo, aun si esto no siempre se traduce en la culminación del acto sexual: la satisfacción del deseo de algunos de los personajes puede venir únicamente por la contemplación, la mirada o la entrega del ser amado a una actividad meramente sexual con un tercero. Bataille anota: “Al parecer sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (15).

Basados en este asunto mencionado por Bataille con respecto a cómo lo erótico en la actividad sexual del hombre, lo aleja de las premisas que basaban al sexo en una actividad únicamente reproductiva, podemos decir que los personajes de García Ponce se encuentran radicalmente cargados hacia este mundo erótico en donde la maternidad y el cuidado de los hijos no tienen ninguna importancia.⁴⁰ El personaje principal de “Envío”, Ramón, se cuestiona respecto al placer que siente, a lo erótico del encuentro sexual. Ramón dice:

Debo tratar de averiguar en qué consiste ese placer. La respuesta parece fácil. El sexo, desde luego. Pero me niego a aceptarla. Nuestra especie no es solamente animal. Lo que resulta difícil es reconocer cuál es ese agregado que se coloca en el sexo y lo transforma particularizándolo de tal modo que nunca se trata de hacer el amor, sino de hacerlo con alguien en especial y sin embargo, eso no pone el amor en el hacer sino que nada más convierte en algo diferente hacer el amor. (232)

⁴⁰ En *Ídolos de perversidad* Dijkstra anota respecto a la imagen de la mujer en el arte del siglo XIX: “Lo que sucedía era que la imagen de la fémica se había desplazado para muchos hombres del absoluto dualista de la mujer-madre totalmente sumisa a la de devoradora de hombres totalmente destructiva” (331). Esta dualidad no aparece en García Ponce: en sus cuentos las mujeres muy rara vez tienen conciencia de ser madres, y si lo son aparecen frente a un rival que no tiene intención de serlo, como en “Enigma” en donde encontramos a la esposa de Ramón Rendón como la esposa-madre, y su amante Rosa, nana de los niños, como la “devoradora de hombres”.

Como anota García Ponce en “Literatura y pornografía” el sexo es el instrumento que parece mostrarnos que, si el hombre es el centro del mundo, “lo es de una manera más bien precaria, está en manos de impulsos, de fuerzas instintivas e irracionales, que escapan del dominio de su propio reconocimiento como hombre a través de las facultades que le otorga la razón” (106).

Para Octavio Paz en *La llama doble. Amor y erotismo*, el erotismo es “sexualidad transfigurada: metáfora. Es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo” (15). Paz habla de la imaginación, la que considera el agente que mueve tanto el acto erótico como el poético. Anota que “como todas las metáforas, [el erotismo] designa algo que está más allá de la realidad que la origina, algo nuevo y distinto de los términos que la componen” (10). Esta definición con la que Paz trabaja parece acercarse todavía más a lo que García Ponce plantea en sus textos: el erotismo trabaja como un agente, como un catalizador que por medio de diversos elementos, lleva al deseo.

El erotismo en los cuentos de García Ponce se presenta de muy diversas maneras. En algunos casos, éste se concreta en una mujer, o en pocos casos como “El gato” o “La gaviota”, como un elemento fuera de la mujer, pero que ésta domina.⁴¹ De igual manera, esta mujer es siempre parte de un triángulo mimético dentro del que se desprende lo erótico en pos del deseo. Así, esta mujer tiene una clara relación con lo “prohibido”, elemento que, como menciona Foucault, ayuda mucho a incrementar el sentido erótico del objeto. Como tercera variable, este erotismo guarda una importante relación con la mirada y la contemplación, con el voyeur cuyo erotismo se basa en espiar a una pareja, la cual a su vez basa dicho erotismo en ser espiada. Este voyeur, o tercero contemplador, puede encontrar

⁴¹ Son pocos los casos en los que lo erótico aparece representado por medio del arte, como en “Envío”, con la “Dánae” de Tiziano en “Un día en la vida de Julia”, de donde proviene el siguiente párrafo: “En su mesa de noche, de una fina madera pálida sin pintar, barnizada con un brillo mínimo, estaba un libro de dibujos bastante eróticos de Gustav Klimt” (306).

algunas variables, como aquellas muy relacionadas con “Las leyes de la hospitalidad”.⁴² Finalmente es de tomarse en cuenta que estas relaciones que el erotismo encuentra con otros temas apuntan de igual manera a la culminación y satisfacción del deseo. Como anota Eve Gil en “Las influencias alemanas de Juan García Ponce”, en la obra del autor “el erotismo es significativo y significativo, no un recurso estimulador, no una obsesión bizarra ni siquiera estética: como en Musil.”(2)

Este erotismo íntimamente ligado a la mujer podría tener parte de sus fundamentos dentro de la poética de García Ponce en algo que Bram Dijkstra anota en *Ídolos de perversidad*. A pesar de que el libro aborda el tema de la mujer en el arte del siglo XIX, ésta aparece representada en los cuentos de García Ponce de manera muy parecida a lo que Dijkstra describe: “La mujer se había convertido en la personificación de los pecados de la carne. Se la creía celosa de la exclusiva capacidad masculina de trascendencia espiritual, se pensaba que haría todo lo posible para arrastrar al hombre a su reino erótico” (221). El llamado por Dijkstra “reino erótico” aparece en los textos de García Ponce, y de manera general en toda su obra, aunque con una clara diferencia: en los textos de García Ponce la mujer no apresaa al hombre en este reino erótico, sino que lo hace partícipe del mismo. Así, vemos como la mayoría de sus cuentos tiene un acento erótico en algún momento de la narración, y es la mujer la que posee el control erótico de la situación, como en “Rito”, “El gato”, “Enigma”, “Un día en la vida de Julia”, “Imágenes de Vanya”, “La noche” o “Ninfeta”. De la misma manera, este “reino erótico” aparece claramente en novelas del autor como *De anima*, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, *La invitación* o *La casa en la playa*.

Una de las maneras en que se relacionan el erotismo con el deseo es por medio de la mirada, de la contemplación, lo cual nos lleva al voyeur, al tercero, y éste a su vez a las

⁴² Estas “Leyes de la hospitalidad” las propone Pierre Klossowski en su libro *Roberte esta noche*, texto en el que un hombre entrega a su mujer a cualquier visitante o invitado que llega a su casa.

llamadas “Leyes de la hospitalidad” de Klossowski que tan presentes están en la obra de García Ponce. En el ensayo “Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción” García Ponce no sólo habla de la obra de Klossowski, sino de cómo él entiende esta dualidad temática, en particular dentro de la relación que llevan sus personajes Roberte, Octave y su sobrino en *Roberte esta noche*. Anota García Ponce:

La sorda lucha entre Roberte y Octave se prolonga alimentada por la decisión de él de llevar hasta sus últimas consecuencias la asunción de las Leyes de la Hospitalidad, o sea la prostitución de la esposa por el esposo, como forma de vida, y por la de ella de aceptar esa licencia para satisfacer su temperamento, sin renunciar a otras satisfacciones buscadas por su cuenta, pero sobre todo, sin aceptar como consecuencia inevitable de la práctica de esas leyes la disolución de su identidad, la aparición que provocan de otras Roberte en el seno de Roberte (48).

García Ponce propone que Klossowski apuesta por el desdoblamiento de Roberte cuando es entregada por su esposo a invitados que tienen el “derecho” de poseerla sexualmente mientras él los mira satisfaciendo por su parte el deseo de entregar a su mujer. En los textos de García Ponce sucede en varias ocasiones que un hombre entrega a su pareja a un tercero a manera de invitación, sólo que parte del acuerdo es que el propio marido sea testigo de todo: llega a ocurrir que la satisfacción de su deseo depende de si su esposa es tomada como él lo espera. En “Rito”, el texto más representativo de García Ponce en relación con la influencia de Klossowski, Liliana está comenzando una relación sexual con un invitado al que Arturo la ha entregado, complacido, cuando ocurre el siguiente diálogo: “¿No estás enojado? –le susurra al oído. ¿Debería estarlo? – pregunta a su vez Arturo. -No lo sé; tal vez sí. Me está gustando mucho -agrega todavía Liliana.” (272). No es raro que este cuento comience con la frase: “I adore myself!” (264), exactamente la misma frase que en la novela de Klossowski

Roberte, dice después de haber pasado por una de sus entregas a desconocidos: “Maldición, me adoro”.⁴³

Podemos ver cómo para García Ponce el elemento erótico provoca desdoblamientos en las mujeres. Vuelve a esa dualidad entre la mujer madre y esposa, y la mujer que desea, la mujer con una carga erótica significativa. En “Tajimara”, el personaje principal no decide a cuál de todas las Cecilias que se le presentan como la misma, pero a la vez como una Cecilia diferente, es a la que desea:

Todavía no sé cómo es Cecilia, cuál de todas es Cecilia y sólo su figura está siempre presente. Cecilia desnuda, de pie sobre el arcón de Mario; Cecilia con los tirantes del sostén bajados para que yo viera cómo se veía en bikini; Cecilia en el sofá, dejando que la mirara; en pantalones, con la gabardina encima; en el coche, diciéndome adiós, un breve escorzo de la mano y la sonrisa; en las fiestas, sin nada debajo del vestido, como yo se lo había pedido... (48).

Este tipo de relación erótica en donde el hombre entrega a su amante a otro individuo aparece en cuentos como “Rito”, “Un día en la vida de Julia”, e “Imágenes de Vanya”. Como anota Bataille: “Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego” (22). Esta relación erótica finalmente busca la satisfacción del deseo de todos los participantes del triángulo, sin importar el papel que desempeñen dentro de ésta figura, y que regularmente se modifica. Por otro lado, parece imposible, no hacer referencia a *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, novela en la que gran parte del texto se basa en la narración y descripción de la entrega que el amante de Inmaculada hace a otros invitados.

⁴³ Arnulfo Velasco hace clara referencia a esta influencia de Klossowski en “La pareja y el voyeur: consideraciones sobre los primeros cuentos de García Ponce” cuando anota: “Las formas de la escritura pornográfica son visibles sobre todo en los textos de madurez, si bien asimiladas por el filtro de la escritura inteligente, de los grandes autores de la sexualidad (Henry Millar, Georges Bataille y Pierre Klossowski)” (21)

Aparece también el erotismo en una cercana relación con lo prohibido. Se plantea en esta reestructuración de “la leyes de la hospitalidad” un terreno alejado de lo “permitido”; se muestra como algo completamente inusual, pero que aún así ocurre. Esta prohibición hace mucho más atractivo el encuentro erótico que entre los participantes se desarrolla, siendo ésta uno de los temas de mayor importancia en los cuentos de García Ponce. Por otro lado, con clara influencia de Musil, explora el terreno de lo prohibido en lo erótico por medio del incesto. En cuentos como “Tajimara”, “Cariátides”, “Imagen primera” aparecen relaciones o esbozos de relaciones incestuosas, ya sea entre hermanos o entre padres e hijas.

De la misma manera, y dentro de esta categoría de “prohibición” aparecen también relaciones lésbicas en los textos de García Ponce, y no sólo en cuentos como “Un día en la vida de Julia” o “Imágenes de Vanya”, sino también en otros lugares de su obra, como *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, *Figura de paja* o *De Anima*. Dentro de *Cinco mujeres* el libro más cargado de ironía, el autor anota respecto al tema en el cuento “Un día en la vida de Julia”: “Todas las mujeres somos bisexuales. A los que no les está permitido serlo, aunque digan lo contrario, es a los hombres: ellos tienen que penetrar o ser penetrados. Alguna ventaja habríamos de tener nosotras, futuras madres de familia” (310).

Este erotismo al que García Ponce recurre tantas y de tan variadas maneras a lo largo de su obra, guarda una muy cercana relación con el cuerpo, que se presenta, en tanto base del objeto del deseo, como un elemento admirable porque es la base de la reproducción, pero también pervertible porque es también la base del deseo. El autor realiza detalladas descripciones del cuerpo de sus personajes, deteniéndose en ojos, cabello, nalgas, pezones; y da un particular sentido de contemplación a cada una de las mujeres que se ven envueltas en esa maquinaria que dispone para el deseo.

6.4 La mujer como objeto, sujeto y mediación del deseo

Si la mujer en efecto se presenta como uno de los tres vértices de la triangulación del deseo, esto la lleva a un lugar privilegiado en la obra de García Ponce. Aunque en algunas ocasiones aparece como objeto de deseo, en otras se convierte en el sujeto deseante o en el “mediador” de dicho deseo. Por otro lado, existe la posibilidad de que la mujer se “desdoble”, para ocupar, junto con su cuerpo, dos vértices del triángulo, dejando el tercero al sujeto que desea.

En la cuentística de García Ponce, y en su obra en general, las mujeres aparecen como el eterno objeto y signo del deseo, como representantes únicas del deseo. Esta figura está cercanamente relacionada con la del cuerpo del objeto del deseo, y a su vez con la contemplación que puede provocar en otros. Si bien se plantea el tema del deseo como el centro articulador de la obra, es innegable que la mujer representa el personaje más significativo y cuyas características más apuntan hacia el deseo. Dentro de su cuentística, García Ponce muestra a una mujer independiente, en busca de la experimentación de su propio deseo, pero a la vez, también emplea arquetipos que hoy podrían clasificarse de antiguos, aunque hay que anotar que regularmente cuando los usa, lo hace de manera irónica.

Con relación a esta presencia recurrente de la mujer como personaje central de los cuentos de García Ponce, Lara Zavala anota en el prólogo a *Novelas breves*: “*El nombre olvidado* es la única en la que el hombre funge como protagonista o agente de cambio” (11). Podemos agregar que todas sus novelas, en particular textos como *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, *Crónica de la intervención*, *De Anima*, *La casa en la playa*, *Unión*, *El libro*, o *El gato* tienen como centro de su cúmulo de personajes y temática a la mujer. En cuanto a sus cuentos, “La plaza” es el único cuento sin una mujer como personaje central. Por otro lado, textos como “Reunión de familia” o “Descripciones” llegan a distanciarse de esta predilección en cuanto a su personaje central. El mismo Lara Zavala anota: “Tanto en sus

novelas como en sus novelas breves los personajes femeninos se convertirán en el centro de acción alrededor del cual girará la trama” (12).

Muchos de los personajes femeninos de García Ponce son mujeres comunes y corrientes: estudiantes universitarias, maestras, amas de casa, o bien mujeres a las que no hace falta anexarles una profesión u ocupación. Lo importante de ellas es lo que las transforma: el deseo que, una vez convertido en experiencia sexual, como anota Bruce Novoa en “*Cinco mujeres*. El último libro de cuentos de Juan García Ponce”: “Suele transformarles, haciéndolas más sensibles y sensuales, más voraces respecto a su propio placer, y aun llevándolas a una desesperada búsqueda que las conduce a la pérdida del yo individual a través de la simultánea liberación del cuerpo y humillación de la conciencia sociomoral” (3).

Partiendo de Bruce Novoa, se puede decir que las dos características más representativas de las relaciones establecidas con las mujeres en los cuentos de García Ponce son la liberación del cuerpo en la búsqueda del deseo y el rechazo a las construcciones sociales alrededor del amor y el deseo puros y decentes. Sin duda existe una clara disponibilidad sexual en las mujeres, lo cual lleva a que las relaciones escapen del estereotipo de la pareja enamorada. Como señala Bruce Novoa hablando de “Un día en la vida de Julia”: se trata de un cuento en el que “aparece la pareja de amigos que por casualidad llegan a formar un *menàge a trois* con una mujer provocativa que se presta al juego sexual sin resistencia o interés afectivo –como tantas mujeres del canon garciaponciano, la mujer busca sobre todo su propio placer” (4). Sirva lo que el propio García Ponce anota en boca de su narrador en “Descripciones”: “Con respecto a esta última palabra [descarada] cabe una reflexión de índole moral: las mujeres decentes no le interesan a nadie” (341).

En la narrativa del autor, la mujer se despoja de una infinidad de mentiras y fábulas, y vive la experiencia sensible y erótica consciente de que su cuerpo es tanto fin como objeto

del deseo, tanto de otros como de sí misma. Rosado afirma que la mujer de García Ponce es deseada porque otros la muestran, la revelan como tal, pero también porque se muestra deseable, entregada a la mirada del otro (207). La mujer está consciente de tal manera de su capacidad para la búsqueda y provocación del deseo que se desenvuelve en los textos en una eterna invitación a la contemplación. Aunque refiriéndose a las novelas del autor, Bruce Novoa indica que existe en García Ponce una constante repetición:

Busca convertir a la mujer en el modelo de la contemplación. Se busca hacer a la mujer consciente de su papel de modelo deseado más allá de lo que puede ofrecer en términos de un encuentro sexual o amoroso normal. La mujer debe llegar a sentirse admirada y deseada y ese conocimiento produce alteraciones en su auto imagen. Ser objeto de la mirada las cambia radicalmente. (1998, 69)

Es cierto también que García Ponce trabaja con un tipo particular de mujer, no tan sólo en lo emocional e intelectual, sino en lo físico. D'Aquino afirma que "en lo que toca al tema de la mujer, creo que lo trata a la manera de los pintores, volviendo una y otra vez sobre un mismo modelo, cambiando los detalles o el escenario, pero conservando la figura central" (2004, 2). Por su parte, Rosado encuentra entre los rasgos de la mujer presentada en los textos de García Ponce "la apertura y la disponibilidad, que incluye el goce exhibicionista de ser contemplada y la objetivación" (204). Esta disponibilidad se presenta de una manera clara en "Amelia", cuento en el que el narrador y personaje principal anota: "Bailamos el resto de la noche. Amelia se abandonaba por completo, aflojaba los músculos y se dejaba llevar con facilidad" (23). La mujer entonces se presenta no sólo disponible y abandonada a favor del hombre, sino también dueña de su deseo y consciente de la entrega de su cuerpo, aunque habría que decir que particularmente en este cuento el narrador se refiere a Amelia de una manera en que parece considerarla nada más que un objeto: "Deseé estar con Amelia, que después de todo siempre estaba a mi disposición" (24). Así, algo parecido ocurre en "Enigma" con Ramón Rendón y Rosa, la nana de sus hijos con quien comienza una relación

puramente sexual: “Ramón pensó en lo que realmente podría costarle dejar de usar a Rosa” (257).

García Ponce retrata a sus mujeres por medio de descripciones y situaciones donde su mayor cualidad es saberse capaces de ir en búsqueda del deseo, sin importar qué reglas o paradigmas sociales haya que contradecir. Poseedor de una gran habilidad descriptiva, García Ponce utiliza ese recurso para retratar de una manera ágil y concreta a sus personajes femeninos. En “Tajimara” habla de Cecilia, mujer que parece el centro del texto pero que en realidad no lo es, por lo que se puede dar el lujo de otorgarle cualidades que pocos de sus personajes femeninos tienen. Anota el narrador: “La verdadera Cecilia, se ve tal cual es: niña frágil, absurda, tímida y descarada, exasperante, imposible, exigente y débil, sorprendente siempre y desesperadamente independiente, inasible, tan difícil de penetrar y tan desequilibrada, y a veces, también, tan tonta, empeñada en vivir en una edad irrecuperable” (46).

Por otro lado, como la mujer se sabe deseada el sujeto del deseo adquiere conciencia del deseo del otro, que regularmente es satisfecho por la mirada. Cuando la mujer descubre que genera ese deseo en el otro, y que éste sólo puede satisfacerlo mediante la mirada, ella se presta a la contemplación. Por su parte, podemos relacionar con esto lo que Bataille afirma en *El erotismo*:

En principio, un hombre puede ser tanto el objeto del deseo de una mujer, como una mujer el objeto del deseo de un hombre. No obstante, los pasos iniciales de la vida sexual suelen ser la búsqueda de una mujer por parte de un hombre. Al ser los hombres quienes toman la iniciativa, las mujeres tienen poder para provocar el deseo de los hombres (136).

En los cuentos de García Ponce sucede lo que Bataille plantea. La mayoría de los textos presentan a un hombre en busca de una mujer, en busca de satisfacer su deseo. Si no busca una mujer, busca a “otra” mujer dentro de “su” mujer, como cuando los hombres entregan a

sus esposas a un tercero con la intención de que esta satisfaga el deseo de ambos, así como el de ella misma.

Anteriormente, y refiriéndonos al libro *Ídolos de perversidad* de Bram Dijkstra, se había hecho referencia a cómo algunas percepciones con respecto a la mujer en la obra de García Ponce no estaban tan alejadas de lo que concibió el arte a partir del siglo XIX. Desarrollando lo planteado por Dijkstra, Erika Bornay anota: “El papel de la mujer [en el arte del siglo XIX] como objeto decorativo es tan manifiesto como lo es la casi exclusión de la figura masculina, que, cuando aparece, es representada en papeles de subordinación al ser femenino” (381). Este predominio de la mujer sobre el hombre, aunque de manera más velada, aparece en los cuentos de García Ponce. Las mujeres parecen entablar un simulacro con sus parejas en el que permiten que ellos jueguen el rol dominante, cuando son en verdad ellas quienes, en su calidad de génesis y fin del deseo, dominan las situaciones. Así lo podemos ver en “Un día en la vida de Julia”, texto en el que Julia provoca a un hombre en un centro comercial, con el que posteriormente, en compañía de un tercero, tiene relaciones sexuales. Por momentos, ambos personajes masculinos parecen dominar totalmente a Julia, al grado de sodomizarla y pensar que ella volverá cada vez que ellos se lo pidan; finalmente Julia los deja turbados al retirarse y advertirles que ni siquiera se les ocurra buscarla para repetir el encuentro: si ella así lo decide, volverá.

La belleza de la que gozan los personajes femeninos de García Ponce las hace portadoras de una carga que en algunos casos puede tener una lectura negativa socialmente hablando, ya que son ellas las que llevan a los hombres a sucumbir ante el deseo, como ocurre en cuentos como “La noche”, “Cariátides”, “La gaviota” o “Enigma”. Bornay también afirma que “la mujer será, en conclusión, el ser fatal que atrae, persuade y, finalmente, empuja al abismo, que es el sexo” (368). Como se apunta en “Retrato”: “No es descartable que lo que ocurriese es que no se puede ser impunemente tan bella como Camila” (138). La misma Bornay afirma que en el arte del siglo XIX la mujer fue la encarnación de la

dominación del espíritu por el cuerpo, la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre (98). Esa dominación del espíritu se relaciona con la dicotomía cuyos extremos son la mujer virgen y la mujer fatal. En los cuentos de García Ponce predominan las “mujeres fatales”, ya que la virginidad, y la maternidad siempre sucumben ante la necesidad imperante de satisfacer el deseo sexual. Anota Bornay, como si intuyera el cuento “Ninfeta” de García Ponce: “La inocente niña –virgen, después de convertirse en ambigua *nymphet*, acaba siendo Lolita, es decir, una aprendiz de mujer fatal” (156).

Si bien la mujer se vuelve el personaje por excelencia de García Ponce, el cuerpo de ésta, y su relación con los triángulos miméticos, hacen de ambos asuntos, la mujer y el cuerpo, parte del cúmulo temático al servicio del deseo en la cuentística del autor.

6.5 El cuerpo como praxis del deseo

El cuerpo, y casi exclusivamente el de la mujer, es un elemento sumamente importante en la cuentística de García Ponce, así como claro objeto de la contemplación del *otro* y elemento catalizador de los triángulos del deseo. Como anota Ruy Sánchez en *Cuatro escritores rituales*: “Con asombrosa tenacidad narrativa él ha tejido, como casi nadie en la literatura mexicana, un vasto mundo imaginario cuyo horizonte es indisociable de esa realidad contundente: el cuerpo” (59). Por su parte Eve Gil afirma que una de las más grandes huellas que la influencia de Musil dejó en García Ponce fueron algunas características de sus personajes, los cuales, como los de Musil, intelectualizan el acto carnal, reconociéndose de una manera psíquica e intelectual por medio del conocimiento de otro cuerpo. (2)

Los personajes de García Ponce, y en particular las mujeres, encuentran en su cuerpo la mejor excusa para dividir lo carnal de lo intelectual, de lo espiritual. Se permiten entregarse al deseo desprendiéndose de sí mismas, desdoblándose, no sólo buscando el deseo propio, sino también el de los otros. En “El gato”, García Ponce no sólo habla ya de la

contemplación, sino también de las características físicas que sus personajes femeninos tendrán a lo largo de su obra.

Entonces para D el cuerpo de ella tenía casi un carácter de objeto. Pero también cuando estaba de frente, dejando ver sus pechos pequeños con sus vivos pezones y la rica extensión plana del vientre, en el que apenas se sugería el ombligo, y la zona oscura del sexo entre las piernas abiertas, el cuerpo tenía algo remoto e impersonal en la buscada facilidad con que se olvidaba de sí mismo y se entregaba a la contemplación. Definitivamente D conocía y amaba ese cuerpo (159).

García Ponce menciona en “Literatura y pornografía” que “la característica esencial y fundamental de la literatura pornográfica es que convierte a la persona en un objeto desprovisto de toda identidad o al que le es impuesto la renuncia a toda identidad para convertirse en el instrumento del placer” (110-111). El autor mismo ha llegado a calificar su obra de pornográfica y erótica, por lo que no sólo da las características “esenciales y fundamentales” de la literatura pornográfica, sino que también nos entrega las mismas características que tal vez podríamos aplicar a su obra. Pareciera resumir García Ponce su postura respecto al cuerpo en su respuesta a una entrevista de Francisco León: “El cuerpo es nuestro hábitat. En él se aloja el alma. Cuando desaparece el cuerpo, desaparece el alma” (4). El autor descarta la visión de dividir al hombre en cuerpo y alma, en zonas corporales y espirituales. Concibe al cuerpo como la representación de la sexualidad y el centro de lo erótico, así como el blanco de la contemplación que siempre lleva al deseo. Respecto a esta contemplación del cuerpo femenino, Rosado anota: “El cuerpo femenino, seductor, se transforma en *signo del deseo*, pues si el deseo y el sexo pertenece al orden de lo natural, la seducción es del orden ritual y simbólico: allí aparece la incitación sexual, directa o indirecta, no sólo por medio de la palabra sino también de los gestos y la mirada” (90). Rosado afirma que el cuerpo se transforma en “signo del deseo”, y que es por medio de la mirada y lo gestual que se incita y se va en búsqueda de ese deseo. Entonces podemos

deducir que el deseo, por lo menos en la obra de García Ponce, se mueve en un mundo de lo aparente, de lo secreto, ya que se basa en interpretaciones, señales y silencios que pueden y deben tomar diferentes significados. En “Amelia” la urgencia de comenzar a descifrar dichos mensajes se aleja de lo ilusorio: “Cuando sentía el peso de su cuerpo apoyado en el mío, no pensaba más que en llegar a la casa y estrecharla contra mí. Sin decir nada, apresurábamos el paso y apenas cerraba la puerta, empezaba a besarla” (21). Los amantes no ven la necesidad de expresar verbalmente sus deseos, sino que simplemente los siguen.

Sin duda García Ponce describe físicamente lo que parece ser una misma mujer, una mujer única que sólo cambia algunas características intelectuales y sentimentales, pero que en lo físico siempre es muy parecida. En todas sus descripciones, el autor habla de pechos pequeños, piel blanca, estómagos planos, caderas “sutiles”, largas piernas y largas cabelleras. A manera de ejemplos, comenzamos con “Imágenes de Vanya”, uno de los relatos con más descripciones del cuerpo femenino: “La blancura de todo su cuerpo como la de sus brazos y piernas era agradable, tenía pechos pequeños, los pezones muy rosados, la cintura estaba resaltada por las caderas de un modo sutil, su ombligo era pequeño y profundo, su estómago muy plano” (324). En “Descripciones” vuelve sobre los mismos lugares predilectos: “María... su belleza natural, su blanca piel mate, sus pequeños pechos, su amplia espalda y estrecha cintura, el firme trazo de sus caderas, sus largas piernas rematando en los inmaculados pies” (341).

Y en “La gaviota”:

Sólo entonces él advirtió en verdad que Katina estaba desnuda y tan cerca que con sólo estirar el brazo podría tocarla, sus pequeños pechos desnudos con los inimaginables pezones, de mujer ya, el pelo negro sobre su sexo, que ahora era una

realidad absoluta, pero en sus labios delgados no había ninguna sonrisa, sino que estaban firmemente unidos, cerrados por completo (200).⁴⁴

Sin duda la constante más clara son los pechos pequeños: “Entonces Amelia se apretaba contra mi brazo y yo sentía su seno pequeño y duro contra él” (21).

¿De dónde viene esta mujer descrita por García Ponce? Sobre la “mujer fatal” Bornay señala: “Inquestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos de color verde” (114-115). Si bien García Ponce rara vez hace referencia al color de los ojos de sus mujeres, podemos darnos cuenta de cómo es que características como la cabellera larga, y la blancura de la piel, que Bornay descubre en la mujer fatal representada en el arte del siglo XIX, corresponden con la mujer que el autor yucateco retrata en sus cuentos.

Por su parte, Iván Ruiz propone que pintores como Hans Memling, Roger von Gunten, Balthus, Lucas Cranach, Giovanni di Paolo, y en particular algunas de sus pinturas, son una especie de modelo para los personajes femeninos de *Crónica de la intervención* (16). Así, de manera específica afirma que: “Con diferencias mínimas, el trayecto que Juan García Ponce describe con respecto a las mujeres en la pintura de von Gunten [*Retrato de Michèle*] es bastante semejante al de los personajes femeninos tanto en *Crónica de la intervención* como en otras de sus novelas y cuentos.” (85). De esta manera vemos cómo los personajes femeninos encuentran también un espejo en la pintura, de la que tan fiel crítico y espectador fue García Ponce.⁴⁵

⁴⁴ En esta cita parece detectable una clara referencia, y posiblemente la única en todos los cuentos del autor, a la virginidad. El narrador habla de “labios cerrados”, “firmemente unidos”, haciendo una poco sutil referencia a los labios vaginales de Katina.

⁴⁵ Para profundizar en el asunto de las relaciones que se pueden encontrar entre la pintura y la obra de García Ponce, conviene referirse a *Literatura velada* de Iván Ruiz, libro en el que profundiza particularmente en 5 pinturas específicas de Memling, von Gunten, Balthus, Cranach y di Paolo, y la influencia que éstas pueden tener sobre los personajes femeninos de *Crónica de la intervención*.

El cuerpo es importante en la obra de García Ponce, pero lo es aún más cuando está desnudo, cuando se presenta vulnerable pero a la vez provocador. Bruce Novoa señala que la desnudez del pecho femenino o la ausencia del sostén debajo de la ropa, llegan a ser un motivo fundamental en el discurso erótico de García Ponce (3). Así, leemos al narrador de “Tajimara”: “Adivinando el cuerpo de Cecilia bajo la tela del vestido” (44), o podemos hablar del personaje que en “Rito” hace que su esposa utilice vestidos cada vez más reveladores. También aparece este deseo por el cuerpo desnudo debajo de la ropa en “Reunión de familia”, cuento en el que la más deseada de la fiesta es la cuyo vestido es el más revelador. De la misma manera, uno de los cuentos en los que más se presenta esta desnudez, y en particular del pecho de la mujer que es objeto del deseo, es “Enigma”. Lo primero que Ramón busca ver, y posteriormente tocar, es el seno desnudo de Rosa. Cuando por primera vez lo mira, y poco después se atreve a tocarlo, el encanto está hecho y no puede dejar de desearla:

Venciendo los temores que le hacían castañear los dientes, durante un tiempo sin medida, cerrado a toda dimensión de la realidad que no fuera la que creaba el cuerpo de Rosa, la mano acarició el pecho desnudo, hizo a un lado el pelo, pasó al otro pecho sin que Rosa despertara ni hiciera el más mínimo movimiento. Y de pronto, horrorizado, vuelto bruscamente sobre sí mismo, Ramón Rendón se apartó de Rosa y salió del cuarto. (247)

En pasajes como el anterior podemos darnos cuenta de que las mujeres de García Ponce no sólo son encantadoras, claros objetos del deseo, sino también peligrosas. Una vez que los personajes se “enganchan” al deseo que les provoca cierta mujer, nunca pueden alejarse de ella, no pueden siquiera sustituir ese deseo por otro. Esa desnudez con la que muchos personajes femeninos “atrapan” a los hombres, establece una dicotomía: la mujer aparece vulnerable, desnuda, sin nada que la cubra; pero también se presenta como dueña absoluta de la situación, generadora y en control de todo deseo que el otro pueda recibir. En “Reunión de

familia”, Juan, el narrador, experimenta impulsos meramente sexuales por una compañera; no sabe si le gusta o atrae, simplemente vio su cuerpo desnudo, y gracias a eso se activa su deseo sexual: “Lucila era tal vez demasiado huesuda y no sabía si quería ser actriz o escritora, pero desde que una tarde la sorprendí medio desnuda en el camerino del teatro de la Facultad, tenía unas ganas bárbaras de acostarme con ella” (115). También en “Rito”, el personaje femenino se da cuenta del poder que le da el estar desnuda: “Desde que empezó a descubrir los resortes secretos del papel que podía representar siempre está desnuda” (267).

Es claro que los mecanismos más efectivos para provocar o satisfacer el deseo son la mirada y la contemplación. Por medio de éstos, y en particular de la disponibilidad y ofrecimiento que representan, la mujer incita el deseo del otro. A la vez, mediante la contemplación de estos cuerpos desnudos otros personajes satisfacen su deseo: encuentran en ellos cierta vulnerabilidad que los hace, ilusoriamente, sentirse superiores, los hace pensar que pueden tomarlos cuando quieran, aunque en verdad siempre dependan de la aceptación de la mujer. En “El gato” el narrador habla de la importancia que para D tiene mirar el cuerpo desnudo de su amiga:

Para D siempre era motivo de un renovado placer poder mirar desde casi todos los ángulos del pequeño departamento, en las horas muertas que se extendían frente a ellos los domingos por la mañana, el cuerpo desnudo de su amiga extendido indolentemente sobre la cama, cambiando una postura atractiva por otra postura atractiva que siempre acentuaba aún más esa desnudez a la que hacía casi procaz la conciencia, por parte de ella, de que él la estaba admirando y gozando con la exposición de su cuerpo. (158)

De manera significativa, y con reflejos en otros capítulos del proyecto, el que la mujer tenga presente el papel de su cuerpo, y la importancia que juegan aspectos como la belleza o la desnudez en los triángulos miméticos, así sea de manera inconsciente, le permite desdoblarse y admirar y desear su propio cuerpo. Con esto se modifican los triángulos en los que antes

había tres participantes: suple uno de estos con su propio cuerpo. Bornay señala que dentro de la capacidad de admiración y contemplación vanidosa de la mujer, los espejos representan un papel sumamente importante, ya que permiten la propia contemplación sin la necesidad de otro que la realice.

Si bien se ha analizado hasta ahora el erotismo, los triángulos miméticos del deseo, la mujer y su cuerpo, podemos señalar que estos temas se relacionan con el deseo por medio de la mirada y la contemplación, que a continuación trataremos. Tanto la mirada como una contemplación más detallada y significativa, hacen de los personajes de García Ponce figuras que privilegian el sentido de la vista en busca del deseo. Por medio de la mirada, ya sea discreta, secreta o deliberada, los personajes acceden a un deseo que poco a poco se acerca a lo físico, para eventualmente llegar a lo sexual.

6.6 La mirada y la contemplación como puentes hacia el deseo

En “Retrato”, el narrador, que se presenta como el que escribe la historia que leemos, anota: “¿Para qué se narra si no es para celebrar a figuras tan adorables como Camila?” (136). Como buen personaje de García Ponce, este narrador deja ver parte de la poética de su creador, en cuyos textos dicha “celebración” se lleva a cabo por medio de la mirada y la contemplación, junto con las figuras que de ahí se derivan: el tercero contemplador, partícipe o espectador del evento, y la figura del voyeur, observador secreto del acto contemplado. Así, el erotismo se presenta en la eterna búsqueda del deseo en la interrelación de las miradas de los personajes.

La narrativa de García Ponce se encuentra llena de imágenes que invitan a su contemplación. Son en muchas ocasiones cuadros estáticos que buscan ser admirados. Tal vez sea por esta búsqueda de la imagen que muchos de los personajes femeninos buscan ser contemplados, así como muchos de los masculinos encuentran la satisfacción del deseo en tal contemplación. Como afirma Bataille: “en ocasiones, una bella chica desnuda es la *imagen*

del erotismo. El objeto del deseo es diferente del erotismo; no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí” (136). Aparentemente, en García Ponce el erotismo que apoya la búsqueda de ese objeto del deseo pasa por la mirada, y de esa manera ese erotismo se hace presente, emerge del objeto del deseo para que el sujeto experimente.

En su reseña sobre *Encuentros* Octavio Paz afirma que “el teatro fue una de las primeras pasiones de Juan García Ponce; pronto lo abandonó pero vive dentro de sus novelas” (9). Paz señala también que en García Ponce el texto se vuelve una especie de escenario: el lector se convierte en espectador y contempla la acción. Así en “Rito” el narrador consigna: “Toda realización del deseo es un espectáculo, aun cuando no tenga espectadores; pero, además, en esta ocasión Arturo los mira.” (282). Casi todos estos “espectáculos” por medio de los que el deseo se realiza, tienen espectadores. Casi ningún relato de García Ponce cuenta con pasajes donde no exista espectador alguno que busque contemplar la escena. Si no es un extraño el que “espía”, convertido en voyeur cuando no es observado, es otro personaje de cuya presencia se está consciente: el tercero contemplador que aviva el deseo de la pareja observada. Gracias a esto muchos personajes del autor se vuelven actores en una representación, en un espectáculo, como se menciona en “Rito”. En ese mismo cuento aparece el siguiente texto: “Liliana, tan discreta y casi tímida, tan pura e inocente unos años atrás, sin dejar contradictoriamente de parecer pura e inocente, representando con humildad y sentido de la obediencia el papel que le correspondía” (265). A lo largo del relato el narrador continúa haciendo referencias al tema teatral en lo que corresponde a los personajes como actores en un escenario: “Tal vez mientras bailaba Arturo se había hecho inexistente para él, quizás esa ficción también es indispensable. La máxima atención exige un minucioso disimulo: los actores nunca miran al público que los contempla o siempre logran que su mirada no se advierta” (270).

En *Imágenes del deseo* De la Peña sugiere que García Ponce plasma a sus personajes “sirviéndose sólo de escenas visuales, cinematográficas, y de cuadros inmóviles, como los de

una naturaleza muerta” (173). Esta referencia al cine, a la imagen, y a la fotografía, presente en algunos cuentos del autor, nos remite a lo que Cortázar señaló al respecto: “La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa apertura” (14). Los cuentos de García Ponce funcionan como “instantáneas” en las que aparentemente no pasa nada. Por ejemplo, en “Retrato”, encontramos largas descripciones que se desprenden de fotografías, dando importancia a la imagen capturada, estática. También en “Imágenes de Vanya” la fotografía tiene un lugar predominante, ya que Jorge, enamorado de Vanya, parece querer guardar la esencia de ésta por medio de sus fotografías, lo que da título al cuento. Dice el narrador: “Sin ningún motivo preciso, Jorge guardó las fotografías en uno de los cajones de la cómoda, conservaba pues unas últimas imágenes de Vanya” (331). Así como lo hace con las fotografías, su búsqueda por la imagen que impacte el deseo, lleva al autor a hacer referencia a la pintura como imagen estática: Así, cuando Arturo entrega a su mujer a un “invitado”, la mira detenidamente, la contempla a punto de ser poseída por el tercero al que él mismo invitó: “Casi frente a ella, Arturo la contempla desde su sillón, inmediata y al mismo tiempo intocable, como lo es todo cuadro, admirado por lo que el cuadro muestra en esta ocasión y a la expectativa” (266). De esta manera, Arturo guarda una “imagen del deseo”, una estática a la cual podrá recurrir de manera posterior para recordar o tal vez reexperimentar ese deseo.

Hay perspectivas que se deberían tomar en cuenta: la mirada de los personajes, en particular el voyeurismo, y la extra textual a la que obliga García Ponce al lector o la que él mismo tiene sobre sus relatos. El propio García Ponce afirma en entrevista con Carolina Calderón en 1977: “Me paso la vida mirando, lo que más me gusta es mirar, el más importante de los sentidos para mí” (33). Encontramos, así, cuentos donde un tercero, ya sea que de manera voyeurista o como participante de la escena, observa a los personajes del

texto: “La noche”, “Cariátides”, “Enigma”, “Rito”, “Imágenes de Vanya” o “Descripciones”. Por otro lado, están también los cuentos donde se invita al espectador, es decir al lector, a mirar a los personajes, como “Tajimara”, “El gato”, “Retrato”, “Un día en la vida de Julia” o “Ninfeta”, cuento del que proviene la siguiente cita. Anota el narrador: “¿Podía verse algo del principio de los pechos de Enedina mientras Santiago la observa? Se vieron por completo, aunque sólo fuese durante un instante, cuando Enedina se sentó para abrocharse la parte superior del bikini.” (299). Así, cabría cuestionarse: ¿Quién pregunta en esta cita: el lector, o el narrador? Al respecto, Rosado en *Erotismo y misticismo*, encontrando a un autor como voyeur, junto a un lector como voyeur, señala:

El lector cumple el papel de observador, de incansable *voyeur* de las fantasías de otro; es receptor de una intimidad imaginada, reproducida o expresada por un creador a través de sus personajes, situaciones narrativas, metáforas y reflexiones. Cada lectura es un acto de *voyeurismo*. El autor, al mirar, es el tercero, siempre es el *voyeur* que mira su personaje. (110)

De la Peña anota que “es evidente que los sujetos se encuentran unidos por la mirada en la narrativa de Juan García Ponce” (184). Los personajes no sólo se encuentran unidos por la mirada, sino que ésta funciona como vehículo para el deseo, es decir, que el deseo que pudiera aparecer como latente entre dos personajes, se hace presente cuando comienzan a mirarse detenidamente, o por lo menos cuando se lo descubre como tal objeto al contemplarlo. En “Imagen primera los hermanos Fernando e Inés, a pesar de estar bailando con otras personas, enlazan y explotan ese deseo prohibido que existe entre ellos únicamente por medio de la mirada:

Fernando bailaba también con la cara pegada al pelo de Graciela; pero al mirarle los ojos, Inés se dio cuenta de que no había dejado de seguirla con ellos y en realidad estaba bailando con ella. Desde ese momento, ella también buscó de continuo su

mirada, consciente de la presencia de Enrique sólo por la necesidad de guiarle los pasos para provocar el encuentro. (151)

García Ponce emplea la mirada para establecer vínculos entre personajes, que de otra manera estarían prohibidos, como el anteriormente anotado en “Imagen primera”. Como anota De la Peña: “En el cuento ‘Imagen primera’ la escena en que Inés y Fernando se miran, constituye el clímax del núcleo poético: es la mirada recíproca la que les confirma el amor que sospechaban, el Eros incestuoso que no querían confesarse” (181).

A menudo el autor presenta a sus personajes en situaciones donde la contemplación del objeto del deseo es completamente deliberada, al punto que es también buscada por el objeto contemplado, como en “El gato” o “Imágenes de Vanya”. Sin embargo, ocurren también situaciones donde el sujeto contempla a su objeto de tal manera que esa contemplación es el simple reflejo del deseo. Luis, en “La gaviota”, contempla a Katina a lo largo del cuento de una manera casi inocente, que poco a poco va dejando ver el deseo que siente por ella, y a medida que la contemplación se va haciendo más consciente, dicho deseo se va acrecentando hasta llegar a la culminación, al acto sexual en la playa. En cierto momento de “La gaviota” el narrador dice:

La primera mañana, al bajar, medio soñoliento todavía, en shorts y sin camisa, para desayunar, él la encontró sentada a la mesa en traje de baño ya y cuando ella, terminando el desayuno, se puso de pie, su cuerpo delgado, cubierto apenas por un pequeño bikini rojo, era tan bello que él ni siquiera se dio cuenta de hasta qué punto lo estaba contemplando. (177)

Luis contempla a Katina durante todo el cuento, su mirada lo va acercando al deseo que entre los dos se va creando, para finalmente culminarlo en un pasaje casi ritual en la playa, con la gaviota supuestamente muerta a su lado.

La contemplación de los objetos del deseo se plantea también como un punto importante del placer. No sólo es el medio por el que los personajes llegan a satisfacer su

deseo, sino también parte de la materialización de éste. Como en “Envío” se anota: “A aquel con el que estabas le gustaba hacer el amor con la luz prendida para sumar el goce de la vista al demás de los sentidos” (229). De la misma manera, y esbozada como parte del placer y por ende de la búsqueda del deseo, podemos señalar también que García Ponce basa gran parte de la contemplación de sus personajes en la desnudez del cuerpo femenino. La contemplación de los objetos del deseo se hace mucho mayor cuando está dirigida o auspiciada por un cuerpo desnudo, y aún mejor si este cuerpo no sólo se encuentre en ese estado, sino que invite y goce dicha contemplación. Uno de los textos más claros en este sentido es “El gato”.⁴⁶

En entrevista con Francisco León, García Ponce afirma: “La mirada es todo. Muy ejemplarmente Klossowski dice en las *Leyes de la hospitalidad*: ‘Entregar a la propia mujer a todos no es comprendido en su alto valor espiritual’. La gente cree que es voyeurismo. Ellos se lo pierden. Yo soy voyeur, en el sentido del que habla Klossowski” (3). De aquí podríamos partir para decir que el voyeur, en esos cuentos en donde el esposo entrega a su mujer, con su consentimiento, o cuando gozan mientras un tercero los ve, es un rito, como lo dice el título de uno de los cuentos. Sin duda uno de los relatos que mayor presencia tiene del voyeur es “La noche”, ya que todo el texto se basa en cómo es que un hombre espía a su vecina, sospechosa de mantener encuentros sexuales poco comunes.

En el mismo texto el narrador plantea cómo es que a Jorge le gusta exhibir a Vanya, pero también cómo a la propia Vanya le gusta hacerlo; aparentemente se vuelve mucho más excitante cuando ninguno de los dos sabe de donde provienen, o cuántos pueden ser los posibles voyeurs. “Ella aceptaba todo tan naturalmente. Jorge no cerró la cortina cuando terminaron de acostarse y Vanya se quedó en la cama ofreciéndose a la contemplación no

⁴⁶ En relación con la presencia del gato, vale la pena anotar lo que Dijkstra menciona al respecto: “En la literatura, al igual que en las artes visuales, las fantasías sobre las semejanzas de las mujeres con los animales proliferaron sin parar, en una variedad que iba de las comparaciones sencillas (gracia felina) a elaboradas caracterizaciones psicológicas” (287). En el cuento la única semejanza visible entre el gato y la amiga de D es la gracilidad de sus movimientos y su necesidad de ser contemplados.

sólo de Jorge” (328). Así, García Ponce habla no sólo del voyeur y su necesidad de observar sin ser notado, sino de la necesidad de algunas parejas de ser observados, pero sin saber de donde ni de quien provienen las miradas.

Así como el voyeur, en los cuentos de García Ponce existe también el “tercero”. La diferencia con la figura anterior se basa en que este tercero está presente en el evento que contempla, y en algunos casos es invitado a participar como un vértice más del triángulo del deseo. Como anota Pereira en *La escritura cómplice*: “El tercero, en la obra de Juan García Ponce, como en la de Pierre Klossowski, no será nunca un ‘tercero excluido’; su presencia es absolutamente necesaria para que la representación, el espectáculo, se realice” (21). Es cómo lo que sucede en “El gato”, bajo cuya mirada se fija el placer de la pareja. D y su amiga intensifican dicha relación estrictamente por que el gato se ha vuelto un observador constante y hasta necesario, hasta el punto que cuando no está la mujer extraña no simplemente su presencia, sino su decisiva contemplación.

García Ponce se pone del lado del que ve, así como de quienes disfrutan ser vistos. Por ejemplo, en “Imágenes de Vanya”, Jorge y Vanya van provocando al taxista, figura clara de un tercero contemplador, que los lleva para que los “espíe” por el espejo retrovisor mientras ellos se van tocando en el asiento trasero:

Cuando iban en taxi Jorge empezaba a meterle mano a Vanya desde la calle, lo seguía haciendo en el taxi, besándola en los pechos muchas veces y Vanya trataba de no dejar ver nada al chofer cuya mirada casi no se apartaba del espejo retrovisor. Los dos fingían: Jorge al pretender ignorar las miradas del taxista, Vanya al pretender tener éxito en sus intentos de ocultamiento ante Jorge y ante el taxista (326).

En “Rito”, relato donde el tercero tiene mayor peso, aparece un diálogo muy ejemplar de lo que el narrador concibe como un tercero contemplador. En el cuento, Arturo entrega a su mujer a diversos invitados, es decir a un tercero que llega a cerrar ese triángulo mimético del que habla Girard. Arturo es el claro mediador, ya que ofrece a su mujer -el también claro

objeto del deseo- a cualquiera de los invitados, que son los sujetos que aprenden a desearla, aunque posteriormente reprime, en un repentino ataque de celos, al “nuevo” amante de su mujer. Su capacidad de mantenerse en esa posición de observador que entrega a su mujer a un tercero se ve amenazada por la posibilidad de que su mujer comience a disfrutar el acto por sí sola, y no en conjunto con él. De esta manera la mujer de Arturo lo complace entregándose a otros hombres, aunque no sólo para darle gusto sino porque ella misma lo desea. De la misma manera, Arturo llega a necesitar al otro para poder desear a su mujer. El diálogo se da cuando el invitado en cuestión cree que puede poner celoso a Arturo:

-Eres el tercero. El que recibe la donación. Siempre es posible rechazarla- contesta Arturo.

-También puedo pensar que ella quiere estar conmigo- dice el invitado.

- Y sería verdad, por supuesto. Ella sólo puede querer estar contigo. Es también una de sus maneras de estar conmigo. (277)

De esta manera encontramos que la mirada y la contemplación, son instrumentos básicos para el establecimiento, la búsqueda y la exploración del deseo. García Ponce parece plantear que el objeto del deseo, en este caso la mujer y su cuerpo, necesitan ser admirados, contemplados para que adquieran una verdadera realidad física, corpórea. Los personajes se pasan gran parte de los relatos admirando la belleza de las mujeres que desean, y si estas están desnudas, mucho mejor, y si están con otro, mejor aún.

6.7 La memoria como instrumento para el deseo

En los cuentos de García Ponce la memoria se presenta como un instrumento para recuperar el deseo, para volverlo a contemplar, vivir, o simplemente para volver a desear. En los relatos aparece un presente sólo comprensible a través de la superación del pasado, y en tanto tema recurrente no sólo intenta darle forma a esa búsqueda de auto-conocimiento, sino también reentender qué fue lo que disparó aquel deseo y cómo llegó a buen o mal término.

Así, como anota Bruce Novoa: “en el recuerdo hecho visible por la escritura, todo reaparece a través de otra conciencia que nostálgicamente busca recuperar la experiencia” (1997, 114). Esa experiencia que los personajes de García Ponce intentan recuperar es no sólo el deseo en sí, sino la manera en que llegó a ellos, y la manera en que lograron ser poseídos por él.

Uno de los cuentos donde más claramente se emplea la memoria como instrumento para el deseo es “Amelia”, cuya entera narración se basa en una recuperación del pasado en busca de entender el presente del personaje. En cuentos como “La noche”, “Envío”, “Rito” o “Retrato”, nos encontramos ante un narrador que relata hechos que sucedieron en un pasado no muy lejano, y que por este medio pretende revivir el deseo experimentado. Por otro lado, se debería anotar que esa revaloración del presente con base en el pasado es muy común en los textos de García Ponce, ya que la mayoría están narrados desde un presente evocador. El propio García Ponce afirma en su ensayo “La voz de la novela”: “Sólo la memoria, el ir hacia atrás en el mundo y volver a empezar, volver a nombrar las cosas, volver a encontrar el amor, podría hacernos, tal vez, recuperar la vida” (216).

En “La plaza”, C se encuentra de pronto intentando recordar no sólo su pasado, sino la manera en que éste lo impactaba. La plaza en la que el personaje solía reunirse con sus amigos se vuelve el centro de acumulación de dicha memoria. Para recuperarla regresa a ella: “La huella de los días que habían quedado atrás se mostraba entonces en toda su profundidad sin que nada le permitiera recuperarlos, mientras la vida o lo que antes ocultaba su vacío parecía pasar a su lado sin tocarlo, hasta que un día, por casualidad, C se encontró otra vez en la plaza por la tarde” (170).

De la Peña anota que la evocación no se basa en el recuerdo consciente y minucioso de sitios y rostros, diálogos y anécdotas; su verdadero valor reside en el momento en el que el sujeto descubre de golpe la impresión y la atmósfera del pasado (36). Son muchos los personajes que intentan rememorar su pasado con la intención de “regresar” a ese momento de experimentación del deseo, a volver a percibir el deseo que sintieron por algo o alguien.

De esta manera, la memoria se vuelve un mecanismo de acceso al deseo anteriormente experimentado. Así en “Tajimara”: “Pensé en ella [Cecilia] un momento como algo hermoso e irrecuperable y no traté de averiguar nada más. [...] Habíamos hablado cerca de cuatro horas y al final yo no sabía quién era ni dónde estaba; el pasado se revolvía con el presente y sentía la misma emoción que diez años atrás” (43), o en “Envío”: “Sé que era delicioso y es más delicioso aún recordarlo” (232). El asunto aparece de manera similar en “Anticipación”: “Yo tampoco lo sé [por qué contó esa historia tan larga] –contestó A-1– Supongo que para hacer aparecer esa imagen que recuperé una vez y ponerla fuera antes de que entre al lugar en el que encontrará para siempre la plenitud que le corresponde” (221). Vemos así, que el narrador plantea una revaloración del pasado no sólo como espacio temporal, sino de los elementos particulares que en ese tiempo gozaron de una significación relevante, para así, en un presente supuestamente clarificador, encontrarles el lugar específico que no sólo ocuparán en ese presente, sino en el futuro.

Como antes se mencionaba, “Amelia” es uno de los textos donde el presente busca recobrar el pasado para así comprender el momento en el que se encuentran los personajes. Esto es comprobable por medio de una serie de líneas que aparecen en el texto: “Y aún ahora me pregunto cómo pude ser tan ciego” (39), “Muchas veces he pensado en lo que sentí en ese momento, pero nunca he podido recordarlo con precisión” (41), “Ahora comprendo que muy probablemente el nacimiento de ese hijo...” (31), o “No me di cuenta en ese momento, pero este comentario, vago y un tanto despectivo aumentó más aún esa sensación de falta de libertad que, desde la noticia del embarazo, me perseguía continuamente” (332-333). Así, el personaje se pasa todo el cuento intentando comprender su presente, a través de revalorar el pasado, de traerlo de vuelta y examinarlo detalladamente, para ver si de esta manera logra comprender sus decisiones y omisiones.

En “La noche”, esta misma intención de recuperar el pasado para evaluar el presente se muestra de manera clara:

Estamos siempre atentos tan sólo a los grandes sucesos y así no advertimos cómo se desarrollan nuestras vidas ni mucho menos la naturaleza de nuestras pasiones más secretas; por eso, cuando éstas se hacen evidentes y nos arrollan, la sorpresa es mucho mayor, y sólo más adelante podemos descubrir que la crisis venía engendrándose desde años atrás y sus síntomas eran muy claros. (65)

Por otro lado, la comprensión de las acciones del presente se ve ofuscada por los sentimientos e intereses que en ese momento rodean a los personajes, por lo que la manera de recuperar momentos del pasado, y poder reevaluarlos es enunciándolos y reexperimentando dichos sentimientos. Así, en “Anticipación”:

La naturaleza cambia y la luz es distinta y los árboles encierran todos los colores en sus hojas y empiezan a perderlas y es hermoso también verlas en el suelo; pero esto sólo se hace visible ahora porque lo recuerdo vivido desde el amor y entonces el amor, que lo cubre todo, no me permitía ver nada de eso más que como una de las formas de representación (218).

En buena medida García Ponce privilegia el pasado de sus personajes instaurando a la infancia y las vacaciones como reinos de la inocencia. En su *Autografía precoz* García Ponce anota: “La nostalgia de la infancia conduce al campo sagrado de la poesía, en el que se busca recuperar esa sensación de ser uno con el mundo” (103). En sus relatos, la infancia junto con las vacaciones, son representadas como espacios idílicos, escenarios donde la inocencia aparece de una manera más “pura”. Como plantea Rosado en *Erotismo y misticismo*: “Norman Brown, siguiendo a Freud, sostiene que la esencia del hombre es el desear y este deseo nos remite al *principio del placer* de la infancia” (112).

Para García Ponce la inocencia es un elemento clave para el deseo en algunos de sus cuentos; no es indispensable, pero su presencia hace más intenso dicho deseo. Como señaló Paz en su prólogo a *Encuentros*: “Hay una palabra que aparece con frecuencia en los escritos de García Ponce: inocencia. Sin embargo, en casi todas sus novelas y cuentos la inocencia

está siempre aliada a esas pasiones que llamamos malas o perversas: la crueldad, la ira, los delirios de la imaginación exasperada y en fin, toda esa gama de placeres que reprobamos y que, al mismo tiempo, nos fascinan” (7-8). Sin duda la inocencia incita al deseo en los cuentos de García Ponce. En aquellos personajes femeninos que dan muestras de ser inocentes, aunque posteriormente se descubra que sólo lo aparentan, su “poder” como objetos del deseo se multiplica: los sujetos que las desean incrementan sus intenciones de posesión. Uno de los relatos donde se muestra esto con mayor claridad es “Ninfeta”. El narrador anota: “¡Nada hay tan peligroso como la inocencia! ¿Era inocente Enedina al mostrarse de una manera tan provocativa para Santiago?” (295). En este texto la inocencia proviene de una niña, Enedina, de la misma manera que ocurre en “Imagen primera”, cuento donde Fernando e Inés, hermanos probablemente incestuosos, buscan una relación en que la inocencia de ella juegue un papel preponderante. Fernando entra al cuarto de Inés tras enterarse de que ella tiene novio: “Fernando se detuvo un momento, turbado; luego, avanzó hacia ella y se sentó en la orilla de la cama. Inés intentó tomarle la mano, pero él la apartó casi con violencia. -¿Qué te pasa?- dijo ella otra vez. -Nada. ¿Cuándo piensas quitar esas muñecas? -Nunca. Me gustan mucho. ¿Por qué? - contestó ella. - Me molestan” (146).

En su artículo “Biografía y escritura”, el propio García Ponce afirma que “conscientemente el escritor se niega a dejar de ser niño y no quiere incorporarse a la realidad o, por lo menos, desea hacerlo de una manera distinta, con otros medios” (273). Podemos decir que el autor llega a mitificar el periodo de la infancia de sus personajes, para crear alrededor una atmósfera donde el deseo se presenta como algo que se debate entre lo prohibido y lo excitante.

En “Tajimara” el narrador registra que Cecilia es “tonta, empeñada en vivir en una edad irrecuperable” (46). Esa edad irrecuperable se exhibe a lo largo de muchos de los cuentos, como en “La noche”, donde esta “vuelta a la infancia” ocurre exactamente después del evento “ritual” maligno con el que el personaje principal está obsesionado: “Sin darme

cuenta, me quedé dormido en el sillón y por primera vez en muchos años volví a soñar con los largos corredores de mi infancia en Zacatecas, por los que corría incansable en pos de una voz distante y apagada, cuyos ecos rebotaban más débiles todavía entre las vigas del techo” (60).

En “Imagen primera”, Inés, hermana menor de Fernando y claramente enamorada de él, recuerda su infancia, época en la que el incipiente deseo que sentía por su hermano aún tenía cierto halo de inocencia. El narrador lo plantea de la siguiente manera: “Las primeras semanas, Fernando insistía en llevarla a todos lados y le recordaba continuamente escenas de su infancia, que ella creía haber olvidado, con una cordialidad que la turbaba en lugar de alegrarla, a pesar de que en todas sus acciones descubría una admiración secreta, respetuosa, que nadie había tenido jamás por ella” (140). De una forma mucho más simbólica, García Ponce demuestra su preferencia por esta edad en “El gato” encarnando al deseo en la figura de un “gato, gris y pequeño, un gato niño todavía” (157).

Las vacaciones, o simplemente el tiempo fuera del trabajo, son parte central de algunos relatos, pero esto siempre está relacionado con la posibilidad de que tal espacio promueva el deseo de los personajes. Hablamos de textos como “Tajimara”, donde Cecilia y Guillermo van a una casa de campo a visitar a unos hermanos artistas; “Amelia”, texto en el que los personajes hacen un viaje al lugar en donde pasaron su luna de miel en busca de reencontrarse; “Feria al anochecer”, escenario del primer encuentro de un niño con el deseo; “Imagen primera”, donde dos hermanos potencialmente incestuosos se reencuentran después de un largo periodo de vacaciones; “El gato”, que se desarrolla en un periodo lejos del trabajo de ambos personajes; “Ninfeta”, ejemplo claro de cómo las vacaciones como espacio idílico incitan e impulsan el deseo; “Un día en la vida de Julia”, donde el narrador afirma: “Sin embargo, al empezar la historia de ese día de su vida, Julia estaba de vacaciones” (306); y finalmente “La gaviota”, texto que, según Paz, “está escrito en una prosa que fluye pausada

como el recorrer idéntico de días felices, con remansos de sombras, claridades súbitas y vibraciones secretas” (7).

Podemos ver cómo García Ponce utiliza la relación que las vacaciones y la infancia guardan con la pureza, para de esta manera acercar ambos temas al deseo. Por su parte, la infancia se vuelve al lugar al que se puede regresar, donde los deseos eran puros y no existían culpas ni complicaciones; mientras que las vacaciones, alejando a los personajes del trabajo y sus obligaciones sociales, potencian el deseo y su experimentación.

6.8 Lo ritual, la noche, la locura y la muerte.

En varios cuentos de Juan García Ponce aparecen situaciones, personajes y símbolos que podríamos calificar de rituales. Una de las principales características del ritual es la sustitución; en la obra del autor aparecen estas sustituciones o relaciones miméticas relacionadas con el deseo. Otra característica del ritual es su repetición, a la cual se refiere el propio García Ponce en el texto que con razones transparentes lleva el título “Rito”: “Aunque no sea la primera vez que ocurre, siempre vuelve a ser la primera vez.” (283). Como antes se mencionaba, lo ritual se basa en la repetición, pero de igual manera tienen importancia la sustitución, la existencia de personajes que son sacrificados, de víctimas propiciatorias. Así, el rito emplea víctimas que por su bajo lugar en la estructura social, por su situación de marginalidad -como las mujeres vírgenes que están menstruando- o por su indigno lugar en la estructura de poder, son propicias a ser sacrificadas. El rito establece dos momentos o estados, entre los cuales se encuentra propiamente el rito, existe un antes y un después, ya sea un rito de iniciación, de purificación o de pasaje, entre muchos otros. En los ritos surgen también signos con varios significados, pero que característicamente aparecen bajo una condensación simbólica, la cual, en los cuentos de García Ponce, encuentra su lugar en la mujer.

Girard plantea en *La violencia y lo sagrado* la hipótesis de la sustitución, la cual se basa en que un inocente es elegido para pagar el error o pecado de uno o varios culpables. Se debe tomar en cuenta que la relación entre la víctima potencial y la víctima real no puede ser definida en términos de culpabilidad e inocencia ya que no hay nada que “expiar”: la sociedad intenta desviar hacia una “víctima relativamente indiferente, una víctima sacrificable, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio” (12). Es por eso que en los rituales, los sacrificados son los prisioneros de guerra, esclavos, niños, adolescentes solteros, y por supuesto, las mujeres. Aunque en los cuentos de García Ponce el ritual no funciona de esta específica manera, algunas observaciones de Girard sobre lo ritual sirven de punto de partida para el análisis del tema en dichos textos. De manera general, podemos anotar que el ritual propuesto en los cuentos de García Ponce, es uno que se identifica con la repetición del encuentro del deseo. Sus personajes abogan por encontrar y revalorar ese deseo que encontrar por primera vez en un acto sexual o erótico, y buscan encontrar sustitutos para esa “víctima”, en el caso del cambio de mujer, o por otro lado, buscan más participantes que observen y se hagan parte de ese mismo ritual.

Por otro lado, Bataille afirma que “el amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser” (95). Bataille propone que el sacrificador ostenta el poder en el ritual de una manera violenta, característica que por su parte Girard relaciona de manera cercana con lo sagrado. Así, las mujeres en García Ponce se presentan, como lo anota Bataille, desposeídas de su ser, pero más que un desprendimiento involuntario de su ser, hacen una entrega voluntaria del mismo a favor del deseo. Este podría ser el caso

de textos como “Rito”, “La noche”, o “Imágenes de Vanya”.⁴⁷ De “Rito” podemos tomar un claro ejemplo:

El único testigo es la mirada de Arturo y su signo es el silencio. Si cerrara los ojos, Liliana y el invitado desaparecerían, pero aun a través de sus ojos cerrados él sabría que los cuerpos de ellos seguirían existiendo y la mirada, en cambio, le permite participar de esa ceremonia en la que los oficiantes ignoran al espectador pero lo han aceptado antes de iniciar el rito dentro del que se pierden (283).

En los textos de García Ponce la víctima propiciatoria no está completamente presente, sino que, como lo plantea García Ponce en “Rito”, se puede hablar de un objeto de culto, el cuál es siempre la mujer disponible, la mujer deseada: “Pero no todos se negaron a participar en alguna ocasión en el rito que permitía llegar de una manera tan sensible hasta el objeto del culto y siempre se contaba con cómplices adecuados, que se convertían de inmediato en adeptos” (265). Por otro lado, aparecen también ritos de paso: unidos a la adquisición de un nuevo status, a la iniciación de una nueva etapa, están relacionados con adolescentes. Este particular tipo de ritual está presente en cuentos como “Feria al anochecer”, “La gaviota”, “Ninfeta” o “Un día en la vida de Julia”.

Sobre “Feria al anochecer”, De la Peña anota que en México la feria regularmente está asociada con algún santo protector del lugar, y aunque tiene raíces religiosas, también las tiene rurales, ya que también está relacionada con un calendario agrícola (51). En el texto de García Ponce estas relaciones religiosas quedan como un escenario que circunda el cuento: las tías del personaje principal lo animan constantemente a ir misa, pero él prefiere ir a la feria, lugar donde, junto con su primo, enfrentan su propio rito de iniciación al “pelear” por una mujer. Vale la pena decir que el rito de paso en este caso no es sólo la búsqueda del deseo, sino que también aparece una especie de autoconocimiento por parte de los

⁴⁷ Para mayor referencia deberían también tomarse en cuenta novelas como *La cabaña*, *La casa en la playa* y particularmente *Inmaculada o los placeres de la inocencia*.

personajes, y en particular de Andrés, quien utiliza la feria como pretexto para alejarse de la noche, a la cual teme.

Si los ritos de pasaje están relacionados con los adolescentes, como ya anotábamos, una característica importante de casi todo ritual es la prohibición que cae sobre algunos tipos de sangre. Bataille anota: “Estos líquidos [la sangre menstrual y la sangre del parto] son considerados manifestaciones de la violencia interna. El líquido menstrual tiene además el sentido de la actividad sexual y de la mancha que de ella proviene; esa suciedad es uno de los efectos de la violencia” (58). Uno de los cuentos en los que la presencia ritual, y en particular la sangre se aparecen es “La gaviota”. Casi al final del texto, después de debatirse entre el deseo y el rechazo que entre Katina y él existe, Luis mata una gaviota y después mantiene una relación sexual con Katina, la primera para ambos. Esta relación sucede casi sobre la sangre de la gaviota asesinada, que así se confunde con la sangre del desfloramiento de Katina. Ese rito de pasaje en el que los jóvenes se unen en su primera experiencia sexual, representa también una presencia dadora de vida, ya que cuando ellos buscan la gaviota, el animal ya no está: “Los dos levantaron la cabeza y buscaron tímidamente a su derredor y luego se pusieron de pie, incrédulos; pero la gaviota ya no estaba” (202). Así, la muerte y desaparición de la gaviota podría representar el fin de la animalidad de lo sexual, como lo menciona Bataille.

Ahora bien, la impureza de la sangre menstrual proviene de que guarda una relación innegable con la sexualidad. Esta prohibición sobre los adolescentes, por encontrarse en el momento anterior al rito de iniciación o pasaje, y la sangre menstrual, por establecer un carácter de marginalidad para las mujeres, durante los ritos de iniciación como el que se presenta en “La gaviota”, la confirma Freud en *Tótem y tabú* cuando anota: “Así, los adolescentes son tabú durante las ceremonias de iniciación; las mujeres, durante la menstruación y un lapso tras el parto; también lo son los recién nacidos, los enfermos y,

especialmente, los muertos” (32). Como ya mencionábamos, la selección de las víctimas de los ritos se basan en su estado impuro o su situación marginal.

Otro elemento importante respecto a lo ritual en los textos de García Ponce es la pureza, la cuál es siempre necesaria en la víctima sacrificada para que un rito se pueda llevar a cabo. Muchos de los personajes femeninos que posteriormente acabarán inmiscuidos en alguna especie de ritual en torno al deseo, han ido a colegios católicos, o han tenido alguna relación cercana con instituciones religiosas. Así en “Rito” se hace hincapié en la pureza de Liliana: “En cambio, el rostro de Liliana es el mismo rostro al que su conducta no toca y que todos los asistentes a su boda admiraron cuando, vestida de blanco, exaltada de antemano por el cercano sacrificio de su persona a Arturo, avanzaba por la nave de la iglesia conducida por su padre hacia el altar donde la esperaba su futuro esposo” (266). De la misma manera, en el mismo texto se hace referencia a esa dualidad tan seguida por García Ponce de “la santa versus la prostituta”, cuyo ejemplo más claro sería *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. Al respecto se lee en “Rito”: “Cuando Liliana conoció a Arturo había terminado su carrera en una universidad católica, acababa de saberse incapaz de seguir la vocación religiosa” (265).

Uno de los personajes femeninos más fuertes de García Ponce es Camila, de “Retrato”, quien estudia en una escuela de monjas y cuya pureza es también digna de admiración: “Camila vestida de novia. No era un ser humano; era la inocencia, la pureza, la fuerza y también el carácter complicado de la vida los que encarnados en la esbelta y larga figura vestida de blanco avanzaban hacia el altar” (149). Vemos así, como Camila, que será el objeto del deseo de un hombre que acabará en la cárcel por ella, y cuya fuerza y capacidad de manipulación son evidentes a lo largo del relato, es también retratada como una mujer pura, característica que García Ponce relaciona con la belleza.

Encontramos también en los relatos algunos elementos con características rituales, como la gaviota o el gato. Dichos motivos se vuelven constantes en los textos que llevan su

nombre, como encarnaciones de su deseo. En la obra de García Ponce, Estos “talismanes” a los que añadimos la feria y el libro, entre otros, pueden funcionar como catalizadores o emblemas del deseo. En “La gaviota” el ave no sólo representa el deseo de los jóvenes, sino también la pureza de Katina, su virginidad. Por eso al matarla, Luis está acercándose al rito de iniciación, como plantea Girard: “Es criminal matar a la víctima porque es sagrada, pero la víctima no sería sagrada si no se la matara” (9). Si la gaviota no representara nada, no sería importante matarla. En este acto ritual podemos ver claramente cómo es que la violencia de la que Girard habla en *La violencia y lo sagrado*, se hace presente en dos figuras: en primer lugar la inicial agresividad que Luis tiene con Katina, actitud que desemboca en la culminación del acto sexual, y junto con éste la desfloración de la mujer; en segundo lugar, la muerte violenta que Luis da al animal, que en su color “puro”, representa la virginidad de Katina. Así, podemos decir que la gaviota es una víctima propiciatoria, que ocupa simbólicamente el lugar de debiera tener la propia Katina.

Acaso como uno más de los elementos rituales, otro asunto presente en los textos de García Ponce es la noche, y las relaciones “malignas” o tenebrosas que esta pueda tener con el deseo y lo prohibido. En “La noche” se presenta de la siguiente manera: “Sumido en esa especie de ensueño, perdí la noción del tiempo, hasta que el sonido de una nueva voz me devolvió al horror de la noche” (57). A lo largo de su obra, el autor mantiene una relación de respeto y temor con la noche. Durante ella ocurren las cosas más importantes en muchos de sus relatos. Desde luego el ejemplo más claro es “La noche”, donde sucede una especie de ritual extraño cerca de la casa de una familia aparentemente normal; el jefe de esa familia se dedica a espiar por horas, durante la noche, ese posible rito secreto. En el propio relato aparece un ejemplo claro acerca de la concepción de la noche por parte de los personajes:

La pesadilla de Luisita me pareció un aviso, una señal que me indicaba la conveniencia de dejar lo oscuro en la oscuridad, donde no afecta nuestra vida consciente, que debe estar regida tan sólo por la razón y la moral, representadas en mi

caso por el amor bueno y puro de mi mujer y mi hija, por la casa donde hasta ahora habíamos vivido los tres con la felicidad que de una manera natural produce la armonía, la regularidad, aunque en nuestras vidas no ocupara un lugar importante la pasión. (73)

La noche se presenta como el espacio y el tiempo en que la prohibición queda vedada, o por lo menos no se aplica con la misma rigidez que durante el día. De la misma manera, podemos afirmar que la noche tiene una clara relación con lo ritual, ya que estos eventos regularmente tienen lugar en ese elemento temporal en particular. En “Amelia” el personaje central anota: “Buscábamos siempre lo inesperado, el acontecimiento distinto, y como creíamos que éste tendría que llegar por la noche, tratábamos de aprovecharla por completo” (22). El mejor ejemplo es “La noche”, texto del que proviene el siguiente párrafo: “Mirar es aceptar, me repetía incansablemente, sin atreverme a hacer ningún movimiento, temeroso de que el más ligero de ellos provocara una catástrofe irremediable, consciente como nunca del horror de la noche, llena de sombras malignas” (60). De la misma manera, el personaje de “Feria al anochecer” siente pavor por la noche, y esto desaparece únicamente cuando la noche es cubierta por la feria local. El narrador señala: “Andrés se despertaba antes de que la luz del día le devolviera la esperada, la indispensable tranquilidad”, o “Hasta que la oscuridad volviera a convertir a todos los elementos en enemigos” (85). La noche se presenta entonces como el espacio en el que lo ritual tiene lugar, en donde lo violento se mezcla con lo sagrado para dar un carácter metafísico al deseo.

En “Enigma”, la noche y el día se presentan como una dicotomía que se refleja en la personalidad tanto de Ramón Rendón como de Rosa, la niñera que él vuelve su amante. En el relato se señala que durante el día, Rosa cuidaba a los niños de la manera más normal, se dice también que esta actitud sumisa y humilde de la nana, hacía “imposible que se reconociera en ella al inagotable monstruo de sensualidad que mantenía prisionero a Ramón Rendón por las noches” (255). Esta Rosa sensual, provocadora y tremendamente sexual, sólo

aparece por las noches, cuando la familia de Ramón está dormida, junto con las restricciones y lo prohibido. “La noche la rodeaba y ella pertenecía a la noche” (255).

En relación con este cuento en particular, y especialmente con los personajes centrales: el psiquiatra que se vuelve loco, y la prostituta, Foucault señala en *Historia de la sexualidad*: “El burdel y el manicomio serán esos lugares de tolerancia: la prostituta, el cliente y el rufián, el psiquiatra y su histérico” (10). Anota también Foucault que dentro de un contexto de procedimientos precisos de poder existen sexualidades múltiples, y hace especial hincapié en la relación médico-enfermo, pedagogo-alumno, psiquiatra-loco. Este asunto se menciona gracias a que en “Enigma”, Ramón Rendón y Rosa se ven en una situación parecida. Por un lado, Ramón Rendón se debate entre su papel de psiquiatra y loco, y por otro aparecen las figuras del manicomio y el burdel como lugares donde la sexualidad se distorsiona.

Dos días después la policía lo encontró en una calle de prostitutas a las que Ramón deslumbraba con una linterna. Fue internado en el mismo hospital en el que durante tantos años había sido el joven, brillante y eficaz subdirector. Su paranoia se hizo muy pronto autodestructiva; pero el tratamiento intensivo con sustancias químicas cuya bondad él había defendido tan inteligentemente no parecía surtir efecto en su caso. (263)

Ramón Rendón se debate entre el “maniático” y el psiquiatra: “[Rosa] Los quería a los dos, que para ella eran casi como una sola persona, aunque al mismo tiempo fueran tan diferentes y algunas veces ella quisiera más a alguna de esas diferencias y otras las que encontraba para que se equilibraran entre sí” (250). Esta locura, que aparece discontinuamente en algunos textos de García Ponce, está regularmente relacionada con la “locura” que puede provocar el exceso de deseo, como el propio Foucault apunta: “No hay enfermedad o trastorno físico al cual el siglo XIX no le haya imaginado por lo menos una parte de etiología sexual” (83). La locura aparece también en cuentos como “La noche”, “Cariátides”, “Reunión de familia”,

“Enigma” y “Retrato”. Estos personajes, como el loco o la prostituta encuentran su relación más cercana con lo ritual gracias a que son víctimas propiciatorias, ya que en ambos casos, se hallan en un espacio de marginalidad, que los hace propensos al sacrificio.

Otro tema importante en la narrativa de García Ponce es la muerte. El tema tiene recurrencia en textos como “Amelia”, “Reunión de familia”, “La gaviota”, “Retrato” y “Ninfeta”. La presencia del tema puede ofrecer tres variantes: el suicidio, mucho más presente, la muerte ritual, como en “La gaviota”; y el asesinato pasional, como en “Retrato” o “Ninfeta”. Particularmente en “Amelia” y “Reunión de familia” el suicidio por amor por parte de las mujeres encuentra una relación con lo que Dijkstra plantea: “La muerte se convirtió en el último sacrificio del ser de una mujer a los varones para quienes había nacido para servir” (29). Sin duda la muerte tiene una relación cercana con lo ritual, ya que parte fundamental de muchos ritos es la inmolación o sacrificio de la víctima. En el caso de los cuentos de García Ponce, la muerte, como antes se anotaba, encuentra representaciones como el suicidio, la muerte ritual o el asesinato pasional, variantes que el autor también relaciona con el tema central de su narrativa: el deseo. Por ejemplo, en “Amelia”, el personaje femenino principal se suicida en vista de que su marido ha perdido el deseo por ella; o en “Retrato”, el personaje central acepta la culpa de un asesinato que no cometió, con tal de salvar de la cárcel a su objeto del deseo.

6.9 Sociedad como institución restrictiva.

Tomando como punto de partida algunas ideas de Michel Foucault, queremos plantear cómo es que la sociedad en que se ubican los personajes de Juan García Ponce se presenta como un ámbito lleno de instituciones restrictivas, en donde el matrimonio se plantea condenado al fracaso, y el embarazo ni siquiera es mencionado.

La prohibición que la sociedad ejerce sobre sus personajes y contextos se presenta por medio de relaciones como la ocurrida entre el trabajo y el deseo, en donde hay una lucha

de poderes entre ambas variables, situaciones en las que siempre se privilegia al deseo por sobre cualquier cosa. De igual manera el tabú del incesto se vuelve tema de constante aparición. Los personajes de García Ponce son una misma constante en sí, ya que gozan de ciertas características muy especiales que los hacen personajes habilitados para el deseo, es decir, que tienen el tiempo, la disposición y el “deseo” del propio deseo.

En su prólogo a *La escritura cómplice* Pereira anota respecto a la obra de García Ponce: “No es que su obra pretenda moverse fuera de toda regla, lo que busca, más bien, es situarse al margen de ciertas reglas que restringen las conductas o los comportamientos humanos, sobre todo cuando se trata de la sexualidad, a una norma socialmente establecida desde códigos demasiado estrechos e incluso asfixiantes” (19-20).

No por intentar moverse fuera de toda regla podríamos decir que la obra de García Ponce sea “obscena”, ya que como dice Bataille: “No podemos decir: ‘esto’ es obsceno. La obscenidad es una relación. No hay ‘obscenidad’ como hay ‘fuego’ o ‘sangre’ sino como hay, por ejemplo, ‘ultraje del pudor’. Esto es obsceno si alguien lo ve y lo dice, no es exactamente un objeto, sino una relación entre objeto y la mente de una persona” (222). De esta manera, la obra de García Ponce se acerca a ciertas conductas consideradas prohibidas como el incesto, los tríos, el voyeurismo o el desprecio al matrimonio como institución. Como anota Girard, las prohibiciones tienen una función primordial, ya que reservan en el corazón de las comunidades una zona protegida (227). Esta zona protegida es la que García Ponce pretende atacar en la mayor parte de su obra, y particularmente las más controversiales, como *Inmaculada o los placeres de la inocencia* o *Crónica de la intervención*, o cuentos como “Tajimara” y “Rito”. Parte de las reglas sociales son empleadas como tema mismo de los textos, ya que García Ponce las encuentra no sólo aparentes, sino establecidas para quebrantarse. Como anota Bataille: “No existe prohibición que no pueda ser transgredida. Y, a menudo, la transgresión es algo admitido, o incluso prescrito” (67), además de que la prohibición sexual sobre la que tanto tratan los relatos de

García Ponce otorgan un enorme valor erótico al objeto del deseo. A decir de Rosado, para Ángel Rama, el elemento más vigoroso y central de la obra de García Ponce es la necesidad exhibicionista, dramática, dolorosa, de situarse en la violación de las grandes normas morales (148). En “Reunión de familia”, aunque de manera irónica, García Ponce demuestra su interés por lo prohibido: “El día que le confesé retorciéndome de angustia que de los nueve a los once había dormido con mi hermana y durante todo ese tiempo nos habíamos dedicado a los más exquisitos manoseos, se olvidó de mis obras de teatro y alcancé la meta” (115).

Uno de los temas que más interés ha creado respecto a lo prohibido en la obra de García Ponce es el incesto, ya sea entre hermanos, o entre padres e hijas.⁴⁸ El incesto proviene, a decir de Freud, de una violación totémica. Freud define en *Tótem y tabú* que el tótem es “un animal comestible, inofensivo, o peligroso y temido; rara vez una planta o una fuerza natural (lluvia, agua) que mantiene un vínculo particular con la estirpe entera” (12). La relación que esto tiene con la prohibición y en particular con el incesto, proviene de que casi en todos los lugares donde rige el tótem existe también la norma de que los miembros del mismo tótem, regularmente la misma familia, no puede entrar en vínculos sexuales entre ellos. Como dice Freud, es la *exogamia* conectada con el tótem (14), ya que estos miembros no sólo no pueden tener comercio sexual entre sí, sino que tampoco pueden contraer matrimonio. Esta exclusión es una de las dos leyes más importantes de las prohibiciones-tabú. La otra es “no matar al animal totémico”, que podría remitirnos a “La gaviota”, aunque en ese caso el animal no representa al animal totémico, sino a una víctima que sustituye la virginidad de Katina. Bataille anota respecto al incesto: “Según nuestro modo de ver, es inhumano unirse físicamente con el padre o con la madre; e igualmente con el hermano con

⁴⁸ El tema probablemente proviene de una clara influencia de Robert Musil y de sus personajes Ulrich y Agathe, hermanos incestuosos

la hermana. Sin que la regla haya sido nunca definida, sabemos que, en principio, no debemos unirnos con quienes vivían en el hogar familiar cuando nacimos” (57).

El mismo Freud afirma que “si no existiera una inclinación natural de esa índole [de comercio sexual entre familiares], tampoco se producirían aquellos delitos; y si éstos no se cometieran, ¿para qué haría falta prohibirlo?” (136). Bornay apunta al respecto que las teorías de Lévy-Strauss atribuyen a la prohibición del incesto el origen de represión sexual. (31). Partiendo de estas ideas, podemos anotar que en algunos de los relatos el incesto aparece como prohibido, pero no para los miembros de la propia familia, sino para la sociedad. Cuando en “Tajimara” Julia le enseña su última pintura a su hermano Carlos, éste dice que es “muy hermosa” pero refiriéndose claramente a ella: “Y de pronto le pasó el brazo por los hombros y la besó en el cuello. Después, como si hasta entonces se diera cuenta de que Cecilia y yo estábamos allí, se apartó turbado” (49). En este mismo cuento García Ponce deja sumamente claro que la restricción que le preocupa con respecto al incesto es la que la sociedad impone. El autor lo plantea por medio del discurso que da Carlos cuando su hermana Julia se va a casar. El discurso es totalmente sugerente, de manera particular en las secciones donde se refiere a la sociedad, la inocencia y las buenas costumbres.

Estamos aquí reunidos para celebrar la muerte de la soledad y el triunfo del amor, la alegría y la paz. Julia, ven a mi lado. Como dos gotas de agua, como una sola fuerza, y la lluvia se desprendió de la nube porque la unión era imposible y no podía ignorar al sol. Juntos haremos triunfar a la inocencia, y al final la princesa se casó, como en los cuentos, y tuvo un hijo antes del tiempo señalado por el uso y las buenas costumbres. Aunque eso no lo cuentan las crónicas, detrás de cada pecado hay un pecador que se esconde en las sombras y jamás da la cara. El padre a veces no debe conocerse. De mutuo acuerdo los pecadores ocultan su vergüenza. Todos sabemos que en cada crucifixión hay un buen ladrón y a veces éste se queda con la gloria, triunfa sobre el Hijo y el Padre y guarda a la víctima, que ya no lo es más porque el

amor ilumina sus pasos. Pero no se debe revelar la verdadera esencia de los hechos.
(52-53)

Carlos y Julia, hermanos, se desean intensamente, pero se ven demasiado intimidados por las reglas sociales, sin embargo en este relato Carlos trata de hacer de su hermana su amante, aunque Tomás Segovia en su artículo, “Defensa e ilustración del incesto”, dedicado a García Ponce, anota que no siempre es así, ya que en otras ocasiones “no se trata del impulso de hacer de nuestra hermana nuestra amante, sino más bien del hacer de nuestra amante nuestra hermana” (37). El mismo Girard anota en *La violencia y lo sagrado*: “No es prerrogativa exclusiva de los mitos que los hermanos estén a la vez aproximados y distanciados por una misma fascinación, la del objeto que ambos desean ardientemente y que no quieren o no pueden compartir, un trono, una mujer, o, de manera más general, la herencia paterna” (71). En el caso de “Tajimara”, lo que Julia y Carlos no quieren compartir con otros es al hermano mismo al que aman. Hay también relatos donde el incesto, real o sugerido, ocurre entre padre e hija. Esta identificación del amante con el padre tiene mucho que ver con la propia mimesis, ya que las mujeres relacionadas con el asunto en los textos, siempre intentan buscar a su padre en sus amantes, como Elena y Gabriela en “Cariátides”. Para estos casos, Girard llega a utilizar el término de “triángulo edípico”.

Otro de los relatos en los que el incesto aparece de manera clara es “Cariátides”, en donde el narrador habla de Pablo, y sus hijas: “Y a pesar de todo, en mayor o menor grado – aunque esto sólo lo advertí mucho después- sus tres hijas estaban enamoradas de él” (107). Gabriela por su lado afirma: “Yo no soporto la falta de sensibilidad. Por eso sólo podría enamorarme de alguien como papá” (109). Así, en “Imagen primera”, en donde el incesto sucede entre hermanos, como en “Tajimara”, el narrador anota: “Pero, una de esas tardes, él [Enrique] intentó tomarle la mano y aunque Inés no se la cedió, por un instante pensó que si hubiera sido Fernando [su hermano] lo hubiera hecho, y se lamentó de que en realidad no fueran la misma persona, con plena conciencia de que en el futuro todo sería más difícil.”

(144). De esta manera, García Ponce impone al deseo por encima de toda las cosas, sin importar que se trate de un tabú al que la sociedad aún le teme, aunque aparezca en un relato de ficción.

Dentro del tema de la sociedad como institución restrictiva, también encontramos la presencia del trabajo como actividad poco importante para los personajes de García Ponce. Como señala Rosado en *Erotismo y misticismo*: “El trabajo de D en ‘El gato’ es calificado de ‘cómodo’: un empleo metódico que le quita unas horas diarias y por el que recibe lo suficiente para vivir. El protagonista de *La invitación* ni siquiera trabaja” (136). En otro texto, “Amelia”, se anota: “Cuando Amelia me sugirió que intentara encontrar un empleo mejor pagado, no le hice ningún caso” (25). Tal vez esto se deba a lo que Foucault propone respecto a que si el sexo en muchas sociedades se reprimido con cierto rigor, tal vez se daba a que esta dedicación al placer, limita la dedicación al trabajo (12). Los personajes de García Ponce no le dan la menor importancia al trabajo, se dedican a profesiones que demandan poco tiempo, o que por lo menos les permite tener una vida económicamente holgada con poco tiempo de trabajo, así como frecuentes vacaciones. Esta capacidad de los personajes, aparentemente los mantiene abiertos y disponibles para satisfacer sus deseos. Se trata de estudiantes, burócratas, maestros o artistas. Como ejemplo podemos referirnos a “Cariátides”, cuyos personajes son clásicos en García Ponce: escritores, pintores, artistas. Personajes como estos, debido a sus ocupaciones, y aludiendo a lo que plantea Foucault respecto al trabajo y el sexo, tienen todo el tiempo para el placer, para satisfacer sus deseos sin preocuparse por cuestiones alienantes como el trabajo y otras responsabilidades sociales.

En general, podemos ver que los personajes de García Ponce “buscan: vivir por encima de una sociedad que es toda restricciones y preconcebidos” (Velasco 26). La salida que encuentran pasa por vivir una sexualidad que escape a los cánones sociales. Como anota Girard: “Somos hostiles a las formas burguesas del deseo ya que reconocemos en ellas los deseos de nuestros vecinos, y la caricatura de nuestras propias tentaciones” (56). Sin duda el

rechazo a las obligaciones del orden social recorre toda la obra del autor. De esta manera, una de las formas en las que ésta se mantiene alejada de dichas obligaciones es el erotismo, que como Rosado anota, puede ser un ingrediente bajo el que subyace la transgresión del orden social (127).

Respecto al matrimonio, y las relaciones que guarda con la sexualidad, la fecundación y la sociedad, García Ponce lo plantea en sus cuentos como una institución condenada al fracaso, así como que lo acerca a la versión de que éste es necesario únicamente para procrear, ya que como apunta Bataille: “El matrimonio es el marco de la sexualidad lícita” (115). Así, en “Amelia” somos testigos de un matrimonio que, por casi obligado, está condenado al fracaso. En el mismo texto encontramos también que Amelia creé estar embarazada, situación que llega a molestar a su marido. Finalmente, el resultado de tantos conflictos es el suicidio de Amelia. Se propone también que uno no puede ser lo que quiere, sino que una vez que se entra al matrimonio hay ciertas reglas que deben cumplirse. El esposo de Amelia dice: “Tenía que aceptar la responsabilidad que nuestra relación me había creado, la vida no podía ser nada más ese continuo deambular por calles solitarias, de un cabaret a otro, entre vahos alcohólicos, pleitos, escándalos y conversaciones inútiles” (27). El personaje asume que no puede pasarse la vida sin compromisos, y el que ve más próximo, debido a la seriedad que Amelia y su familia han ido imponiendo en su noviazgo, es el matrimonio.

En la obra de García Ponce la vida sexual dentro del matrimonio debe ser escrupulosa y limitada, ya que para los deseos sexuales menos comunes existen las amantes. Las parejas que intentan romper las reglas de la “normalidad” en cuanto a la vida sexual conyugal, regularmente no están casadas. Foucault anota en *Historia de la sexualidad*: “La austeridad intraconyugal se justificará por las dos grandes finalidades naturales y racionales que se reconocen al matrimonio. En primer lugar, por supuesto, la procreación, la segunda, el arreglo de una vida común y enteramente compartida” (166). Como ejemplo podemos

referirnos a “Enigma”, donde el narrador habla de un matrimonio “socialmente correcto”; en el que “Laura se dedicaba a sus pequeños cuidados de ama de casa” (236), o también a “Amelia” donde se lee: “Del comedor pasábamos a la sala y allí esperaba a que Amelia terminara de recoger los platos, lo que, según ella, le daba ocasión de demostrar su capacidad como ama de casa” (21). Al respecto y hablando del siglo XIX, Dijkstra apunta que la esposa de un hombre podía quedarse en el hogar, un lugar que se consideraba puro, y de esta manera encargarse de proteger el alma de su marido, y así no debía intentar meterse en la vida pública, sino permanecer inmóvil en casa para que el ambiente al que él regresara, fuera el idóneo para volver a la familia, los deberes sociales y a Dios. (11). En relación con esta figura de la esposa pura y modélica, se busca también a la mujer que pueda procrear; asunto en el que se presenta una notable paradoja. Al respecto, Dijkstra indica: “[Para] la mujer en el matrimonio era inevitable que se le acabara atribuyendo la misión de aspirar a la posición de la única figura de la historia que había podido arreglárselas para tener éxito completo siendo a la vez virgen, madre y esposa: María, la Madre de Dios” (17).

En lo referente al embarazo, sólo se plantea en un cuento: “Amelia”, donde ni siquiera llega a buen término: “Pocos días después, sin poder ocultar su tristeza, Amelia me dijo que todo había sido un error: no estaba embarazada. Respiré aliviado” (31). La mujer de García Ponce no se debate entre la opción de tener hijos y ser una buena esposa-madre, y buscar su propio deseo, opción por la que inevitablemente opta. Dijkstra plantea un asunto interesante al respecto refiriéndose a Tolstói, para quien las mujeres eran santas si elegían tener hijos y seguir, con sometimiento, las leyes de su vocación como madres, mientras que por otra parte, si una mujer optaba por no tener hijos, era una vil degenerada: “Toda mujer, llámese así misma como se llame o sea todo lo refinada que quiera, que se abstiene de procrear sin abstenerse de mantener relaciones sexuales es una furcia” (215)

Si bien es cierto que los personajes femeninos en los relatos de García Ponce se encuentran siempre disponibles, Rosado afirma que “las grandes novelas y cuentos de García

Ponce no descansan en la pornografía, en la banal transgresión de las costumbres estereotipadas por el simple hecho de transgredirlas, en la frívola descripción de las anormalidades de la sexualidad” (168), sino que esta transgresión apoya la búsqueda y satisfacción del deseo, no siempre sexual, sino el simple deseo del *otro* como objeto erótico.⁴⁹ Este deseo del otro se cumple por medio de la mirada, y esto se comprueba con todos los fragmentos con descripciones sexuales, que se basan en la contemplación del otro. Así ocurre en “La gaviota”:

Luis sintió las uñas de Katina en el costado y sus dientes se le clavaron en un hombro. Cegado de furia, pero incapaz de golpearla, la derribó sobre la arena, donde ella siguió revolviéndose dueña de una fuerza hasta entonces desconocida para él, moviendo de un lado a otro la desordenada mancha negra de su pelo. Al fin logró inmovilizarla casi por completo extendiendo su cuerpo sobre el de ella y sujetándola por las muñecas de manera que sólo su cabeza siguió moviéndose, rebelde, sobre la blanca arena, callado ya el incesante estallido de las palabras. Entonces Katina se quedó inmóvil por completo y sus ojos azules, independientes de su respiración agitada, ajenos a su cuerpo vencido y sus brazos extendidos en cruz, clavados sobre la arena por las manos que le sujetaban las muñecas, se abrieron para Luis. Sin verla, él la miró deslumbrado. (202)

Se puede ver que la relación que García Ponce guarda con lo prohibido es profundamente transgresora, ya que se dedica a romper las obligaciones y reglas impuestas socialmente con respecto a lo sexual y lo privado. Dicha transgresión, en lugar de limitar a sus personajes, potencia el deseo de los personajes, llevándolos a una búsqueda cada vez más intensa de la satisfacción del mismo.

⁴⁹ Dijkstra anota irónicamente: “Para Francis Cooke (autor de un aleccionador manual sobre la sexualidad humana significativamente titulado *Satan in society*) estaba claro que la ausencia del deseo y de la excitación sexual en al mujer era la piedra angular de una sociedad sana” (65). Así , volvemos al tema de lo prohibido, en donde la sociedad reprime el deseo en miras de una mejor sociedad, lo cual llega a considerarse absurdo.

7. Conclusiones

En principio podemos afirmar que García Ponce dio un lugar elevado a sus cuentos dentro de su obra completa. Esto lo podríamos deducir por el orden de sus obras reunidas, en las que el primer tomo, revisado y propuesto por él, es el dedicado a sus cuentos, y también porque nunca abandonó el género: publicó su último libro de cuentos en 1995.

Dentro del proyecto, se ha podido llegar a conclusiones particulares que versan sobre la tesis central, es decir, la presencia de recurrencias temáticas en los cuentos de Juan García Ponce, que se articulan en torno al deseo: apoyando su búsqueda, contemplación, descripción y experimentación.

Con base en la revisión bibliográfica relacionada con los estudios sobre cuento hispanoamericano y mexicano, encontramos que el género novelístico es privilegiado en los estudios literarios y la crítica llega a considerar al cuento un género menor. A pesar de que existan diferencias y similitudes entre escuelas, estilos y autores, parece que es de mucho mayor peso la unidad que guarda este proceso, en donde dichas variables se articulan dentro de un mismo campo de estudio. Por otro lado, si se afirmara que todo el cuento hispanoamericano encuentra hoy una unidad totalizadora en aras de la modernidad, pasaríamos simplemente de una clasificación cuya principal premisa es la división, como la empleada por Menton, a otra cuyo centro fuera la excesiva inclusión, por lo que aparentemente el corpus del cuerpo hispanoamericano requiere clasificaciones más puntuales y específicas dependiendo de lo que se busque encontrar dentro de él.

Vemos también cómo es que García Ponce encaja de manera puntual en las características que en el capítulo dedicado al cuento hispanoamericano encontramos como ejemplares del cuento moderno. Así, García Ponce no sólo se acopla al canon del cuento hispanoamericano, sino que expande esa búsqueda moderna del género en donde lo vital es el hecho de narrar, más que la propia historia.

Respecto a la crítica sobre García Ponce, podemos decir que en un principio prestó atención a los cuentos, posteriormente a sus novelas, para después dar lugar a un *boom* sobre sus novelas y ensayos en conjunto, aunque finalmente, a principios de los 90's su obra cobró mayor importancia distribuyendo el interés de los críticos por su obra en general, pero siempre dándole mayor importancia a la novela.

Advertimos también que uno de los puntos en los que más ha reparado la crítica es el debate generado por la repetición temática presente en la obra del autor, una de las premisas sobre la que se basa esta tesis. Por nuestra parte, concluimos que los temas a los que García Ponce recurre constantemente no se repiten sino que se expanden, ya que no siempre se tratan de la misma manera ni bajo las mismas premisas. Esto los va haciendo más ricos en su interpretación para los posibles acercamientos de la crítica.

Así, aunque la crítica ha realizado muchas listas de las recurrencias temáticas, se consideró pertinente en el proyecto establecer un conjunto sobre el cual trabajar y que se compone de varias recurrencias. La central es el deseo; todas las demás se articulan a su alrededor y se supeditan o apuntan hacia ella, y son: triángulos relacionados con la mimesis del deseo; la dinámica del erotismo, la mujer como objeto, sujeto y mediación del deseo; el cuerpo como praxis del deseo; la mirada y la contemplación como puentes del deseo, y dentro de esta mirada, el voyeur y el tercero contemplador; la infancia y las vacaciones como lugares idílicos e inocentes; la memoria como instrumento para el deseo; la sociedad como institución restrictiva, y sus propios personajes como entidades habilitadas para el deseo; y finalmente, en menor grado, lo ritual, la noche, la locura y la muerte.

García Ponce privilegia a los personajes, en particular mujeres, que no han tenido un contacto significativo con el deseo, ya que esto le permite enfrentarlos a lo desconocido, a lo nuevo y por lo tanto mucho más fascinante. En particular, la mujer, ya como imitadora o como eje mismo de la mimesis, es parte central del deseo estructurado en los triángulos planteados por el autor. Estos triángulos miméticos, tomando en cuenta la teoría de Girard y

la propuesta de los triángulos modificables o esbozados, que aparece en el capítulo 6.2, son uno de los temas más importantes, ya que dentro de este esquema es que otros temas, como la mirada, el voyeur, la mujer o el erotismo, encuentran su lugar de participación más significativo, siempre supeditado al tema del deseo. Así, vemos como la figura del triángulo esbozado es clara en cuentos como “Tajimara”, donde cada uno de los hermanos, Carlos y Julia, tienen “enamorados” que los siguen, pero a los que nunca prestan atención porque su verdadero deseo se gesta entre ellos; o en “La noche”, texto en el que la vecina espiada por el personaje principal establece relaciones, con su sirvienta, con un primo de la misma, o con otro hombre cuya personalidad nunca queda clara, pero que no llegan a cobrar importancia relevante en la historia.

En cuanto a la mediación del deseo, salvo excepciones como “El café”, “Después de la cita”, “La plaza” o “Retrato”, nos encontramos ante una mediación interna, es decir que hay una distancia reducida entre las esferas en las que el mediador y el sujeto ocupan los centros, y por lo tanto estas esferas se compenetran más o menos profundamente.

Encontramos otra variable con respecto a los triángulos en los cuentos de García Ponce. En ocasiones aparece un triángulo donde en apariencia sólo existen dos participantes, lo cual permite que el objeto se contagie del deseo y comience a sentirlo él mismo por su propio cuerpo. De esta manera García Ponce plantea que el elemento erótico provoca desdoblamiento, sobre todo en las mujeres, tal como ocurre en “El gato”, “Rito” o “Imágenes de Vanya”. Otra variante del deseo mimético se ofrece cuando el sujeto llega a imitar de tal manera a su mediador que busca no únicamente desear lo que éste desea, sino parecerse en todo lo posible a él, como en “Imagen primera” o “Cariátides”, lo cual se acerca mucho más a las ideas centrales de Girard. A este respecto, podemos decir que dicha voluntad de suplantación no tiene manera de resolverse bien, ya que el sujeto deseante no ve satisfecho su deseo con la persona que espera, sino que se ve en la necesidad de transferir ese

deseo a una tercera, provocando al mismo tiempo, en el caso de que el deseo entre el sujeto y su objeto sea recíproco, una conducta de celos.

Existe también el objeto que no permite que el deseo del sujeto tenga ninguna otra dirección más que apuntar a él, y cuando se percata de que el deseo de este sujeto, a pesar de no ser correspondido por la mujer, comienza a dirigirse hacia otro objeto, el objeto primero lo cela pero sin intenciones de satisfacer su deseo, sino simplemente para no perder a ese deseoso cautivo. Este tipo de objeto del deseo que no permite que escape su sujeto deseante es visible en textos como “Amelia” donde el esposo de la protagonista ha perdido todo interés en ella, pero aun así le molesta que alguien más admire su cuerpo en la playa.

De esta manera, los triángulos apuntan hacia el deseo de muy diversas maneras. En general se podría decir que buscan la satisfacción de ese deseo, pero no sólo eso: también encausan su búsqueda y esquematizan las relaciones de conflicto que aparecen dentro.

En el presente trabajo se parte de que lo erótico en Juan García Ponce puede escribirse desde un lugar en donde todo está permitido, y no hay ningún instrumento o institución que diga qué es verdad, qué es erótico, qué es pornográfico o bien desde un punto en donde las convenciones sociales están tan establecidas que el placer, lo erótico, el sexo y el deseo tienen ya sus propios instrumentos y limitantes, por lo que no está permitido mencionar nada que se aparte de ellos. Con base en esto, podemos decir que García Ponce parece debatirse entre dos polos: en uno todo es permitido, mientras que en el otro hay reglas que no se pueden romper, prohibición que advierte, pero a la que no da importancia.

Los personajes de Juan García Ponce se olvidan de sí mismos cuando se acercan a un encuentro erótico, o sólo a una figura erótica, en particular a la figura por excelencia en la obra del escritor: la mujer. García Ponce concibe como erótico todo aquello que lleve hacia el deseo, que invite a la concreción del deseo, que no siempre es la culminación del acto sexual. Es un erotismo que trabaja como agente, un catalizador que por medio de diversos elementos lleva al deseo, lo potencia y lo realiza. Este erotismo aparece muchas veces

transfigurado en una mujer, o en pocos casos como un elemento ajeno a la mujer pero que ésta domina, como la gaviota o el gato.

Como antes anotábamos, la mujer es uno de los temas centrales para el deseo en los textos de García Ponce, siempre uno de los tres vértices de la triangulación del deseo. En algunas ocasiones se puede presentar como objeto de deseo, en otras se convierte en el sujeto deseante o en el “mediador” de dicho deseo. Como objeto del deseo se presenta en relatos como “La gaviota”, “Ninfeta” o “Feria al anochecer”; como sujeto deseante en “Imagen primera”, “El gato” o “Un día en la vida de Julia”; y como mediador del deseo en cuentos como “Rito”. Sin duda existe una clara disponibilidad sexual en las mujeres, lo cual lleva a que las relaciones salgan del estereotipo de la pareja enamorada con fines reproductivos. Así, la mujer no se presenta sólo disponible y abandonada a favor del hombre, sino también dueña de su deseo y consciente de la entrega de su cuerpo.

En los textos de García Ponce lo que transforma a las mujeres es el deseo. Las dos características más representativas de las relaciones constituidas con las mujeres de García Ponce son la liberación del cuerpo en la búsqueda del deseo, y el rechazo a las construcciones sociales alrededor del amor y del deseo puro y decente. Sin duda existe una clara disponibilidad sexual en las mujeres, lo cual lleva a que las relaciones salgan del estereotipo de la pareja enamorada con fines reproductivos. Así, la mujer se presenta no sólo disponible y abandonada a favor del hombre, sino también dueña de su deseo y consciente de la entrega de su cuerpo. Ha podido observarse que las mujeres de García Ponce tienen características físicas particulares y constantes: pechos pequeños, piel blanca, estómagos planos, caderas “sutiles”, largas piernas y largas cabelleras, lo cual podría decirnos que el autor trabaja con una sola mujer, o que sus cuentos no retratan a una mujer en particular, sino a “la mujer”, la cual, aunque disponible, está en control de su deseo.

En los textos de García Ponce, el cuerpo es un claro objeto de contemplación del *otro*, y un elemento catalizador de los triángulos del deseo. Esta importante función es mayor

cuando el cuerpo está desnudo, cuando se presenta vulnerable pero a la vez provocador. El cuerpo se transforma en signo del deseo, y es por medio de la mirada y lo gestual que va en búsqueda de ese deseo. En la obra de García Ponce, el deseo se mueve en un mundo de lo aparente, de lo secreto, ya que se basa en interpretaciones, señales y silencios que pueden, y deben, tomar diferentes significados. En “Imagen primera” los protagonistas se desenvuelven en una serie de titubeos y señales que muestran su deseo, pero que no se hace explícito sino hasta el final del cuento. Así, los mecanismos más efectivos para provocar o satisfacer el deseo son la mirada y la contemplación. A través suyo y en particular de la disponibilidad y ofrecimiento que la mirada y la contemplación representan, la mujer incita el deseo del otro. Muchos de los personajes femeninos buscan ser contemplados, así como muchos de sus personajes masculinos encuentran la satisfacción del deseo en dicha contemplación del objeto. El deseo, entonces latente entre dos personajes, se hace presente en el momento que estos comienzan a mirarse, o por lo menos cuando el objeto del deseo es contemplado. Pareciera que para García Ponce el objeto del deseo, en este caso la mujer y su cuerpo, necesitan ser admirados, contemplados, para que adquieran una verdadera realidad física, corpórea.

Por medio de la memoria, García Ponce recurre a la infancia, que, junto con las vacaciones, y la relación de ambos asuntos con la inocencia, son representados como lugares idílicos, como escenarios aptos para el deseo. De la misma manera, la memoria trabaja como un mecanismo de construcción del deseo, que mediante la rememoración, la nostalgia o la confrontación con el deseo anteriormente experimentado, recobra sus cualidades y reaparece, tal vez de la misma manera o de una diferente.

Pasando a otro tema de gran importancia en la cuentística de García Ponce, podemos ver que el rechazo a las obligaciones del orden social recorre toda la obra del autor. El incesto, por ejemplo, al aparecer como algo prohibido, genera cierta excitación. Se puede ver

también que la relación que García Ponce guarda con lo prohibido es profundamente transgresora, ya que se dedica a enfrentarse con reglas impuestas socialmente.

Sin duda, el tema que podemos encontrar en todos los cuentos de García Ponce es el deseo, no sólo como tema aislado, sino como el centro de un cúmulo de articulaciones temáticas que se estructuran con intenciones de profundizar en él. Un caso, entre muchos otros en la cuentística del autor, podría ser el de “Enigma”, relato en el que observamos cómo los triángulos se encarnan en los personajes Ramón, su esposa, y Rosa, la niñera de sus hijos y amante de él. Ramón vuelve al deseo sentido por Rosa cuando ella lo abandona por medio de la memoria, ya que pasa largos ratos pensando en su cuerpo y en las equivocadas o acertadas decisiones que tomó en torno al manejo de ese deseo prohibido, y que la sociedad obstaculiza. La manera en la que Ramón logra acceder al deseo que siente por Rosa, es por medio de la mirada, la cual explota espíandola mientras ella duerme en el cuarto de sus hijos. Como antes se mencionaba, el matrimonio aparece no como una institución social y cúmulo de valores, sino como un impedimento para que Ramón acceda libremente al deseo por la niñera, cuyo cuerpo es el primer catalizador de este deseo que Ramón necesita llevar a un plano sexual. Así, vemos cómo son varios los temas que en conjunto, y articulándose de maneras particulares, potencian el ejercicio del deseo.

Como hemos intentado demostrar, los temas recurrentes se muestran al servicio del deseo. Estas recurrencias temáticas se va articulando de manera que soporten al deseo como una estructura que no sólo sostiene al asunto, sino que van creando vértices que de la misma manera que tocan al deseo, también lo hacen entre ellos mismos, generando relaciones temáticas que cada vez se vuelven más complejas y explotables en su análisis. Así, en sus cuentos, García Ponce se ocupa del deseo por el cuerpo, el deseo por el deseo mismo, el deseo por otros, y el deseo que la mujer tiene por sí misma.

García Ponce construye una obra que no se repite, sino que se prueba a sí misma, que se expande conforme disfruta y comparte ese ejercicio del deseo por medio de sus

personajes. Busca que su narrativa se exprese como un movimiento perpetuo que tiene su centro en el deseo.

8. Bibliografía

- Aldaco, Mariza. "La noche: El "yo" evocador" en Brú, José. (Compilador) *Acercamiento a Juan García Ponce. Premio Juan Rulfo 2001*, pp.33-43.
- Bataille, Georges. *El erotismo*, Barcelona: TusQuests Editores, 2005.
- Bornay, Erika. *Las hilas de Lilith*, Madrid: Cátedra. 5ta. Ed, 2004.
- Brú, José. (Compilador) *Acercamientos a Juan García Ponce. Premio Juan Rulfo 2001*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2001.
- Bruce-Novoa, John. "La novelística de Juan García Ponce: El deseo por el modelo" en Martínez Morales, José Luis, *Juan García Ponce y la generación de Medio Siglo*, pp. 63-73.
- _____. "Los cuentos de Juan García Ponce. Primera época" en Pereira, Armando. (Selección) *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, pp. 111-119.
- Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México: FCE, 1984.
- _____. "Cuatro novelas de Juan García Ponce, imaginación e intelecto.", en *La Semana de Bellas Artes*, No.50, 15 de noviembre de 1978.
- Burgos, Fernando. (Editor) *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Barcelona: Editorial Castalia, 2004.
- _____. *Antología del cuento hispanoamericano*, 3ra. Ed, México: Editorial Porrúa, 2002.
- Calderón, Carolina. "Una entrevista con Juan García Ponce" (septiembre 7, 1977) en Martínez Morales, José Luis. (Coordinador). *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, pp.17-35.
- Campobello, Martha. "Figuraciones". Reseña de libro, disponible en: www.garciaponce.com.
- Cárdenas, Noé "Los misterios más comunes" en *Nexos*, Junio 1999, pp.86-88.
- _____. "La mirada completa. Cuentos completos" en *Nexos*. Noviembre 1997, Num. 239, pp.97.
- Castañón, Adolfo. "La realidad del deseo" en *La Jornada Semanal*, 30 de Octubre 2005.
- Cortázar, Julio "Algunos aspectos del cuento" en Burgos, Fernando. (Editor) *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, pp. 238-250.
- D'Aquino, Alfonso. "Juan García Ponce. (1932-2003)", en *Letras Libre*, Febrero 2004, No. 62.
- _____. "Juan García Ponce" en *Letras Libres*, Febrero 1999, No. 2.

- De la Peña, María Cristina. *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce*, CONACULTA, 2003.
- Díaz y Morales, Magda “La dialéctica del erotismo” en Martínez Morales, José Luis. (Coordinador), *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, pp.85-90
- _____. “Juan García Ponce: Polígrafo Total”, Entrevista a Juan García Ponce, Disponible en: www.garciaponce.com.
- _____. “El lenguaje erótico del cuerpo en la escritura de Juan García Ponce”, en *Texto Crítico*, Julio-Diciembre 1998, pp.175-180.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad*, Madrid: Debate, 1994.
- Domínguez Michael, Christopher. “Las leyes de la hospitalidad”, *Letras Libres*, Febrero 2004., No. 62.
- _____. “Prólogo” a García Ponce, Juan, *Cuentos completos*, pp. 7-12.
- _____. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. II*, México: FCE, 1996.
- Escalante, Evodio. “Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX” en Pavón, Alfredo. *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, pp.85-92.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México: Siglo XXI, 2005.
- _____. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, México: Siglo XXI, 2005.
- _____. *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. México: Siglo XXI, 2005.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. (1913), Buenos Aires: Amorrortu editores, 2005.
- García Ponce, Juan “Literatura y pornografía” en García Ponce, Juan, *Imágenes y visiones*, pp.105-113.
- _____. *Imagen primera*, México: Universidad Veracruzana, 1963.
- _____. *La noche*, México: ERA, 1963
- _____. *Figura de paja*, México: Joaquín Mortíz, 1964.
- _____. *Juan García Ponce. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, México: Empresas editoriales, 1966.
- _____. *El libro*, México: Siglo XXI, 1970.
- _____. *Encuentros*, México: FCE, 1972.
- _____. *El gato*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

- _____. Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción, México: ERA, 1975.
- _____. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona: Anagrama, 1981.
- _____. *Crónica de la Intervención*, 2 t., Barcelona: Bruguera, 1982.
- _____. *Figuraciones*, México: FCE, 1982.
- _____. *De Anima*, México: Montesinos, 1984.
- _____. *Apariciones (Antología de ensayos)*, Selección y prólogo de Daniel Goldin, México: FCE, 1987.
- _____. *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, México: FCE., 1989.
- _____. *Cinco mujeres*, México: CONACULTA-Del Equilibrista, 1995.
- _____. *Cuentos completos*, Prólogo de Christopher Domínguez, México: Seix Barral, 1997.
- _____. *Novelas breves*, México: Alfaguara, 1997.
- _____. *Autobiografía precoz*, México: Océano CONACULTA 2002
- _____. *Obras reunidas: I. Cuento*, México: FCE, 2003.
- _____. “La visión del mundo de Georges Bataille en su obra narrativa” en García Ponce, Juan, *Imágenes y visiones*, pp.254-294.
- _____. “La voz de la novela” en García Ponce, Juan, *Apariciones*, pp.156-174.
- García Ramírez, Fernando. “Palabra liberada. Juan García Ponce, Obra reunida I: Cuentos. México, Fondote Cultura Económica, 2004”, en *Letras Libres*, Abril 2004, No. 64.
- Giraldo, Filippo. “Ninfeta”, disponible en: www.garciaponce.com
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- _____. *Mentira romántica y verdad novelesca*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963.
- Güemes, César. “Entregan al escritor el premio Juan Rulfo en la apertura de la FIL de Guadalajara”, (Entrevista a Juan García Ponce), Disponible en: www.garciaponce.com.
- _____. “Todas mis opiniones son iconoclastas”, (Entrevista a Juan García Ponce, Disponible en: www.garciaponce.com).
- Huerta, David. “Transfiguraciones del cuento mexicano” en Pavón, Alfredo, *Paquete: Cuento (la ficción en México)*, pp.1-15.
- Lara Zavala, Hernán. “Prólogo” a. García Ponce, Juan, *Novelas breves*, pp.11-16.

- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*, México: Universidad de Tlaxcala-BUAP.
- León, Francisco. “La mirada de Juan García Ponce”, Entrevista con Juan García Ponce. Disponible en: www.garciaponce.com.
- López Parada, Esperanza- “La enracina sin fin: Musil, Borges, Klossowski, de Juan García Ponce”, *Letras Libres*, Marzo 2002, No. 39.
- _____. “El cuento mexicano entre el libro vacío y el informe negro” en *Cuento en red*, Disponible en: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>, Consultado: Septiembre 2007.
- Martínez Carrizales, Leonardo. Notas introductorias en *Juan Rulfo. Los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología. Selección, nota y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales*, México: FCE, 1998.
- Martínez Morales, José Luis. *Juan García Ponce y la generación de Medio Siglo*, México: Universidad Veracruzana, 1998.
- Martínez-Zalce, Graciela “Cinco mujeres: De amores y nostalgias” en Pereira, Armando. (Selección) *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, p. 137-141.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*, México: FCE, 2004.
- Morosini, Francisco. “La Noche. México. ERA 1963” Reseña de libro, Disponible en: www.garciaponce.com.
- Ortega, Julio. “El nuevo cuento hispanoamericano” en Pupo-Walker, Enrique (coordinador), *El cuento hispanoamericano*, pp.573-585.
- Pavese, Césare. *El oficio de vivir*. México: Seix Barral 1992.
- Pavón, Alfredo (et.al) *Cuento Mexicano Moderno*, México: UNAM-Universidad Veracruzana, Editorial Aldus, 2000.
- _____. *Cuento de nunca acabar (la ficción en México)*, México: Universidad de Tlaxcala-BUAP, 1991.
- _____. *Paquete: cuento (la ficción en México)*, México: Universidad de Tlaxcala-BUAP, 1990.
- _____. *Te lo cuento otra vez (la ficción en México)*, México: Universidad de Tlaxcala-BUAP, 1991.
- Paz, Octavio. “Encuentro de Juan García Ponce”, Prólogo a García Ponce, Juan, *Encuentros*, pp. 3-9.
- _____. *La llama doble. Amor y erotismo*, México: Seix Barral, 1993.
- Pereira, Armando. (Selección) *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México: Ediciones ERA-UNAM, 1997.

- Piglia, Ricardo. *Formas breves*, Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.
- Pupo-Walker, Enrique. (Coordinador) *El cuento hispanoamericano*, Madrid: Editorial Castalia, 1995.
- Quiroga, Cuitláhuac. “La escritura de Juan García Ponce” en Brú, José. (Compilador) *Acercamiento a Juan García Ponce. Premio Juan Rulfo 2001*, p. 45-57.
- Rama, Ángel. “El arte intimista de García Ponce” en Pereira, Armando. (Selección) *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, pp.54-63.
- Rojas, Mario. *Describir lo indescriptible* en *Revista de la Universidad de México*, Septiembre 1982, pp.45-47.
- Rosado, Juan Antonio. *Erotismo y misticismo. La literatura erótico teológica de Juan García Ponce y otros autores en su contexto universal*, México: Editorial praxis-UACM, 2005.
- _____. “Juan García Ponce y la irrupción de lo sagrado” en *Revista de Literatura Mexicana*, Febrero 2000, pp. 105-143.
- Rueda, Ana. “El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento”, *Ínsula*, Agosto –Septiembre 1989, pp. 29-31.
- _____. “Los perímetros del cuento hispanoamericano actual” en Pupo-Walker, Enrique (Coordinador), *El cuento hispanoamericano*, pp.551-571.
- Ruiz, Iván. *Literatura velada. (Juan García Ponce en Crónica de la intervención)*. Puebla, BUAP-CONARTE, 2007.
- Ruy Sánchez, Alberto. *Cuatro escritores rituales: Rulfo, Mutis, Sarduy, García Ponce*, México, Ediciones sin nombre -CONACULTA, 2001.
- Velasco, Arnulfo “La pareja y el voyeur: consideraciones sobre los primeros cuentos de Juan García Ponce” en Brú, José (Compilador), *Acercamientos a Juan García Ponce*, pp. 15-32.
- Zavala, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México: Nueva Imagen 2004.