

42
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

LA FIGURA FEMENINA EN LA OBRA NARRATIVA DE JUAN GARCIA PONCE.



SET. 14 1990

T ~~SECRETARIA DE~~ S
~~SECRETARIA DE~~ S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS
P R E S E N T A :
ARNULFO SANCHEZ GONZALEZ

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE.

1.-	Introducción	p. 5
2.-	La presencia de la figura femenina	p. 11
3.-	<u>Imagen primera.</u>	p. 17
4.-	<u>La noche.</u>	p. 21
5.-	<u>Figura de raja.</u>	p. 26
6.-	<u>La casa en la playa.</u>	p. 27
7.-	<u>La presencia lejana.</u>	p. 28
8.-	<u>La cabaña.</u>	p. 32
9.-	<u>El libro.</u>	p. 35
10.-	<u>El nombre olvidado.</u>	p. 40
11.-	<u>La vida perdurable.</u>	p. 42
12.-	<u>La invitación.</u>	p. 47
13.-	<u>Unión.</u>	p. 55
14.-	<u>Encuentros.</u>	p. 63
15.-	<u>El gato.</u>	p. 69
16.-	<u>Figuraciones.</u>	p. 78
17.-	<u>Crónica de la intervención, De Anima e Inmaculada.</u>	p. 89
18.-	Conclusiones	p. 107
	Bibliohemerografía Directa	p. 111
	Bibliohemerografía Indirecta	p. 140

1.- Introducción.

Acercarse a la obra de Juan García Ponce, autor nacido en Yucatán en 1932, es enfrentarse a una vasta producción impresionante por su coherencia, que en una visión retrospectiva muestra que todo aquello que le interesa está presente desde sus primeros libros. La constante en toda su narrativa será la búsqueda del sentido de la vida; asir ese sentido, tratar de desentrañar su misterio, profundizando y explorando la realidad que lo contiene será su tarea principal como escritor: "Fundamentar la realidad mediante el poder de la forma y la palabra, hacer que a través de ellas se ponga en movimiento y nos entregue (...) su sentido secreto dentro de y gracias a un determinado orden formal"¹

Las apariencias son los indicios, las notas que, con su función indicativa nos permiten comprender el sentido de la realidad y con ésto, de la vida. "A mí no me interesan los acontecimientos exteriores, sino su sentido oculto"². Ese sentido oculto de los acontecimientos exteriores se da también en las apariencias de los objetos que nos rodean, y en las expresiones de los seres humanos: todos nos quieren comunicar algo: el sentido de su existencia a través de la apariencia, de la forma, de la expresión. El narrador, para lograr la presentación de su exploración del sentido de la vida, escoge a las relaciones humanas, sobre todo cuando éstas están motivadas por los sentimientos, predominantemente el amor "por su característica de situación extrema"³

El amor no es solamente un pretexto temático, es también un mo

- 1.- Juan Carvajal: "Juan García Ponce habla de La casa en la playa"
- 2.- Juan Vicente Melo: "Diálogo con Juan García Ponce".
- 3.- Margarita García Flores: "La verdad sospechosa de Juan García Ponce".

tivo para que la realidad se presente. Tratando el escritor de ser lo más sincero en la expresión de esa aventura vital en las relaciones humanas, escoge al elemento femenino y a través de él, generalmente, se busca el sentido de la realidad, búsqueda tanto de los personajes como del narrador-personaje y del autor. Se "escribe sobre un personaje o sobre una determinada situación por que te lleva a es ch re c e r e r t u j u i c i o s o b r e el m u n d o"⁴.

La presencia de la mujer en toda su obra es evidente y al mismo tiempo progresiva: es la creación de una mujer como prototipo, como modelo tomado de un determinado estrato social que se puede localizar en lo que se ha dado en llamar clase media, escogiendo de aquí, para particularizar a los individuos que tienen acceso a la cultura (escritores, artistas, profesores...). Esta construcción de la figura femenina es, fundamentalmente, el medio del que se vale para desentrañar el misterio de la vida, "considerando que es evidente - que el misterio no es aquello que está cerrado y nos revela su secreto al abrirse, sino que una vez abierto sigue misterioso, como - las personas y el mismo curso de la vida"⁵. Si la búsqueda de la realidad abarca tanto a la vida como nuestra vida nos vemos comprometidos en su realización a través de la mujer, ya que tratar de encontrar sentido a la vida, es al mismo tiempo la búsqueda de uno en el otro, es el medio de recuperarse, para averiguar y buscar el sentido de nuestros actos.

El espacio, los lugares en los que se desarrollan las historias colabora, a veces, a dar al clima interior la sensación por la que el personaje está pasando, pero la mayoría, la inmensa mayoría de las

4.- Carlos Landeros: "Quién es y qué dice Juan García Ponce".

5.- Juan García Ponce: "Los narradores ante el público". pp.159-165.

ocasiones el ambiente físico se muestra impasible, con toda su categoría de veracidad; pase lo que pase permanece imperturbable; incommovible observa los hechos que suceden y no interviene en ellos. El espacio habitual es el de la Ciudad de México, pero a la vez, puede ser el de cualquier otra gran urbe similar a ella por sus características. Los lugares pueden ser, aparte de ciudadanos, rurales o provincianos, todos considerados como un accidente de la topografía, unas veces con nombres o datos esenciales para que el lector pueda situarlos en una generalidad muy vasta, pero no demasiada para que la realidad, la verosimilitud se siga conservando.

La cotidianidad en la narrativa de García Fonce está presentada partiendo de la consideración que tras de los actos sin trascendencia, se oculta el sentido, ese algo perturbador que es inaprensable en la inmensa mayoría de los casos en que se presenta. La habitualidad es descrita escuetamente, narrando más que todo un trozo de vida diaria, escogida por que contiene el preciso instante en que las acciones adquieren el sentido que les da realidad. Que esto esté sujeto a los instantes en que el amor sexual es predominante, es porque: "el erotismo es, al fin y al cabo una forma de enjuiciamiento" Por eso no se puede soslayar este enfoque, el erotismo está presente como una necesidad, es el campo, para García Fonce, en el que se puede encontrar más directamente el sentido de los actos de los personajes que ha escogido para que le sirvan en su búsqueda del sentido de la realidad, es imprescindible en cuanto que sustenta todas las relaciones de sus personajes, sus relaciones que son gozosas, sus relaciones que buscan conquistar o consentir, sus relaciones -

que en su expresión nos comunicarán el sentido de su vida, el porqué de sus acciones.

La experiencia sexual, implica, dentro de la narrativa de García Ponce una "violación" de las normas establecidas de la moral en uso, pero sus protagonistas pocas veces sienten satisfacción al romper ciertas normas, interesados en la búsqueda de sí mismos a través de sus relaciones, aquellas pasan a ser una interrogante más en su continua inquisición por el sentido de los acontecimientos en que han participado, sin saber que en cada uno de ellos se manifiesta su destino; por eso, por que están inconscientes de su actuación se preguntan "que es extraño que jamás descubramos el sentido de nuestros actos, y sin embargo, en una forma u otra, siempre seamos responsables de ellos"?

Representando así a los seres humanos de nuestros días, seres humanos que no son extraordinarios, no son personajes excepcionales que realicen, como grandes héroes, hazañas extraordinarias y sobrehumanas, son todo lo contrario: hombres comunes, diarios. Todo lo que pueden tener de "malos", perversos o de escandalosos está justificado por que viven la vida aceptándola como se les presenta. Las ideas que tienen los muestran jóvenes o llenos de juventud, juegan constantemente con sus sentimientos aceptando y no queriendo aceptar totalmente las consecuencias de sus actos.

El autor busca en su obra todos los resortes de las acciones de los seres humanos, de sus problemas, de sus ambiciones, de sus anhelos: el fin de su vida que ellos mismos desconocen.

Atento observador de la sociedad contemporánea, somete todo lo que ve a su análisis, lo asimila, lo ordena y lo presenta sin comentarios banales; sometiendo todo a la búsqueda del sentido que las acciones de los humanos tienen para él, le interesa sobre todo su misterio, el misterio abierto de la realidad, puesto que "la realidad en sí misma es incapaz de adquirir sentido, la literatura se convierte en el único medio de alcanzarlo"⁸. Para alcanzarlo cuenta solamente con su poder de observación, para expresarlo usa el único material de que dispone: el lenguaje. De la manera como lo use logrará o no la comunicación de sus descubrimientos, de hacernos ver más allá de lo físico, "espiritualizar el mundo aún cuando este mundo no está presidido por el espíritu"⁹. La meta es reconciliar al hombre con la realidad, sin que se niegue o ignore ni la historia ni su inteligencia.

La tensión en sus relatos no está propiamente en lo que se narra sino en la forma en que se narra. Relata sus historias anteponiendo en toda ocasión "lo anímico al mundo de las circunstancias"¹⁰, las cuales presenta de acuerdo a una selección para que entregue su verdadero signo, su esencial contenido, fluyendo su prosa armoniosamente, eludiendo en todo momento la violencia en la expresión, ya que si ésta existe, lo hace en la manera en que se vean los acontecimientos narrados.

Sus palabras, su vocabulario más que ser escaso, es selecto. El autor dispone de las palabras que le son necesarias para expresar lo que quiere, y las dispone no por su valor aislado sino por su relación con los demás y con la acción, hecho, gesto u objeto des-

8.- Inés Arredondo: "Reseña a Cruce de caminos".

9.- Ramón Xirau: "Reseña a Cruce de caminos".

10.- M. Lerín: "Reseña a Imagen primera".

crito. Acostumbrados como estamos a un lenguaje que se basaba fundamentalmente en el juego de los adjetivos, en el valor paradigmático de la lengua, sorprende que se nos muestre una selección de significantes y lo primero que se dice es "pobreza de lenguaje", partiendo del prurito que la riqueza está dada por la abundancia de calificativos, sin pesar la minuciosa reflexión sobre las palabras que el autor hace, motivando con ello un estilo en el que está ausente el artificio.

La narrativa de García Fonce, vuelve una y otra vez a lo mismo, siempre comprometida en la construcción de una misma imagen, busca en cada obra mostrar una faceta distinta, siempre novedosa. Partiendo de un referente -el amor- sus novelas y relatos desarrollan más los antecedentes sensuales que emocionales, desarrollan más los consecuentes pasionales que racionales. El amor no importa tanto por la unión física sino por la unión espiritual que marcará la verdadera realización del deseo. Deseo que los mueve a ejercitar todas las variantes de sus múltiples acercamientos, de sus innumerables encuentros, que a la vez son descubrimientos que los obligan una y otra vez a volver a sí mismos para mirar sus acciones no solamente con sus propios ojos, sino con la mirada de los demás. Miran la realización de su amor, pero también se saben contemplados en ella, ansiosos, desean la totalidad de su imagen amorosa, quieren mirarse mirados, para ver su amor con otros ojos que ampliará y modificará su propia observación. Es el amor-mundo, es el amor transparente, es el amor libre que los lleva siempre a la inagotable ambición de abarcarlo todo, al inconmensurable afán de la totalidad amorosa. Por ello, autor, personajes, y lectores aceptan volver tercamente, empecinadamente al punto de partida que es al mismo tiempo fin de camino: el encuentro de los cuerpos, la evolución del deseo, la realización del amor.

27- La presencia de la figura femenina.

La presencia de la mujer en la obra de Juan García Ponce es evidente aún desde una primera lectura superficial; el personaje femenino se impone al lector como una imagen unas veces mencionada y otras veces invocada, puede aparecer desde el inicio con su presencia física declarada y manifiestamente abierta por el propio narrador o ser una mención en el diálogo que algunos personajes mantienen. Sea de una u otra manera, las acciones poco a poco van mostrando una presencia femenina que posteriormente se apoderará de toda la obra: la mujer es centro y periferia de toda la narración; de una u otra manera, la mujer, el personaje femenino, es la protagonista de toda la obra narrativa de Juan García Ponce.

En atención a la secuencia cronológica en que han aparecido editadas las obras de García Ponce la primera presencia femenina que conocemos es aquella muchacha con la cual Andrés -en "Feria al anochecer" (Imagen primera)- compartió por primera vez las "alegrías de la feria, y sin advertirlo claramente, se enamoró de ella" (p.21) o Amelia -en "Amelia" (La noche)- de la cual el narrador recuerda -sus "primeros meses de casados" (p.7), hasta la más reciente Inmaculada -en (Inmaculada o los placeres de la inocencia)- esa "niña alta, delgada, con las piernas muy largas" (p.7), pasando por, Teresa (Figura de paja), y Elena (La casa en la playa); Regina (La presencia lejana); Claudia (La calabaza); Virginia (La vida perdurable); Marcela (El libro); Beatrice (La invitación); Nicole (Unión); Alma (El gato); Mariana y María Inés (Crónica de la intervención) y Paloma (De Anima). Así como Consuelo ("El café"), Elena ("Cariátides"), Lucila, Eugenia ("Reunión de familia"), Inés ("Imagen primera"); Cecilia ("Jimara"), Marta y Beatriz ("La noche"), La amiga de D ("El gato"), Katina ("La gaviota"), Esa mujer de azul ("Anticipación"). La aman-

te innombrada del narrador ("Envío"), Rosa ("Enigma"), Lilliana ("Ritort"), y Camila ("Retrato"). Solamente en El nombre olvidado y en "La plaza" los personajes masculinos se mantienen como único centro de la narración, en los anteriormente mencionados comparten en algunos casos el papel protagónico, pero en su gran mayoría son desplazados a un papel secundario.

Por su edad, los personajes femeninos pocas veces son niñas: la muchacha de "Feria al anochecer" y Katina de "la gaviota", algunas más adolescente: Elena de "Cariátides", Inés de "Imagen primera", Rosa de "Enigma"; las otras, son jóvenes mujeres de las cuales conocemos porciones de su adolescencia: Leonor, Marta y Elena, Regina, Cecilia, Lilliana y Camila, de la mayoría solamente conocemos su juventud: Amelia, Regina, Virginia, Marcela, Beatrice, Nicole, Alma, Gabriela, Lucila, Inés, o se nos muestran preferentemente en su vida adulta: Teresa, Celia, Claudia, Consuelo, Eugenia, Marta, Beatrice, la mujer de "Envío" y finalmente tenemos a aquellas mujeres de las que conocemos niñez, adolescencia, juventud y madurez: Mariana y María Inés, Paloma e Inmaculada. Por su condición social, la mayoría (niñas, jóvenes, adultas) pertenecen a la clase media alta, solamente una minoría son de otra condición: Rosa es una sirvienta, lo mismo que Marta, Amelia y Consuelo son de clase media baja. Culturalmente son personajes que sino son intelectuales se mueven en esos ambientes de profesores, pintores, fotógrafos, cineastas, ya sea porque pertenecen a ese ámbito o lo rozan alguna vez; la cultura la envuelve muchas veces sin que ellas mismas se den cuenta. Pero todas, sin importar edad o condición social, económica o cultural - comparten la característica de ser distintas, por eso son tan atractivas, por eso son vistas, porque no se parecen a nadie del medio en que se desenvuelven. Los personajes femeninos de las narraciones de Juan García Ponce solo se parecen a sí mismas, en la medida en que

el autor lo que persigue no es la creación de una mujer, sino la creación de la mujer. Es la búsqueda de la presencia femenina como un prototipo, como un modelo, un símbolo que manifieste sino la femineidad, si esa identidad a través del cuerpo y del perturbador - deseo que llega a inquietarlas, a cambiar su vida, a hacer florecer lo oculto. Son frágiles figuras en peligro de romperse que necesitan de un cómplice, de un testigo que justifique no que divulgue, lo que las obliga a contemplarse y a ser contempladas porque la mirada les hace conscientes de su cuerpo del que disponen los otros, permaneciendo a la expectativa, casi inmóviles, ausentes de sí, exhibiendo una presencia que no es más que un signo de una ceremonia donde el erotismo marca los límites que han de ser transgredidos, donde el deseo dirige la observación hacia el encuentro de una señal que las haga distinguibles, no por sus características físicas, sino porque estas cualidades adquieren un significado gracias al placer que es un indicio de una sensualidad que no hay que inventar sino descubrir.

La construcción de este modelo no es de ninguna manera estático, no es un ideal con toda su apariencia definida de la cual se copian solamente sus características superficiales para situarla en el mundo como objeto que se mire y se olvide, como la vida misma, el modelo femenino que construye Juan García Ponce a lo largo de toda su obra narrativa es una figura dinámica, no porque esté en continuo movimiento, sino porque cada uno de sus rasgos contiene de manera implícita -como la superficie del mar- un innumerable conjunto de rasgos, de corrientes que no por ocultas dejarán de manifestarse a la menor oportunidad: el modelo del personaje femenino es un continente que le da forma a movimientos que pugnan por romperla para mostrarse y romper el aparente equilibrio que el modelo muestra. Este dinamismo del prototipo es lo que le da sustento a todo el quehacer

narrativo del autor, por eso los personajes femeninos se parecen, porque todos son variantes de una misma protagonista, son continuas versiones de las posibilidades que la realidad presenta.

La construcción del personaje femenino, es el cuento de nunca acabar; cada novela, cada relato es un fin y un principio, eslabones de una cadena interminable que se mira cada vez mejor delimitada; pareciera que no guarda recuerdo de sí misma. Como conocedor de las relaciones humanas, centradas fundamentalmente en las relaciones eróticas, Juan García Ponce, abre, más que cierra, caminos del deseo en cada una de sus obras. Violenta la lógica a la que estamos acostumbrados y sus proposiciones por lo tanto siempre nos parecerán extrañas; leer una obra es leer todas y leer todas sus obras es leer una misma. Se puede afirmar que todo elemento de la obra literaria de Juan García Ponce contiene el conjunto de toda ella, personajes, ambientes, acciones, son elementos que valen no tanto por sí mismos sino por las relaciones que establecen entre sí. Son continuación y precedente de un hecho continuo que se gesta interminablemente como la realidad de la que parte; un eterno retorno que en cada vuelta ya nos parece el mismo, ya nos parece distinto. El personaje femenino posibilita las múltiples combinaciones que los elementos del modelo contienen, sólo la práctica en la construcción del modelo llevará al modelo mismo. Teoría y práctica indisolublemente unidas, fondo y forma inseparables, donde la realización del modelo modifica al referente. Por eso el modelo es un signo, por eso todos los personajes femeninos de la obra de Juan García Ponce, son estadios de una presencia femenina que se muestra a los lectores en diferentes cuerpos, en diferentes mujeres. Cada una de ellas es la misma en diferentes apariciones, significantes de un significado que trata de hacer visible aquello que el signi-

ficado oculta.

La presencia física del personaje femenino en la obra de Juan García Ponce es inolvidablemente deslumbrante. La hermosura de sus rasgos que siempre serán delicados, laves, casi etéreos. Conoceremos descripciones de su rostro, sobre todo del óvalo de su cara; de sus extremidades, sobre todo de sus piernas; de su tronco, sobre todo de sus hombros y espalda. Se nos presentan vestidas generalmente con faldas, suéteres y vestidos que se sostienen con un par de delgados tirantes, calzadas con zapatillas o sandalias que rápidamente son abandonadas para mostrarlas descalzas. La gran mayoría, son delgadas y altas, de pequeños pechos en los que continuamente destacarán los pezones. Cuando se muestran desnudas, su ropa, a sus pies, les da una base de la que salen como Afrodita de la espuma. Prefieren estar sentadas, con las piernas recogidas, que de pié y cuando así se muestran, siempre será con algún marco a su figura para que la luz incida por la espalda. Predominará el corte de pelo corto y no más largo que cubra la mitad de la espalda. Sus cejas se reconocen por la casi perfección de su arco, su boca por los labios delgados y el mentón por la suave curva que lo une a unas mejillas tersas. Destaca el cuello largo casi siempre descubierto, las caderas torneadas y el plano abdomen. Prefieren el color negro para su ropa interior y otros colores oscuros para la exterior. Gustan de abundantes botones y aberturas en su vestimenta. La ropa más que cubrir las lea sirve para insinuar su cuerpo, así es como se quedan en nuestro recuerdo: desnudas, tendidas en una cama, apenas cubiertas por las sábanas que nos las muestran con una pierna flexionada, la cabeza ladeada y recargada sobre las manos, mostrando, a través de la contemplación de su cuerpo, la plenitud de su presencia. Son mujeres que no desdeñan su cuerpo, saben, que como forma, reflejan

una esencia que trasciende lo meramente visible para hacer posible que aparezca aquello que apenas puede ser nombrado por el lenguaje. Ausencia y desconocimiento de un ser que se muestra solamente a aquellos dispuestos a iniciar una aventura más allá del misterio mismo que su imagen representa.

Las características físicas de este modelo, perseguido por nuestro autor, quieren ser no solamente anotaciones objetivas que definan la periferia de un cuerpo, sino signos, señas, indicios de lo que ese cuerpo contiene. No interesa tanto hacer un dibujo - fiel, lo más parecido a la realidad, de lo que se trata es de captar la esencia, el espíritu, el alma misma de la vida a través - del camino del erotismo, es la búsqueda del sentido de la existencia a través de la apariencia. Por ello, la superficie del modelo es tan importante en la construcción de la figura femenina, porque - ella contiene la profundidad y porque de ella emana el conocimiento, por eso, para averiguar y buscar el sentido de nuestros actos nos vemos comprometidos a sumergirnos en el amor que la sola presencia de la mujer provoca.

3.- Imagen primera.

Desde su libro inicial: Imagen Primera Juan García Fonce presentará a la mujer a partir de su apariencia, como le sucede a Andrés en "Feria al anochecer": la sola presencia de la muchacha sin nombre ni descripción física provoca que:

"... de pronto, sin que nada fundamental hubiera cambiado, al menos en apariencia, sin que pudiera explicarse con claridad y mucho menos con exactitud el porqué, se sintió feliz y tranquilo, presintió, percibió, intuyó, sintió más que comprendió, que allí sentado, con ella a su lado él era también parte de ese orden, porque era un orden, un orden formidable y eterno, y como tal no tenía nada que temer, ni contra quién pelear, y supo, y esto era en realidad lo único que podía saber y comprender, que no volvería a tener miedo". (p.24).

Para saber como la niña provocó este cambio, no tenemos más datos que el saber que todo fué originado por su aparición "aparentando a su vez debilidad y necesidad de protección" (p.22). Es la superficie de su presencia lo que le lleva a modificar al otro a los otros que la observan. El acercamiento de los cuerpos motiva el amor en el otro y este descubrimiento le hace ser consciente de una realidad que lo acercará "al dolor y a la alegría". Como este personaje, así los otros del mismo volumen, se enfrentarán al sufrimiento teniendo como débil protección su cuerpo. Consuelo, en "El café", desea, viuda y con "treinta y cinco años" (p.30), establecer relación con el novio de Luisa, muchacha que "no pareciera tener más de diecinueve años" (p.31), pero su presencia es vencida, por la ausencia de Luisa la cual le había dicho que él le gustaba a Consuelo (p.36). Por el joven sabemos que Consuelo es extraña y "A veces parece una niña" (p.36), al saber el nombre del cliente y que éste ha roto su relación con la joven, provoca un renacimiento en su cuerpo y así la abandonamos en la cama suspirando, sonriendo y alegre, esperando el día siguiente que no será como su ima

ginación lo ha creado. La mujer de "Después de la cita" "Podía tener quince o veinticinco años. Bajo la amplia gabardina sus formas se perdían borrosamente. Sus cabellos cortos, despeinados, enmarcaban una cara misteriosamente vieja e infantil. No estaba pintada y el frío le había enrojecido la nariz, que era chica, pero bien dibujada" (p.41), vaga por las calles mirando cuerpos sin llegar a establecer relación con los seres humanos que contiene, ya que ella también es un cuerpo que vaga después de haber perdido el otro que satisfacía su "necesidad angustiosa de decir a alguien - todas las palabras que tenía guardadas" (p.43). De Elena, la adolescente de "Cariátides", sabemos que tenía quince años y estudiaba secundaria y piano" (p.53), era "una niña muy sensible y muy inteligente, pero solo una niña" (p.57), y nos damos cuenta que quizá sus anhelos de "ser una muchacha como cualquiera otra que asistiera a bailes, tuviera enamorados y pudiera gozar de esas cosas sin ninguna preocupación" (p.56) se cumplirán, dando satisfacción a lo que su presencia deseaba. En "Reunión de familia"; Lucila era tal vez demasiado huesuda" (p.66), en una fiesta a la que acude "traía un vestido muy escotado por la espalda y sus paletillas resaltaban en forma admirable" (p.69). Eva era "dueña de una belleza un tanto masculina y de una melena negra" (p.68), "Eugenia, era Eugenia Luna, arrolladora actriz joven, traía un vestido amarillo oro que le dejaba fuera gran parte de los senos y terminaba arriba de sus rodillas" (p.83). A Inés de "Imagen primera" la conocemos desde que "tenía cinco años" (p.107), después, "Inés ya tenía, diecisiete años" (p.109) y decide estudiar química, y al comprarse el uniforme para la nueva escuela corre a enseñárselo a su hermano " y se quedó bajo el dintel deteniendo todavía la puerta con la mano" (p.112). A continuación se da cuenta de su belleza al descubrir "que uno de los muchos muchachos que rondaban la escuela a la ho-

ra de la salida, la miraba continuamente" (p.114), es este muchacho, Enrique el que "le hacía sentirse continuamente a sí misma hablándole de sus ojos o de sus manos, advirtiéndole si se había - cambiado de pienado..." (p.117).

Como se observa en este parcial y breve resumen casi todos los personajes femeninos de este volumen de relatos comparten una imagen, la imagen de la niñez, lo que físicamente nos indica su pertenencia a la inocencia reflejada en su forma, en su cuerpo, aun que éste no tenga la edad o se dude de ella. Estos cuerpos de mujeres, de una u otra edad, son inocentes en el sentido que no están conscientes de su atractivo, aún cuando está presente el deseo de un cuerpo por otros cuerpos que provocan intentos de suicidio, - pleitos y angustias. Sin embargo, es a partir de la apariencia - de las mujeres, es a partir de su deseo de ser contempladas, como llegan, en este volumen, al amor, permeado de desazón y soledad.

La construcción del modelo se inicia más que por la descripción del exterior por la narración de los actos en que ellas participan, lo que nos lleva a recordarlas como mujeres que esperan descubrirse a sí mismas a partir de la contemplación de que son objeto: Andrés y Enrique, en los cuentos que abren y cierran el volumen comentado, lo ejemplifican claramente. El primero inicia el camino del descubrimiento de sí mismo provocado por el hcho de haber compartido la presencia de la muchacha, y el segundo inicia asimismo a Inés en el descubrimiento de sí misma lo que la llevará a entregarse sin reservas al ser amado, transgrediendo la moral del medio en que vive.

La mayoría son personajes que no les satisface ser como son, buscan ser otros. Elena, educada para ser distinta, quiere ser como todas las niñas e Inés al aceptar el amor que le une a su herma-

no, aceptará su diferencia. También pero en menor grado, Consuelo, lo mismo que Lucila, quieren ser otras pero no encuentran la mirada que las transforme. La muchacha, amiga de Andrés, está satisfecha de la mirada que la observa porque satisface su deseo de ser distinta, y la mujer que vaga por las calles se siente desamparada porque ha perdido la mirada que la diferenciaba.

Brevemente se nos indican otras características del modelo. Aparecen mujeres delgadas, tal vez huesudas, de formas que se pierden borrosamente, con los cabellos cortos, de cara misteriosa pero de rasgos bien dibujados, sentadas en el piso de las recámaras o de pié en el marco o dintel de la puerta, su ropa son uniformes escolares, que como tales constarán de faldas o se cubrirán con vestidos que dejarán ver sus hombros y porciones de sus pechos.

Estas características físicas del personaje femenino, como ya se ha comprobado, no pretenden proporcionar datos para formar un retrato realista, sino solamente insinuar un boceto que paulatinamente se irá delineando con trazos cada vez más seguros, como sucederá en el otro volumen inicial de la obra narrativa de Juan García Fonce.

4.- La noche.

En La noche conoceremos a Amelia ("Amelia"), Cecilia ("Tajimara") y finalmente a Beatriz y Marta ("La noche"). Sus figuras tendrán ahora un mejor parecido entre sí: Amelia se apretaba contra el brazo de Jorge y le hacía sentir "su seno pequeño y duro" (p.9), al verla bailar con alguno de sus amigos intercambian comentarios "sobre la belleza" (p.11) de ella, que por lo demás Jorge recuerda que "a mí no me impresionó" (p.11), sin embargo en su luna de miel, él mismo dice: "Me sentía orgulloso de ella y me gustaba comprobar la admiración con que la miraban los demás bañistas en la playa" (p.17). Después se nos indica que sus ojos eran "grandes, claros y alegres" (p.21) y cuando sus problemas conyugales se inician, ella espera "sentada sobre las piernas en uno de los sillones" (p.24), y en un intento de reconciliación él la mira largamente y observa que:

"Dormía de lado, con un brazo bajo la almohada y el otro sobre las mantas, que dejaban ver su hombro izquierdo, suave y redondo. El tirante del camisón se le había bajado hasta medio antebrazo e inclinándose un poco podía ver: la ligera curva que inflaba el pecho, señalando el principio del seno". (p.29).

A Cecilia la conocemos inicialmente "Con su vestido verde, sin mangas, cerrado hasta el cuello, recto y pegado al cuerpo" (p.35). Cuando el narrador la conoció "usaba trenzas y a veces se las recogía en rodetes sobre las orejas" (p.35). Al reencontrarla ve "una persona de gestos nerviosos, ojos inquietos y pelo - corto" (p.36). Al establecer una relación amorosa recuerda "su figura recortada contra la ventana" (p.37), sin embargo, no olvida a "Cecilia con el uniforme del colegio y una cinta azul en el pelo" (p.38), contrastándola con la de ahora, aún con "los brazos delgados, de niña todavía... la suave curva de la nuca, con

unos cuantos rebeldes pelos castaños saliéndose del peinado" - (p.39). Al tenerla en una ocasión en su departamento, "Cecilia se sentó en un sillón" (p.41) y al besarla pensó "que tenía los labios demasiado delgados" (p.41). Sin embargo, el narrador no sabe como es Cecilia verdaderamente:

"... cuál de todas es Cecilia y sólo su figura está presente. Cecilia desnuda, de pié sobre el arcón de Mario; Cecilia con los tirantes del sostén bajados para que yo viera como se veía en bikini; Cecilia en el sofá dejando que la mirara; en pantalones con la gabardina encima; en las fiestas sin nada debajo del vestido..." (p.42).

La imagen inicial que se nos presenta de Marta es la de una mujer "con el vestido desarreglado y el pelo revuelto" (p.53), posteriormente su presencia es más definida, puesto que la vemos que:

"Estaba en fondo y el pelo suelto le caía sobre los hombros dándole un aspecto descuidado y un tanto salvaje, aspecto al que contribuía también su alta estatura y sus formas llenas, casi demasiado robustas para una mujer" (p.55).

El aspecto físico de Beatriz cambiará en el transcurso del relato, de ser una "persona fina y delicada" (p.56), pasa a ser una mujer que:

"Ahora tenía el pelo pintado de rubio, su peinado era mucho más complicado y me pareció que el escote de su vestido negro debería de dejar ver mucho más de lo conveniente, aunque tal vez uno de los tirantes, que se le había resbalado hasta medio brazo sin que ella intentará levantarlo, contribuía a aumentar esa sensación" (p.56).

Asimismo, de ser una "belleza natural, asentada en sí misma, para, que a primera vista no llamaba la atención, pero que poco a poco que se le mirara resultaba indiscutible" (p.66), después "en su belleza había algo mucho más llamativo, tal vez una cierta disponibilidad..." (p.75), reafirmando esta imagen finalmente vemos co

"Beatriz traía un vestido de verano, sin mangas y con un amplio escote, que dejaba ver el principio de sus pechos. Al inclinarse (...) inevitablemente el vestido dejó ver por completo sus pechos, cubiertos tan solo por un breve sostén" (p.75).

Las mujeres de esta obra, nos amplían el modelo perseguido de la presencia femenina y nos reafirman características ya conocidas: su afán de conservar el recuerdo del cuerpo que tenían - cuando niñas, sólo que ahora esa niñez es deseada no únicamente por lo que guardaba de inocencia, sino por el desconocimiento de la mirada que sobre ellas se depositaba, mirada que aparece oblicuamente en "La noche", representada por las niñas, Luisa e Inés -hijas de los personajes principales- que apenas están dibujadas en el relato, así como la mirada tenue que comparte Cecilia y el narrador en "Tajimara" por la niñez que compartieron. Solamente Amelia parece escaparse de esta caracterización, pero no es así, ya que comparte con todas las demás la fragilidad de la niñez que aparece claramente en la imagen que tenemos de su muerte: "...ingrávida. Se veía frágil, conmovedoramente frágil" (p.33).

Vemos nuevamente al personaje femenino sumido en su soledad y en busca del amor. Pareciera que su cuerpo más que medio para llevarlas a la relación, es un fin que se consume en sí mismo - cuando es obtenido y deseado. "espúes de la posesión física a Amelia no le queda más que la espera de la mirada que la haga volver a ser esa mujer que se descubrió en el deseo del hombre amado.

Cecilia, distinta a Amelia, cede su cuerpo, pero no encuentra más satisfacción que la física: muchos ojos la han mirado, pero ninguno de ellos han sido un espejo que refleje su deseo de verse a sí misma, es una mujer que observándose en su pasado, confundiendo las realidades con su deseo y se hace cómplice de una búsqueda que ella misma desconoce.

Beatriz es una variante que se encuentra en medio de los polos que serían Amelia y Cecilia. En cierto modo, antes de conocer a Olga se comporta como Amelia, es al mismo tiempo el futuro deseo de Amelia, lo es así por lo primero ya que ambas se satisfacen solamente al ser observadas por sus esposos, sin desear cuestionar si esa mirada corresponde a la forma como desearían ser miradas. Lo son por lo segundo, ya que Beatriz, consciente de como su esposo observa a Olga, quiere que esa mirada se deposite en ella, y de ahí que provoque y modifique su apariencia para parecerse lo más posible a la mujer que su esposo tan satisfactoriamente observa; y es el futuro de Amelia porque ésta sabía que la mujer que deseara mirar su esposo es ella misma y que lo que debe cambiar no es el objeto de la contemplación, sino la intención del que observa.

El modelo de personaje femenino, a partir de estas mujeres, anuncia ya rasgos que le serán permanentes, desde el punto de vista del aspecto físico: gustan de mostrar sus hombros suaves y redondos; sus vestidos carecerán de mangas; son afectas a los escotes que insinúen sus pechos y señalen el principio de sus senos; preferirán al sentarse, recoger sus piernas; más que bonitas, llamarán la atención por sus atributos y serán admiradas por su desnudez. Tenderán a ser delgadas y a preferir el pelo corto. Todo su ser está dispuesto para la contemplación, que de ser adecuada, les llevará a mostrar y a realizar los deseos que su apariencia apenas insinúa.

Las siguientes novelas perseveran en la construcción de este ser femenino que paulatinamente se dará cuenta de las posibilidades de su cuerpo como objeto y sujeto del deseo. La apariencia no es solamente una piel que cubra, es básicamente una forma que guarda un secreto, un misterio que al descubrirse mostrará otras opciones igualmente ocultas. Es la persecución de lo desco-

nocido, el descubrimiento de las posibilidades del cuerpo en ese recorrido que se lleva a cabo en las relaciones humanas sujetas al amor, al placer que deriva del erotismo. La tensión narrativa está producida por el ansia de saber algo que todavía no aflora y se espera su surgimiento por los indicios que atrás se han dejado. Leer a Juan García Fonce es estar suspendidos, cautos a la espera de algo que finalmente nos sorprenderá. De novela en novela, de relato en relato, esperamos a los personajes femeninos, no como réplicas de seres humanos, sino como construcciones artísticas, como objetos de arte, que se nos entregan cada vez con un nuevo rasgo que construirá, modificando, la totalidad antes vista, aproximándose a una perfección que el lector desea, pero que no sabe si será alcanzada.

5.- Figura de paja.

Una vez aceptada una característica física, ésta se reiterará en las obra y así encontramos que Teresa-en Figura de paja- tiene los "labios delgados, un poco áuros" (p.14).:

"las piernas largas y un poco delgadas...,el principio del escote y la suave curva de los hombros manchados por unas cuantas pecas, las ligeras líneas que bajaban de los lados de la nariz hasta la boca subrayando apenas el trazo perfecto de sus facciones, las manos nerviosas con las uñas demasiado recortadas y los dedos un poco nudosos ahora inmóviles sobre el pasto. La lana roja del traje de baño acentuaba la blancura de su piel".(pp.16-17).

Pero también nos proporcionará otros datos, otras dimensiones, como el "cuello largo, los hombros estrechos, las caderas pesadas y una mirada en la que brillaba algo a lo que había que llegar" (p.50), así como "unos pechos mucho más grandes de lo que permitía suponer su cuerpo delgado, con un pezón pequeño, pero duro y saliente" (p.57). Se nos recordará asimismo respecto a su vestimenta que Teresa traía "el sueter negro de cuello redondo - con el que iba a verla después tantas veces" (p.45) y reaparecerá "la largura de sus piernas" (p.63) y "la curva pronunciada, casi demasiado amplia, de sus caderas" (p.95).

"Recordaba fragmentos de su figura, el peso de sus pechos en mis manos, la presión de sus piernas, las diagonales de su torso estrechándose hasta rematar en su increíble cintura que se abría enseguida para dar forma a las caderas, la dulzura de su piel, la suavidad del vientre ligeramente hinchado alrededor del ombligo..." (p.105).

6.- La casa en la playa.

En cambio la figura de Elena en La casa en la playa, quizá por estar contada por el mismo personaje, no nos proporciona muchos datos, como si la presencia física para mostrarse necesitará siempre del otro, de otros ojos que miren, como si los personajes deambulan más como imágenes y no como objetos cuando éstos no son sometidos a un observador que nos proporcione los datos. Para imaginarnos a Elena solamente tenemos la opinión de otro personaje adusto y solemne que nos dice que la ve "muy niña". Y muy guapa, increíblemente guapa" (p.57). Se nos refiere que por estar en una ciudad de clima caluroso anda o en shorts o con vestidos muy ligeros pero se alcanza a recalcar que se "ve muy bien así, sin zapatos" (p.80), agregando finalmente que del mismo modo se veía "muy bien, ayer, con ese traje de baño negro", que Elena de propósito ha elegido porque sabe que le favorece a su figura. A pesar de la poca información que se nos da de las características físicas de Elena, no es nada aventurado igualarla a las que ya conocemos: será - delgada y todas las líneas que definan su cuerpo serán continuas, ligeras, a ratos inhaprensibles, destacando tanto la curva de sus caderas como la de sus hombros y de la espalda, de largas piernas, ojos pequeños y piel blanca que acentuará por su traje de baño negro o la ropa de playa de color azul que prefiere sobre otra cosa.

7.- La presencia lejana.

A partir de La presencia lejana las referencias al aspecto de los personajes femeninos se presentan en mayor cantidad y con gran amplitud. Antes de conocer a Regina, el personaje de la novela mencionada, conocemos a Teresa, una amiga de la infancia con sus "piernas largas y delgadas, de rodillas salientes que estaban cubiertas de un ligero vello dorado, igual que sus brazos" (p.18); y encontramos después a Regina "con las piernas recogidas, los brazos echados hacia adelante y la cabeza escondida entre los brazos" (p.37), posición que como ya se mencionó será una de las predilectas de los personajes femeninos. Ahora ya existen grandes párrafos donde se trata de dar una descripción exhaustiva del cuerpo de la mujer:

"Sus pómulos ligeramente salientes se diluían con suavidad en las mejillas, haciendo que la superficie que conducía hasta el dibujo de la quijada adquiriera una misteriosa profundidad. La nariz recta, un poco larga y apenas levantada al final, acentuaba la separación entre los ojos oscuros, con una perfecta forma almendrada y una mirada inquieta, huidiza que apenas parecía detenerse sobre su objetivo. Algunos mechones de pelo caían sobre ellos, ocultando en parte la frente, atravesada en ese momento por una pequeña arruga vertical que brotaba súbitamente de entre las cejas delgadas, creando un encantador contraste entre el aspecto de gravedad que le daba a la parte superior de la cara y la sonrisa que empezaba a insinuarse abiertamente en sus labios delgados, bajo los que una barbilla firme cerraba, perfeccionándolo, el óvalo enmarcado por el pelo" (p.36).

El personaje como modelo es mucho más claro, se buscará de ahora en adelante no solamente la precisión por un afán estilístico, sino que ahora, se tratará de que las características de la presencia física sean tan claras que se puedan derivar múltiples interpretaciones, otras figuraciones. Es decir, que la ima-

ginación amorosa partirá de lo objetivo para formar a través de la apariencia del cuerpo la imagen del amor.

Regina es construída por medio de muchas referencias a su físico, como si éstas fueran pequeñas fotografías de un álbum que - la narración pondrá en movimiento. Veremos a Regina "acostada ahora con la espalda sobre los mosaicos amarillos, las manos bajo la cabeza, ocultas por el pelo color miel, y una de las piernas ligeramente flexionada" (p.41), "seguida descalza, pero en vez del traje de baño traía puesto un suéter de algodón y pantalones".

"Regina se había recogido el pelo hacia arriba y éste dejaba ver más libremente el dibujo delicado y firme de sus facciones. Parecía mayor y su belleza alcanzaba notas más graves y profundas. Su escote en semicírculo revelaba la unión del cuello con los hombros y el corte un tanto agudo de éstos. Más abajo sus pechos afirmaban su peso creando una dulce tensión en la delgada tela de su vestido recto, ceñido al cuerpo tan solo en la cintura. Sobre los zapatos de tacón alto la larga línea de sus piernas y la estrecha curva de sus caderas adquirían una nueva sensualidad borrando el rastro adolescente, que, sin embargo, reaparecía en el ligero descaro de sus movimientos, rápidos y seguros, con algo seductoramente femenino en su brusquedad" (pp.52-53).

Una vez que se ha aprendido al modelo, éste parece dominar la narración con su presencia, que no por detallada dejará de parecerse inalcanzable. Cada nuevo dato nos abre otras posibilidades de conocimiento, otro deseo de saber más, como si el afán descriptivo fuera inagotable. Por supuesto podemos saber más, podemos enterarnos que "el sol hizo transparente su camisa y durante un breve instante Roberto pudo ver perfectamente su pecho desnudo - bajo ella" (p.63), o que "tomándole también el pié con las manos, venciendo con dificultad la tentación de acariciar su forma larga y huesuda, bella por su misma irregularidad, que establecía un contraste con la perfecta línea de sus piernas y solo estaba re

facionada con las manos" (p.71).

Como ya sabemos nos la muestra exhaustivamente, apoyando:

"el peso de su cuerpo en el ángulo formado por la puerta y el respaldo del asiento del automóvil y se quedó mirando la carretera, sin hablar, ausente y lejana, con la pequeña arruga vertical atravesando de nuevo su frente" (p.81).

La mirada insaciable, desea aprehenderla y agota todas las posibilidades y no pierde oportunidad de mostrarla ya sea unas veces vestida y con:

"su vestido azul pálido que tenía un escote en triángulo y llevaba una gruesa cadena de oro con una medalla con un extraño y recargado diseño. Los tacones y el peinado, que recogía el pelo sobre la nuca liberando el dibujo de su cuello, la hacían verse más alta y más esbelta y quizás también un poco mayor" (p.94).

y en otras ocasiones tratando de aprender lo que su apariencia significa: "su aspecto conservaba el mismo aire de candor, en contraste con su tipo de belleza, que, aunque, básicamente esbelto y delicado no era de ninguna manera frágil" (p.104). Este contraste entre forma y significado es lo que hace atractivas a las mujeres, a la mujer, al prototipo, al modelo del personaje femenino haciendo posible mostrar su delicadeza, su leve armonía recalcando "la perturbadora mezcla de fragilidad femenina en cada uno de los detalles y ligera dureza en el conjunto" (p.125) contribuyendo a "crear una deliciosa ambigüedad entre la apariencia ingenua del modelo y una secreta malicia que solo la mano del artista hacía posible descubrir" (p.138).

Esta búsqueda del protagonista, centrada en su cuerpo, le es esencial a la narrativa de Juan García Fonce. Como se ha vis-

to, los personajes femeninos poco a poco se han ido delineando y a partir de esta novela, La presencia lejana, la figura de la mujer se irá precisando a tal grado que el parecido superficial de todas ellas llevará en algunos momentos a olvidarnos que la descripción, por detallada, nos parezca irrelevante, ya que podemos decirnos que conocer a una mujer es conocer a todas ellas, cierto, pero solamente desde el punto de vista superficial, ya que un cuerpo no guarda secretos que desaparezcan cuando lo conocemos, sino por el contrario, la forma es solamente la apariencia que es necesaria conocer perfectamente para después, abandonando la superficie, adentrarnos en ella para por su reflejo encontrar la esencia que la hace ser; aparecer de ese modo y no de otro, penetrarla para, si es posible, hacer desaparecer el enigma o básicamente enfrentarse a él. Por ello, los personajes femeninos generalmente de ahora en adelante, iniciarán un nuevo camino, un recorrido que las llevará no solamente a saberse contempladas, sino a contemplarse a sí mismas, para tratar, muchas veces imposiblemente de descubrir, qué es aquello que su cuerpo muestra y de lo cual ellas no están conscientes. Empezarán a mirarse con otros ojos, para encontrar en ellos aquello que les mostrará el verdadero significado que sus rasgos físicos ocultan.

8.- La Cabaña.

En La Cabaña observaremos confabulados como:

"Claudia se desnudaba frente al espejo y observando con una especie de sorpresa sorda y rencorosa el reflejo de sus largas piernas separadas por el vacío - del sexo, que creaba un negro signo en su unión, su - vientre liso perdiéndose en las amplias caderas, sus pechos, altos y separados, sus hombros amplios ligeramente echados hacia adelante, haciendo con la dureza de su trazo más grácil el cuello que sostenía el óvalo de la cara, apenas enmarcado por el pelo corto y - castaño, como si todo ese cuerpo fuera un objeto cerrado" (p.12).

No solamente su cuerpo será observado, sino el de su compañera que posee rasgos muy semejantes y se diferenciará del su yo por algunos detalles, por ello:

"Claudia la contempló fascinada, sin intentar vencer su urgente deseo, ansioso y concreto, admirando los pechos mucho más generosos que los suyos pero con los mismos pezones salientes, su vientre estrecho y, más abajo, y juntos en ese momento, como si quisieran proteger el - vértice que señalaba un brote de cabello más claro que el de Claudia pero formando un triángulo idéntico en su riqueza y misterio, los muslos largos y blancos que repetían la dulzura de los brazos caídos a ambos lados del tronco" (p.62).

Es como si se viera un objeto y su reflejo en un espejo, ambos idénticos, pero ambos intocables, mientras no los una el deseo mutuo de reconocimiento que las llevará a fundirse en una sola imagen que será la conciencia de la realización del amor - que estará más allá de las normas éticas, que será necesario - transgredir, no con un afán de rechazar u oponerse a una moral, sino con la ansiedad que provoca un objeto bello en un artista; es decir, mostrarlo no para poseerlo sino para ser poseído por -

él y cumplir así la función para la que fue creado. En este sentido los personajes de Juan García Ponce son material de un artista que trata de desentrañar, a través de la mujer, el rostro oculto del amor, mostrando a través de la contemplación la necesidad de rendirse a alguien o algo que rompa " la sensación de distancia" (p.71), distancia que uno mismo establece y tiene que desaparecer. Claudia misma, después de haber visto su cuerpo y el de la otra, desea su cuerpo como si fuera otra, por eso mira:

"como su cuerpo iba apareciendo procazmente agitado y anhelante bajo su propia mirada conforme se desprendía de las prendas... hasta que desnuda por completo, se tendió frente al fuego sobre la rugosa superficie de la alfombra de cuerda, sintiendo el calor de las llamas como una señal que sus manos completaban recorriendo sus pechos pequeños y altos señalados en esa posición sobre un torso arqueado casi solo por los pezones, muy separados y duros bajo sus manos, que luego bajaron, recorriendo muy despacio su vientre, hasta su sexo, regresando al pecho, deteniéndose en los flancos y volviendo al sexo, como si alguien los guiará " (p.164).

Ese cuerpo que siente tan suyo y a la vez ajeno, le va descubriendo una nueva mirada:

"le pareció que se está perdiendo en un progresivo alejamiento que le hacía cada vez menos dueña de sí misma y dejaba aparte a su cuerpo, de tal manera que podía mirarlo extendido indiferente a ella, igual que veía el sofá o la mesa en la estancia, ni cerca ni lejos, envueltos en su cerrada soledad" (p.81).

Una vez que se han conocido las características corporales del personaje femenino, éste mismo no encuentra apoyo en él, lo mira no tanto, como otro cuerpo que mirara sino como algo que no comprende, como algo que es necesario hacer que se exprese, que se

manifieste no solo a través del deseo de uno mismo, sino a través del deseo de los otros, ya sea por el recuerdo o por la forma de mirar, para conseguir una respuesta a la interrogante que provoca la insistente contemplación. Este deseo es lo que lleva a que:

"desconcertada, Claudia se dirija, nuevamente al espejo y se contemple largamente sin conseguir que su imagen le dijera nada, a pesar de que al cabo de un tiempo se quitó los zapatos y se desabrochó la blusa, resbalando por sus brazos los tirantes del sostén para dejar sus hombros desnudos, como si necesitara ver la continuidad - dentro de la que el cuerpo se cerraba sobre sí mismo en los pies y las manos para hacer que le hablara" (p.190).

9.- El libro.

El cuerpo del modelo femenino es como una voz que necesita de otros ojos para expresarse, a pesar de que por sí mismo contamina todo aquello que lo cubre. La vestimenta que hasta este momento unas veces ha sido una envoltura, otras una pantalla que cubre el objeto deseado, se convertirá a partir de El libro en algo inherente a la apariencia de la mujer, a la figura que sobrecubre una forma, no tanto para insinuarla sino para mostrarla en toda su ambigüedad. En El libro volveremos a encontrar referencias al cuerpo de Marcela, a la textura de su piel, a las líneas de hombros, pero ante todo, le interesa, en esta novela, al autor, presentar, la diversidad y semejanza del vestuario de su personaje femenino, indicando con ello el valor que los objetos adquieren no por sí mismos sino por el que le dan aquellos que son sus propietarios, y como éstos, muestran alternativamente algunos significados que su múltiple ambigüedad contiene, ya sea porque recubren una presencia o porque su recuerdo, ante su ausencia, agrega otros valores a la figura femenina cuando ésta ya ha mostrado su plena desnudez.

El personaje femenino en su camino hacia la construcción de un modelo, siempre se ha conocido desnudo, libre de obstáculos que impidan la mira del amor. En las narraciones hasta ahora vistas, esto ha sido evidente, y así lo indican las múltiples referencias al momento en que el personaje se sorprende de algo de su vestido para mostrar su cuerpo, pero es con Marcela en donde esto se demuestra más palpablemente, casi dos terceras partes de la novela nos la muestra vestida, en un desfile subyugante que nos hace, lo mismo que al personaje masculino, desear verla más allá de lo que la apariencia de su vestido promete. La iremos descubriendo -

Paulatinamente a partir del momento en que la vemos vestida con:

"unas llamativas botas negras, una falda corta a grandes cuadros indefinidamente verdes y grises y un suéter verde también; pero aunque toda su figura dejaba ver una secreta sensualidad, lo más notable en ella era su cara... alrededor de los ojos verdes, casi demasiado bellos, expuestos a romper el equilibrio del rostro, éste también - tomaba toda su identidad de ese brillo almendrado y transparente... su boca, un tanto abultada, que sumaba su sensual dibujo al centro natural de la cara, estableciendo un juego de relación entre esos dos extremos dentro del que se ordenaban las demás facciones, enmarcadas por la natural oscuridad de su pelo" .(p.14).

Esta imagen general se irá reafirmando, ya sea ampliando los datos o reiterándolos, mostrando siempre una breve diferencia. La veremos con "las mismas botas...; pero ahora su falda era a cuadros azules y negras, y un suéter negro también" (p.17). Nos indicará:

"la aterciopelada calidad de su piel, apenas menos que blanca, sólo lo suficiente para hacer ver más verdes sus ojos y menos oscuros sus labios... con una falda más corta aún que de costumbre y unas mallas negras que destacaban el trazo hasta entonces desconocido de sus piernas" . (p.22).

En toda la obra no será posible dejar de pensar en ella "vestida en la misma forma, con sus altas botas brillantes, el suéter verde y la falda en la que el verde y el gris se convertían en uno y otro alternativamente" (p.25). Cuando no trae esta ropa, calza:

"zapatos de tacón... y un vestido gris sin mangas, cerrado alrededor del cuello, flojo y ligeramente ceñido a la cintura por un cinturón en forma de cadena, uno de cuyos extremos caía sobre la falda recta; pero estaba peinada como de costumbre, con el negro pelo suelto tocando sus hombros
...

sin dejar de enmarcar estrictamente el perfecto óvalo de la cara". (p.27).

Del sentido de la vista se pasará a la del tacto, de ver a sentir "la suavidad de la piel...como si ahora comprobará lo que su mirada ya le había dicho sobre esa piel con un matiz propio" (p.45), y la volveremos a encontrar "con las mismas botas...una falda no menos corta y un suéter" (p.47).

"Así, Marcela, con su aire de otro mundo, delimitada con perfecta precisión por lo que su figura mostraba, con sus inevitables botas, sus faldas cortas, sus suéteres, la contenida sensualidad de su boca, la profunda y pasiva curiosidad de sus ojos verdes y el oscuro brillo de su pelo negro". (p.53).

Pareciera que el autor no se puede desprender de esa imagen, ésta se le impone, obsesivamente, reitera casi hasta el hastío que:

"Traía puestas unas botas de gamuza...pero su falda a cuadros podía ser una que ya hubiera usado antes y su suéter gris parecía hacer juego como siempre con sus ojos verdes y al mismo tiempo cambiar de color por la fuerza con que se les unía, enfrentándose al conjunto formado por la cálida textura de su piel, los mismos ojos brillantes, el pelo negro y la franca sensualidad de su boca". (p.62).

Esta persistente descripción manifiesta con claridad la búsqueda del sentido que tienen las apariencias, como éstas, lejos de ser insignificantes son símbolos, signos que guardan una gran importancia y contenido que sólo se hará claro para aquel que sepa leer el misterio que guardan. La apariencia, parece decirnos Juan García Ponce, lo es todo en el arte, sin ella no puede haber ninguna búsqueda posterior, es al mismo tiempo el asidero que nos permite siempre estar conscientes de nuestra -

propia realidad. Todas las imágenes se concretizarán en la realidad de una figura, figura que a su vez tendrá cambiantes significados. Los personajes femeninos de Juan García Ponce son esas imágenes, -imaginaciones- que se harán realidad en ese modelo que persigue, en esa figura -figuraciones- que constantemente aparece en sus obras.

De la obra de Juan García Ponce se puede decir lo mismo que el personaje masculino -el profesor de Marcela- dice de Musil - cuando:

"empezó a hablar de la obsesiva continuidad que se encontraba en la configuración de los distintos personajes femeninos de Musil, insistiendo en la manera en que el escritor -trataba de hacer vivir a través de ellos un mismo ideal, de tal modo que sus fantasías, sus sueños más secretos, encarnaban en esos personajes, pero al mismo tiempo, al adquirir una realidad independiente como tales en la obra, éstos movían su fantasía, dirigiéndola hacia un punto que se encontraba más allá de él, en un nuevo espacio que era el que en verdad buscaba hacer posible su escritura" (p.94).

Marcela como personaje es desde el aspecto físico que se está estudiando, un punto culminante en la construcción del modelo de mujer, en la que, aparte de otros afanes, está comprometido - nuestro autor, y lo es porque nos muestra que un cuerpo no es solamente un recipiente, un depositario de un alma, sino un objeto del que parten e inciden las relaciones que los seres humanos - establecemos, principalmente la erótica, inherente al amor en todas sus realizaciones, sin importar los principios que haya que transgredir para que nuestros sueños y fantasías se cumplan. En este sentido, la obra de Juan García Ponce es un dechado, un muestrario ejemplar, de las posibilidades que el amor tiene: deseo, -erotismo, sensualidad.

En la escritura, los personajes se saben creados por la mirada, por la posibilidad que esa manera de ver descubre, por eso a Marcela, le "gusta lo que existe por esa mirada" (p.123), porque le muestra aquello de lo que ella oscuramente estaba consciente, esforzándose en entender "el significado de una figura ajena a su persona" (p.131), aceptando que para el otro personaje sea "como un cuerpo nada más" (p.131). "Soy la que tú has hecho, tuya, tuya... Y todo es nuestro" (p.135).

La manera de vestir de los personajes femeninos de Juan García Ponce no es un dato baladí, es parte sustancial de ellos, de ahí, las descripciones tan extensas y variadas que en ocasiones aparecen en sus obras, pues la ropa parece tener:

"como única función situarla dentro de un tiempo determinado, en una época fija, de la que de otra manera se escaparía la intemporalidad esencial de esa belleza extendiéndose sin límites, y aún así, sus movimientos y actitudes eran los que definían y le daban carácter a la ropa, imponiéndosele" (p.140).

Con ello el autor elabora una figura femenina "tan concreta y lejana, bella como un retrato que, independiente para siempre del modelo, pero encerrándolo en un espacio fuera del tiempo, ya no existe más como imagen, pero está lleno de la secreta vibración de la vida" (p.150).

10.- El nombre olvidado.

En El nombre olvidado las figuras femeninas son desplazadas por el personaje masculino, sin embargo llegamos a conocer características físicas de ellas. La novia de M, que posteriormente se convertirá en su esposa trae:

"puesto un vestido blanco sin mangas y con un escote cuadrado al frente y por la espalda...pero esa noche el hermoso óvalo del rostro de ella, enmarcado por el largo pelo negro que caía hasta tocar sus hombros sobre el vestido - blanco, con su barba partida, su boca grande y sensual en contraste con la limpia belleza de su nariz apenas levantada al final y con su frente discretamente abombada, parecía estar a una distancia de M. que solo podía vencer el contacto con su cuerpo " (p.33).

En esta novela importará más el cuerpo que la mujer que contiene. La figura femenina empezará a ser recalcada más en la belleza que manifiesta que en las características de sus rasgos: "sus generosos labios y... la suavidad de sus mejillas... la dulzura de su piel" (p.76). La descripción abandona el objeto en sí que es el cuerpo, para iniciar una búsqueda de su significado que será inaprehensible para M, que por todos los medios tratará de - descubrirla, de reconocer toda belleza contenida en esa apariencia, que aunque cambiara será siempre la misma. Todos sus comentarios sobre su mujer le llevan a recordar:

"la revelación del ángulo que mostraba la belleza de su brazo cuando ponía un codo en la mesa del comedor y apoyaba la mano en la cara para mirarlo, la particularidad de sus vestidos claros y su figura esbelta... el cambiante misterio de su insondable figura en reposo, apenas contenida por la suavidad de la piel, con los pezones salientes haciendo más perceptible la armonía cerrada del conjunto sin principio ni fin y con la negra señal del sexo como único signo abierto a la noche a pesar de que no se separaba, sino que era parte de esa figura; y para ella,

...

tan secreta y cerrada, era regalo de su propio ser que le hacía a M y su reconocimiento de sí misma en él"(pp.88-89).

Esa belleza del cuerpo de la mujer es en sí una definición - del prototipo de figura femenina que importa más que nada por el modo que muestra las características físicas y no tanto por ellas mismas. El deseo no parte de inmediato de lo que los ojos ven, sino de lo que el recuerdo de las sensaciones ponen en eso que se ve, independientes del que mira y de la que es mirada, por eso todo acercamiento al modelo será como toda primera vez: nuevo y des conocido.

11.- La vida perdurable.

Los personajes femeninos empiezan a indagar también el valor que tienen más allá del cuerpo; hemos visto como Claudia se mira y mira otros cuerpos femeninos, como Marcela se mira como la mira el profesor. La contemplación en todos sentidos de la figura femenina es para la mujer un medio, lo mismo que para el hombre, de descubrir su verdadero ser que la anclará en la realidad de su propia vida, ya que de otra manera, mientras no aflore ese deseo, se mostrará en una continua disponibilidad que les hará perderse en una búsqueda sin sentido y que llegará a su fin cuando alguien use de su presencia como un centro sobre el que girará la vida.

En la situación anterior encontramos a Virginia en La vida perdurable:

"Desde el principio, Virginia había mostrado la misma docilidad. El la contempló, como si de nuevo necesitara poner una mínima distancia entre los dos para comprender esa entrega sin entrega, a base de mostrarse a sí misma, a la que ella había cedido enteramente con una imposible y oscura voluntad de perderse... Estaba allí frente a él y muy cerca, con su cara sin edad, dulce y resplandeciente, enmarcada por la suave ondulación de su pelo rubio recogido con un broche que lo ceñía detrás de su nuca para dejarlo caer después libremente sobre su cuello, con sus pechos pequeños y su tronco demasiado esbelto en relación con la amplitud de sus caderas y la seguridad con que sus piernas prolongaban el trazo de éstas, y esa docilidad anulaba el espacio entre los dos, como si ella no quisiera existir más que a través de él" (p.9).

La figura femenina empieza ahora a ser un objeto cerrado en los límites que establece su piel y su vestido. Está ahí como un objeto claramente delineado, detallado precisamente, a la espera de ser conocido más allá de lo que la apariencia demuestra, apa-

riencia que la hace ver concentrada hacia sí misma, hacia su interior.

La presencia de la mujer empezará a destacar aún más su ambigüedad. Su edad será indefinible por los rastros que muestra. Su cuerpo mostrará su inequívoco contraste entre la dimensión de sus partes: a los pechos pequeños se le opondrán a las amplias caderas a la sensualidad de sus labios se le enfrentará la inocencia de los ojos, a la levedad de su ser se le confrontará la seguridad de su comportamiento. Todo parecerá aparentemente ajeno, indefinible, vasto y abierto, y sin embargo, parco y cerrado. Se mostrará la forma pero el fondo quedará intocable, la presencia no será misteriosa, pero la esencia será enigmática.

Regina, Claudia, Marcela y ahora Virginia, a pesar de ser posibilidades de un mismo modelo, guardan características que les proporcionan una individualidad que las diferencian entre sí: Claudia trata de rescatar su cuerpo descubierto por el esposo muerto; Regina trata de comprender lo que su cuerpo expresa; Marcela encuentra el significado de su cuerpo, Virginia lo desea todo, desea que su figura, su presencia, su cuerpo encuentre un lugar en el mundo. Su presencia es una ausencia pero no una soledad. Es el primero de los personajes femeninos que están conscientes de su disponibilidad, pero esto no la lleva a mostrarse accesible, por el contrario, todos sus gestos la muestran extraña, extraña hasta en la "disociación entre la amplitud de sus caderas y sus muslos cubiertos por una falda a cuadros, y la estrechez de su tronco, en el que sus pechos pequeños apenas se insinuaban a través de un suéter amarillo, en perfecta correspondencia con la intemporal belleza de su rostro" (p.15). "Subrayando con su vestua-

fio la extraña cualidad indefinida de su edad" (p.19). La fácil seguridad de sus gestos revelará "una repentina sensualidad que la envolvía como un vaho cálido y perturbador acentuando al mismo tiempo, la deslumbradora inocencia de su rostro sin edad". (p. 20). "Virginia era lo inmediato y simultáneamente algo que, aún contra su voluntad, no terminaba de mostrarse, sin dejar de estar allí, con su piel blanca y su rostro delicado" (p.21). "Su cuerpo frágil y rotundo al mismo tiempo parecía imponerse a todos los objetos en su semejante inmovilidad y en el grave silencio que la cerraba sobre sí misma" (p.25). "Sin ropa, el cuerpo de Virginia mostraba más el contraste entre el peso de sus caderas y sus piernas y la fragilidad del tronco que salía de la estrecha cintura para entregar la belleza de sus pechos y el delicado dibujo de sus hombros y su cuello" (p.26).

Todo ésto lleva a pensar que "Virginia pertenecía a otra realidad, pero al tratar de pensar en ésta se abría un vacío y se quedaba sin penetrarla". (pp.29-30):

"adquiriendo un aura de intangibilidad que al tiempo que lo llevaba hacia ella le hacía sentir una oscura imposibilidad de tocarla. Y sin embargo, luego, en la intimidad - que sus dos cuerpos desnudos hacían posible en el hotel, ella se abría por completo, como si su propia desnudez dejara el paso a una desconocida procacidad de la que no se avergonzaba en ningún momento y que ni siquiera parecía advertir, haciéndola sencillamente parte de su propia entrega". (pp.29-30).

Con Virginia, al mismo tiempo que se persigue un modelo a partir de cuerpos que se han encontrado en un lapso de tiempo, se inicia también una búsqueda más consistente tanto en el espacio como en el tiempo. Ese personaje femenino que hemos conocido generalmente viviendo en un amasiato más o menos prolongado, es ahora sometido a una permanencia que el matrimonio sella, y

somete las figuras a una intimidad en donde la búsqueda se llevará a cabo con mayor seguridad en una continuidad que de todos modos hará inapresable esa persona que se abre, "dándose con una especie de alivio al desprenderse de sí misma, como si necesitase que la tomaran para sentir su ser" .(p.76).

Sin embargo la proximidad de los cuerpos, no crea una cercanía de los seres que contiene:

"siempre quedaba entre los dos un casi imperceptible vacío en el que ella no entraba, sin sentirse frustrada aparentemente por eso, pero sin permitir tampoco que él pudiera vencer esa distancia que desde la primera noche en su compañía sintió abrirse entre los dos y que durante las siguientes ocasiones se le hizo cada vez más clara".(p.91).

La figura de Virginia a pesar de vestir "con una de sus acostumbradas faldas escocesas y un suéter negro, se veía contradictoriamente viva y al mismo tiempo distante" (p.94). Descubren que el "silencio que los dejaba uno frente al otro, uno en el otro sin que nada los apartara de la realidad del amor".(p.95).

Importarán ahora más los gestos del cuerpo que el cuerpo en sí en la medida que la presencia femenina hace desaparecer todo el exterior concentrándolo en un espacio que sirve solamente como marco para una abierta intimidad en la cual la:

"vida se había hecho aparentemente incommovible, encerrada en esa separación en la unión dentro de la que ninguno de los dos parecía capaz de moverse hacia el otro más allá de lo que hacían y sin embargo, él no podía dejar de sentir que aún no tenía a Virginia y ella lo sabía sin encontrar tampoco como entregar esa última parte de sí misma que la convertiría en la amante que hace absoluta la unión al perderse en esa realidad del amor que debería sobrepasarla y que también estaba fuera de él". (pp.105-106).

Fareciera que se ha llegado, al fin, a la plenitud del modelo físico de esa mujer ansiada, sin embargo esta aparente conclusión no es más que el principio de algo "como si su imagen tuviera un carácter doble" (p.115), y ahora habrá que buscar más allá de esa realidad, como si esa figura "fuese de una nueva persona sin dejar de ser la misma" (p.116). La presencia que se cree haber obtenido por completo es solamente la imagen de la ausencia, se conocerán todos sus rasgos físicos exteriores pero habrá que acercárséle de una "manera nueva y desconocida" (p.120). Cada actitud seha intensificado y exige una distinta manera de ver, o - mejor dicho ahora habrá que encontrar "lo que no puede mirarse". (p.135).

La búsqueda de identidad del ser es un largo e infinito viaje que nos lleva con seguridad a un ámbito donde las dimensiones son incommensurables. La superficie lo será todo en la medida en que no se le considere solamente como un límite donde termina la forma, sino como un indicador de los caminos invisibles que yacen bajo ella. El modelo de personaje femenino que se ha ido bosquejando, trata de hacer visible lo invisible, las huellas que el deseo - provoca, trata de hacer aparecer a través de la contemplación del cuerpo las ocultas emociones que contiene.

12.- La invitación.

"Una aparición que se acerca de pronto sin pertenecerle a nadie".(p.62) dice R de Beatrice en La invitación, y es quizá esta la mejor definición, de las protagonistas de las obras de - Juan García Ponce. Se presentan como la realización de una imaginación que se reconce porque ya muchas veces se le ha visto aparecer en los sueños de quien las crea y sin embargo se creía imposible su concreción real, por eso es sorprendente enfrentarse a - ellas, a su belleza que muestran sin estar conscientes de ella, a su sensualidad que está más allá de la mirada y que reside quizá en la intencionalidad con que son observadas. La contemplación - partiendo de lo óptico se hace táctil, el cuerpo es acariciado por los ojos antes de ser sentido por el tacto. Este juego de los sentidos, esta confusión de las percepciones es posible gracias al deseo que les da a las acciones un significado distinto al que poseen, un carácter que se descubre como verdadero en el momento de su realización, no porque se haya inventado sino porque se ha puegto al descubierto gracias a que la distancia del espectador lo ha hecho posible. Entre el que mira y la que es mirada se establece una relación perturbadora que va marcando el avance con pautas casi imperceptibles que al mismo tiempo que depositan un interés en los gestos posibilitan otras acciones que a su vez abren posibilidades latentes que no por su ignorancia dejan de exigir su - culminación.

Beatrice, desde el momento en que se le mira por primera vez, se presenta con las características ya conocidas de los personajes femeninos de Juan García Ponce:

"vestida con un breve y escotado traje de noche de color oro oscuro.(p.44). "Además de ser muy escotado por el frente y la espalda, sosteniéndose solo con unos delgados tirantes que dividían en dos los estrechos hombros de la muchacha, su vestido de seda oro oscuro tenía la falda muy corta".(pp.45-46).

Su figura será:

"alta y delgada, con las piernas casi demasiado largas y bien dibujadas en relación con sus caderas estrechas y sus frágiles hombros, su pelo de un color indefinido, artificial, recogido hacia arriba con un arreglo muy elaborado que hacía aparecer su cara, con la nariz ligeramente levantada en la punta, los pómulos salientes y los oscuros ojos interrogantes, opuesta a ese peinado que sin embargo acentuaba la larga feminidad de la curva de su cuello".(p.46).

"Sus dientes pequeños y blancos, con una mínima y graciosa separación en el centro, apareciendo entre sus labios delgados y casi sin pintar, que se veían frescos y jóvenes en comparación con la gruesa capa de maquillaje del resto de la cara, sus largas pestañas obviamente postizas".(p.48). "Su mano larga y nudosa, con las redondas uñas pintadas de rosa, cortadas demasiado abajo.... Tenía la piel muy seca".(p.49).

La figura del personaje femenino atraerá de inmediato la atención del otro personaje y además ambos se darán cuenta de que el otro sabe que es observado: "los ojos de la muchacha tampoco se habían apartado de los ojos de él y lo miraban mirarla" (p.46). Este intercambio de miradas, que son comunes a cualquier encuentro, en el caso de La invitación, se distinguen porque son provocadas por el descuido con que Beatrice ejecuta acciones que permitan que su vestido más que cubrir su cuerpo lo insinué: "al sentarse dejaba descubiertos casi por completo sus muslos".(p.46), "el tirante resbaló por el brazo, dejando ver claramente el principio de su -

pecho" (p.48). Una y otra vez, la mujer deja que sus tirantes resbalen, una y otra vez deja que la falda descubra sus muslos desnudos, pero "su descuido era, sin embargo, tan inocente..., la muchacha lo miraba de nuevo sin ningún ocultamiento con sus grandes ojos interrogantes ".(p.48). Este contraste entre la acción y la intención reafirma la "contradicción entre el cuidadoso arreglo exterior y la impresión de descuido que le diera a R advertir..., que inconfundiblemente, tenía rastros de tierra en el talón y los tobillos como en la parte posterior del cuello".(p.46). Este no sabe cuales de las alternativas es la verdadera, nos lleva a re-mirar, o a mirar con más atención aquellas porciones del cuerpo femenino que son descubiertas por el vestido, y a meditar sobre si las acciones que permiten mostrarlo son producto más del descuido que de un afán de seducción.

Paulatinamente el personaje masculino empieza a intuir que no tiene sentido buscar un significado a las acciones realizadas por Beatrice, que éstas son ejecutadas sin considerar su presencia, que está ahí para ver y recibir una intimidad que lo convertirá "en un puro testigo sin ninguna realidad propia" (p.52), y como tal, se dejará conducir, ya que "su mirada, fija en la figura de la muchacha le hará sentir que la tocaba a través de su mirada sin que la muchacha pudiese hacer ninguna resistencia".(p.52). A partir de este descubrimiento, la perturbación inicial, irá desapareciendo sin ninguna resistencia, "aunque, al mismo tiempo, lo que deseaba era abusar de algún modo del descuido con que la muchacha lo dejaba acercarse a su belleza como si su cuerpo no le perteneciera." (p.54). "Era la pura aparición de una belleza inalcanzable y que, sin embargo, contradictoriamente, a través de su sola presencia, se le ofrecía, incitante e indefensa" (p.57).

El deseo manifiesto en la contemplación del cuerpo femenino,

deposita unaintencionalidad en las acciones que son efectuadas con una confiada inocencia, "haciendo que toda su figura tuviera para la mirada de R. casi una procaz disponibilidad a la que sin embargo, no dejaba de contradecir la inocencia de su rostro. (p.60).

Casi todos los personajes femeninos de las novelas y relatos de Juan García Iñonce, mostrarán en mayor o menor medida este contraste entre inocencia y sensualidad, señalando además la contradicción que existe entre sus actos y sus intenciones, reforzándolo por una cualidad física, que por extraña al conjunto de rasgos la hace aparecer como defecto. Indiferentes a ello, no le prestan atención, como si su identidad les fuera ajena y solamente se la apropiaran cuando revele algo sobre ellas mismas. Se dejan conducir, permiten que las acciones se desarrollen, se abandonan en su belleza y muestran su absoluta desnudez, "como si fuera del reconocimiento de su cuerpo... no hubiese nada y quisieran guardarse del exterior perdiéndose en ese cuerpo. (p.67), quedando solamente como mágicas apariciones inaccesibles contradictoriamente cercanas y distantes, cerradas y desprotegidas en su inocente y bella figura, dispuestas a servir, "pero con la impotencia de una anfitriona a la que su huésped le ha pedido algo que no tiene". (p.69).

Es en este sentido que la posesión de los cuerpos, el acto sexual para los personajes es una de las acciones de una ceremonia donde los asistentes se congregan no para crear algo al final, sino donde el mismo proceso es el producto, donde la dádiva del cuerpo y la voluntad de servir son intercambiables como la del anfitrión y huésped en un ágape. Contemplamos un rito erótico - que nos seduce por la aparición de un vacío perturbador, misterioso, porque deja a los oficiantes frente a una ausencia que no por invisible, se muestra plena, pero inabarcable, cercana e inaccesible,

Y sin embargo depositada en el cuerpo de una mujer cuyo modelo atrae por el perdurable misterio que muestra a través de una sensualidad que le es ajena y que sólo se mostrará a la contemplación que la haga ser consciente de sí. Este modelo femenino trata de incorporar como elementos de la identidad no sólo las características físicas, sino también la mirada que les hace posibles, no solamente los gestos sino también la intención que les da significado.

Esta figura femenina que tan concretamente nos presenta su apariencia y al mismo tiempo nos muestra una ambigüedad inquietante, se nos muestra irreal después de la segunda y última ocasión en que el personaje masculino la vuelve a ver. Cuando por tercera ocasión la busca ya no la encuentra, no porque Beatrice haya cambiado de lugar de residencia o por una negación a un nuevo encuentro, no la encuentra porque aún cuando acude al mismo departamento se le informa y se le muestra que lo que él cree haber visto no existe, nunca ha existido. Beatrice parece no haber existido más que en su imaginación. Esa muchacha con "sus pómulos salientes, el elegante trazo de su nariz, su boca delgada, su frente recta y sus enormes ojos interrogantes". (p.82), que le abriera la puerta en la segunda ocasión que acudió a verla y lo recibiera con "el pelo cogido en tubos, descalza y cubierta solo con la bata..., cruzada sobre su cuerpo... dejando desnudas sus hermosas piernas desde arriba de las rodillas" (p.82), nunca ha habitado ese departamento que él recorrió concienzudamente. Beatrice parece haber existido solamente como una presencia que ha sido producida por su deseo, deseo que lo llevó a tomar, en su segunda visita no sólo a ella, sino al "breve vestido color oro extendido sobre la colcha de la cama... tomándolo en sus brazos, tapándose la cara con él". (p.86), como si previera un fu

turo en que negándosele la presencia de Beatrice solo le quedará "ese tenue eco de la realidad de la muchacha".(p.86).

Beatrice quedará como un recuerdo, como "una realidad maravillosamente presente". (p.89), como esa muchacha "incapaz de pronto de actuar contra la voluntad de R., y confiada en ésta, esperando que él la ayudara a protegerse de algo que quizá solo se encuentra en sí misma...como si ese cuerpo estuviera allí para él y fuera ajeno a la voluntad de la muchacha".(p.90).

En un momento dado tanto R. como Beatrice se han sentido - verdaderamente como personajes,"como si estuviera representando un papel en una ceremonia cuyo desarrollo, les era dictado con - absoluta precisión y fuera de la cual no existieran".(p.91).Beatrice misma llega a ser consciente de su irrealidad más allá de la veracidad que vive en el relato,sabe que es creada por la mirada de R., que él ha puesto en evidencia el juego que hay entre su desaparacy su poder de seducción,que esa feliz impersonalidad,que esa belleza que la hace dueña de sí misma,ha encontrado la mirada que la hace posible,"como si ahora supiera cual era el personaje que le correspondía y desde ese conocimiento la presencia de R. fuera mucho más evidente".(p.92), sin dejar de mostrar esa "turbación natural de quien se encuentra ante un desconocido y no sabe como atenderlo, por lo que su timidez se convierte en una incitante disponibilidad".(p.93),"como si no fuera más que una imagen a la que R. tenía que entrar para darle vida".(p.96).

Todo ésto es lo que no puede olvidar R. a pesar de que se le muestra palpablemente la inexistencia de Beatrice,él cuenta con el recuerdo que la hace posible,ya que"había sentido su cuerpo en el de ella y gozado su ansioso abandono".(p.104). La ausencia de

La muchacha no hace más que afirmar su presencia en el recuerdo. Esta mujer, independientemente de la existencia que pueda o no tener para los demás, se hace patente por la figura que contiene, por las posibilidades que la apariencia femenina muestra a los ojos de aquel que las sepa descubrir, haciendo de ese modo que existan tanto para lo mirado como para él que mira. La apariencia como manifestación de la existencia de algo, guarda dentro de los límites que la cierran, un misterio, que no por ser tal se agotará en el momento de ser abierto, sino, que una vez conocido mantendrá su calidad inconmensurable. Sus límites se irán expandiendo en la misma medida que la mirada se acerque. El modelo femenino que se persigue es como un horizonte: inalcanzable, por más características que se conozcan, por más enfoques que se le apliquen. Por ello R. "ahora sólo - podía sentir que deseaba a Beatrice y ya no quería averiguar nada sobre ella. Tenerla otra vez, incapaz de ninguna resistencia. Presente sin ningún misterio. Más allá de las preguntas. Su belleza era su disponibilidad". (p.108).

La presencia femenina por más que se le acose, por más que se le cerque, parece decirnos Juan García Fonce, a través de la visión que R. tiene de Beatrice, será una aparición que el deseo provocará, ya que "cuando se tiene el deseo se toca lo imposible". (p.11). El deseo no necesita lugar, ocupa todos los lugares, hace desaparecer todas las presencias siniestras que lo niegan, provocando que finalmente R. descubra que Beatrice es él: "Soy Beatrice, pensó R.". (p. 129), y llegue en los momentos finales de su existencia a recuperarla, "la llevaba consigo porque la había encontrado" (p.185). "Beatrice no era nada y porque no era nada era todo: La única realidad dentro de la irrealidad" . (p.189).

Beatrice, dentro de los personajes femeninos de Juan García Iñance, representa una imagen que más allá de la apariencia que tenga, que más allá de las intenciones de sus acciones, es la creación de una identidad, delineada por su "eterna inocencia, no tierna, sino bella, maravillosamente concreta". (p.194).

13.- Unión.

La figura femenina se ha mostrado hasta el momento básicamente a través de la mirada de uno de los personajes. El lector recibe de las protagonistas de las obras solamente aquello que uno de los otros mira, ya sea porque las características corporales le son atractivas al otro personaje o porque sus acciones le llevan a depositar la observación en alguna parte de su cuerpo. Contemplamos a los personajes femeninos con los ojos de los personajes masculinos, pero ya sabemos que esta observación no es desinteresada o gratuita, se muestra aquello que merece destacarse.

En Unión, Nicole se presentará a nuestros ojos, a través de su propia mirada. Inicialmente la veremos mirando una fotografía donde ella aparece en otro espacio y en otro tiempo. "Un tiempo - que fué, que ya no le pertenece a nadie y sin embargo, ha encontrado su lugar, tiene un espacio, y está en esa imagen, vivo e inmóvil". (p.9). Toda la primera mitad de esta breve novela muestra la vida de Nicole desde el momento en que le es tomada la fotografía hasta el momento en que ella la está mirando. Se muestran dos apariencias de Nicole: la que tiene en el momento de mirar la fotografía y la que tenía en el momento de ser tomada la fotografía. Se mira a Nicole en un presente en que se está mirando en la imagen de un pasado. En toda la obra se le verá mirándose, con sus propios ojos y con los ojos de los demás. Simultáneamente nos presentará distintas apariencias que tendrán permanentemente las características destacadas de "su juventud...su pelo castaño y ...sus largas piernas". (p.9). El cuerpo de la figura femenina se concretará en esos rasgos físicos y en una vestimenta que consistirá en: "faldas y suétores y mocasines" (p.15), semejantes a los que usaba cuando estudiaba secundaria y le fué tomada la fotografía. Pareciera que el tiempo más que diferenciarlas las hubiera acercado a

ese modelo que busca una permanencia distinta a la que los medios gráficos pueden fijar en el papel.

Esta visión del pasado provocada por el hecho de mirar una vieja fotografía nos llevará hasta el momento en que Nicole es consciente de sí gracias a la mirada que José deposita en ella. "Entonces solo existía su mirada... y la hacía ser lo que era... dueña del recuerdo de los ojos fijos en su delicada figura". (p.17). La aceptación de esta mirada que siempre está con ella, que la acompaña a todas partes y le muestra que "su sensualidad estaba simultáneamente dentro y alrededor de su cuerpo". (p.17) provoca en Nicole el deseo de "servirlo, gustarle, quedarse quieta dejando que él encontrara su propio placer" (p.18). Esta mirada le hace consciente su cuerpo, también provoca el deseo de ser mirada por otros ojos, deseo que surge cuando descubre la mirada del hermano de José y "su cuerpo se llenó de un deseo sin objeto preciso, un deseo que nada más le pertenecía a ella, a su propia juventud y su belleza, y se sintió avergonzada, pero más consciente aún de la fuerza de ese deseo, que quizás cualquiera podía llenar una vez que había sido despertado". (p.23).

A partir de este descubrimiento Nicole ya no solamente espera la mirada de José, aunque no busca otras miradas no rechaza las que se depositan en ella y así cuando por una casualidad su cuerpo medio desnudo es mirado por el mozo de la facultad a la que asisten los dos, no deja que José la toque, "no porque estuviese avergonzada, sino porque había sentido la fascinación de saberse expuesta ante esa mirada y no era capaz de encontrarle lugar dentro de su amor a su perturbadora aceptación". (p.26). Pasea en ausencia de José por los pasillos de la facultad, llevando su cuerpo como un objeto que tiene que conocer no por sí mismo sino

por las reacciones que provoca en los demás para a través de -
 ello encontrar las razones que le llevan a sentir las miradas
 como un vestido que la cubre más allá de lo que traiga puesto,
 flota "sin ninguna realidad, como un objeto al que las olas lle-
 van de un lado a otro". (p.27).

Nicole como una variante más del modelo que se construye en
 las obras de Juan García Ponce, no depende como las anteriores pa-
 ra su existencia solamente de las características de su cuerpo o
 las de su vestimenta, igual que Beatrice en la novela anterior im-
 portan sus gestos y el significado que la mirada intuye en ellos,
 pero estas acciones ya no solamente serán vistas con los ojos de
 otros sino también a través de los ojos de ella misma buscando -
 igualar y darle la realidad a esa contemplación de la que es ob-
 jeto. Si cuando niña se observaba en el espejo al momento de peinarse,
 sabía que esa mirada depositada en ella, no le pertenecía a na-
 die, ahora a partir del descubrimiento de la fascinación que ejerce
 no solamente en José sino en otros personajes masculinos, "advertía
 quien la miraba y cuándo" (p.29). Esta conciencia le lleva al ex-
 tremo de pensar que su cuerpo está para ser tomado, no importa por
 quienes, su cuerpo, sabe, es un objeto del placer y que proporciona
 placer al proporcionarlo. Al estar en un momento dado frente a su
 cuñado y José descubre en sí "una maliciosa y alegre gana de que
 los dos la besaran en la cama y tuvieran su cuerpo" (p.31).

El modelo femenino que inicialmente se iba bocetando con las
 miradas de otros, en Unión se le agrega plenamente las líneas que
 proporciona el modelo mismo. A partir de este personaje femenino,
 todas las demás protagonistas buscarán su identidad a través de un
 juego de miradas que dará a su presencia un sinnúmero de apreciaciones

nes que enriquecerán el secreto que guarda su figura.

Nicole es también la primera que cuestiona su existencia y si se pregunta quién es ella, también cuestiona la pareja que forma con José. Sabe que ella es su belleza y sabe que la pareja que forma con José es hermosa y admirada por todos aquellos que la ven ya sea en la calle, en el club al que asisten, en la Facultad donde estudian o en la bodega donde José trabaja. No le sorprende la continua admiración de su belleza, y "todavía le hacía sentir orgullosa la preferencia de algunos maestros, pero lo otro era más importante y ahora era más consciente de ello". (p.39). Eso otro, como su amor "está ahí, entre los dos...separándolos de todo y de todos, imponiéndoles sus exigencias" (p.40). Toda esta admiración y toda la belleza que la provoca la obliga a reconocerse y a reconocer que:

"ella y José eran para todos la pareja y sin embargo ahora que lo veía aparte, Nicole también se veía cuando la miraban por separado. Entonces necesitaba más que nunca a José. Su cuerpo adquiriría una fuerza que le era indispensable rendirle a él, como si solo así encontraría su verdadero espacio y su independencia dejara de perturbarle". (p.46).

Agregado a la fotografía en la que Nicole se mira, agregado a las miradas que los otros depositan en ella y en las que ella se observa, ahora se agregan los dibujos de la que es objeto. Su cuerpo posa horas enteras para que José la dibuje, y esta nueva contemplación de la que es objeto la abre a "un espacio inapreciable en el que el desampliar de su cuerpo la excitaba" (p.47). Su cuerpo ahora existe independientemente de ella en una hoja en blanco, un cuerpo desnudo que será sujeto de miradas que le mostrarán su ausencia y la disponibilidad de que es objeto.

"La conciencia del cuerpo que José dibujaba estaba en ella y lo sabía capaz de actuar por su cuenta. A partir de ese cuerpo su amor parecía mirarla desde afuera, como algo independiente, de igual modo que había llegado un momento atrás hasta ella a través de la fotografía". (p.49).

Esa figura de jovencita de 16 años que inicialmente se estampó y se conservó en una fotografía de otro tiempo, es ahora sustituida por el cuerpo de mujer de 21 años capturada en un presente que desubica a Nicole, porque "en esos momentos, nada era igual - que antes" (p.50)., "como si, reconociendo la vida de su cuerpo, hubiese dejado de ser dueña de sí y del olvido naciera una extraña felicidad". (p.51). La presencia femenina no es inmutable, como la fotografía que la retiene, cambia con la vida misma, cambia - para siguiendo el transcurso de tiempo conservarse como tal. El modelo es fiel no con el pasado que lo contuvo sino con el presente en el que existe. Se es el mismo en la medida en que se sigue estando de acuerdo con lo que se es. El tiempo no afecta la apariencia del modelo, lo adecúa al entorno que lo rodea, al espacio al que va perteneciendo, y de este modo le hace consciente de una identidad que se mostrará cada vez mejor delineada, gracias a la independencia que el cuerpo mismo exigirá.

El personaje femenino seguro ahora de su apariencia, dueña de su cuerpo, consciente de su atractivo adquirirá un incierto orgullo de su figura que le proporcionará una extraña felicidad derivada de su existencia solitaria que su independencia le ha descubierto. "De pronto, su belleza no le pertenecía a nadie, y se sentía orgullosa llegar hasta ella como si estuviese esperándola". (p. 54)., y lo comprueba cuando en brazos del hermano de José éste le da un beso "que la dejó con un raro sentimiento de exaltante hu-

millación" (p.57), y sin embargo, este beso, igual que la mirada del mozo o la de su cuñado provocó que "durante un instante hubiera escuchado un registro secreto" (p.58), que la perturbará de ahora en adelante y le acompañará siempre, "como si hubiese adquirido una conciencia de sí que le permitía verse de afuera,extrañamente independiente, como los otros deberían de verla". (p.63).

Esta manera de verse de la propia protagonista, nos llevará a ya no poner tanta atención a la apariencia misma sino a lo que ella provoca y al mismo tiempo acepta porque así como miró a José antes de que éste la mirara y luego aceptó que esta mirada le permitiera reconocerse, así ahora Nicole se apartará de las miradas que no le proporcionan nada o le dan lo que José ya ha hecho existir. La mirada que le interesa es la que indique o le muestra aquello que para ella permanece oculto y le hace sentirse desamparada, ese registro secreto "de cuya existencia quizás sólo ella era culpable, porque sólo ella parecía percibirlo". (p.67).

Jean, con su mirada, de la que ella se aparta voluntariamente, es un testigo del amor de Nicole y José, un observador que de pronto es un extraño y de pronto "entraba también a su círculo secreto y todo se hacía más fácil y natural". (p.65). La mirada de Jean es interrogativa y para Nicole "era agradable que no supiese nada de ella" (p.69). Es una contemplación que la deja abierta a la imaginación y la vuelve a situar años atrás cuando "José apenas la tocaba...y empezaba a descubrir la boca de ella" (p.71). Jean la mira y a Nicole le gusta su mirada porque la busca a ella, y mirándola así le hace consciente de su amor por José, con una melancolía "que traía la promesa de una comprobación desde la que su amor aparecía intocable, borroso y desamparado como un objeto que se pierde y debe volverse a encontrar". (p.81).

La mirada de Jean proporciona en Nicole el medio que hará posible la recuperación de su amor a través de la disponibilidad de su cuerpo, que aunque es poseído por Jean no es cedido en plenitud, entrega la apariencia pero conserva su esencia. Nicole busca incrementar su deseo a través del deseo que otros tienen de ella para con ello entregarse ella y el cuerpo que la contiene a José. Dándose a los otros se da a sí misma al ser amado. "Sin embargo, no decide nada, sino que se queda aparte, reconociéndose a sí misma...pero necesita un apoyo, sabe que Jean está indefenso y busca provocarlo" (p.84) y "aunque su cuerpo se hubiera entregado al de Jean, abandonándose a él, buscándolo, no era ella". (p.86). Nicole es solamente un cuerpo lleno de deseo y deseado, buscando encontrar un camino que la lleve al abandono, "entregándose a una impersonalidad infinitamente más grande que la que tenía ya cuando era posible fijarla en sus propias características". (pp.91-92). Su presencia es una identidad porque cuando en su figura se reúne su cuerpo y la contemplación del ser amado, su cuerpo mismo es otro cuando solamente es poseído por el deseo y no por el amor. Nicole desea a José porque lo ama y lo ama porque acepta su mirada que la integra y la entrega al mundo no solo a sí mismo. Nicole no ama a Jean: está con él y le gusta, se deja "conducir por ese cuerpo extraño y desconocido que no era el de José y al no serlo la hacía otra". (p.93).

El personaje femenino siendo una apariencia caracterizada y definida por sus rasgos corporales que le hace ser siempre la misma, al mismo tiempo es otra presencia distinta que surge porque ese cuerpo, al provocar otro deseo, provoca también la aparición de otros gestos y de otras intenciones, que siendo paralelas integrarán un modo delo femenino donde todo se conjunta en alguna de las caras de ese

poliedro que es la personalidad de la mujer amada. El cuerpo como recipiente de una vida al mismo tiempo es un objeto que refleja los cambios que en su interior se producen, vuelto hacia sí mismo se muestra al exterior. Este hecho solitario proporciona a los protagonistas de las obras de García Ponce, como a Nicole, el reconocimiento de su placer, "fuera y dentro de ella al mismo tiempo", disolviendo su persona y volviéndola a dejar después en sí misma, sola, como una puerta cerrada". Nicole se mira tanto y a partir de tantos ojos, porque busca unir en una sola imagen tanto su deseo como el amor y la sensualidad que le hace ser una persona distinta a las demás y para las demás. Su desnudez muestra la figura que contiene, no solamente el reflejo de su belleza.

14.- Encuentros.

De los tres relatos que integran el volumen Encuentros, para el tema de la figura femenina que aquí se está estudiando interesan solamente dos de ellos: "El gato" y "La gaviota", el restante, "La plaza", no menciona una presencia femenina como algunos de sus personajes, básicamente es la exposición de una emoción que trata de definir el personaje masculino sobre el que gira el relato.

"El gato", es un brevísimo relato, donde se muestra el encuentro del cuerpo femenino con una nueva manera de contemplarlo y esto es así porque la mirada del gato sobre el cuerpo femenino de algún modo reproduce esa observación desinteresada que parece no existir, ya que la mirada del animal ignora las otras miradas y ve sin ninguna intención. Son los personajes los que buscan darle significado a su manera de ver.

Cuando conocemos a D, ya él y su amiga están en el centro de una relación sexual que parece no guardar misterios. El personaje masculino conoce y ama el cuerpo de su amiga, y ésta expone su cuerpo con toda la plenitud de su desnudez. El amado posee a la amada, recorre sin misterio pero con deseo el cuerpo que ya le ha sido cedido. "Los dos se entendían bien, incluso puede decirse, si eso tiene importancia, que se querían, aunque fuera en un plano condicionado y determinado por sus cuerpos que a los dos, por lo menos, parecía bastarles" (pp.15-16). Esta cotidianidad feliz y gozosa es sorprendida por la presencia del animal, que al ser introducido en su relación, acentúa la conciencia del deseo e intensifica el placer que el cuerpo femenino proporciona.

La amiga de D, como todas las protagonistas de las obras del autor estudiado, tendrá:

"un prolongado trazo de la espalda que se iba estrechando hasta perderse en la amplia curva de las caderas y el firme dibujo de las nalgas. Más allá estaban sus largas piernas... 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". (p.17).

A esta descripción habría que agregar su "pelo, castaño oscuro, ni largo ni corto" (p.16). La amiga deambula desnuda por el departamento y está en él como un objeto más. Al verla así D, sentía "que el conocimiento que tenía de ella se proyectaba hacia los demás - como una especie de necesidad de que participaran de su secreto - atractivo". (p.18).

Esta necesidad de exponer el cuerpo amado es la que viene a intensificar el gato. La mirada de D. es guiada por otros ojos y gracias a ellos el cuerpo de la amiga surge de distinto modo, proporcionándole una nueva visión. El gato representa el deseo y extiende el tacto de D. El animal, sin intención, toca porciones - del cuerpo de la amiga que él ya ha tocado antes con una intención determinada, y sin embargo el cuerpo de la amiga al sentir el tacto del animal, responde como cuando él la tocaba al hacer el amor: "vió como el pezón se ponía duro y saliente". (p.26). Entre el animal y los amantes se forma una corriente secreta. La mirada del gato sobre ella es la mirada que ella desea sentir y al mismo tiempo la mirada del gato es la mirada que él deposita en ella. D, quiere compartir a través del gato esa unión de los dos. "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." (pp.28-29).

Cuando el gato llega a desaparecer, es cuando se muestra más

"esa necesidad de su presencia, que ahora "llenaba ese vacío que parecía abrirse inevitablemente entre los dos. De algún modo, él los unía definitivamente". (p.30).

En la obra "El gato" se percibe el anhelo de compartir el cuerpo de la figura femenina, el deseo de exponerlo a otras miradas para de esa forma intensificar una unión. Las otras miradas, las otras posesiones renovarían la unidad de los amantes, y lograrán de ese modo dotar a la presencia femenina de nuevos atributos que la harán sorprendente, dueña de un secreto que por más que se revele permanecerá misteriosa.

Katina, el personaje femenino de "La gaviota", es hasta el momento la única de los dos niñas que aparecen en la narrativa de Juan García Fonce y en sí parece ser el pasado de ese modelo de la presencia femenina que se va elaborando en las obras del autor estudiado. Sus características físicas muestran rasgos que en otras obras están plenamente desarrolladas. Aunque no desnuda, en toda la obra aparece generalmente con pequeños bikinis que permiten observar "las largas piernas doradas".(p.47), así como:

"esa figura tan delgada...de ojos azules protegidos por unos párpados increíblemente frágiles, casi transparentes, de los que salían las pestañas tan largas y negras como su pelo, que caía partido en dos a ambos lados de sus hombros, y como el doble arco de sus cejas alrededor del cual se desplegaba toda la cara con su frente larga, su nariz recta, sus pómulos salientes que hacían parecer ligeramente hundidas las mejillas, sus labios delgados y pálidos y el firme trazo de la quijada, rematando en la barbilla redonda, que lograba hacer tan independiente el largo cuello curvado". (p.50).

Lo grácil de esta niña casi adolescente así como la fragilidad que

de ella emana serán características que ninguna de las protagonistas adultas perderá, señas perennes que las emparentan, jóvenes figuras que se mueven sin plena conciencia de su belleza, suscitando una admiración no tanto por la perfección de sus cuerpos, sino por el delicado equilibrio que sus partes guardan entre sí. Esto es lo que las hace ver diferentes y a la vez independientes de lo que las rodea, desplazándose por el espacio como por un vacío que las recoge sin ninguna resistencia.

En este relato se narra el nacimiento del deseo que parte de la contemplación de un cuerpo que atrae por su presencia llena de promesas a las cuales no les puede poner nombre. Es un deseo que todavía no se sabe tal y mucho menos si es compartido. Katina expone su cuerpo con sus breves trajes de baño que apenas la cubren y ella parece no darse cuenta más que de la mirada de su compañero de vacaciones, de Luis, que la mira como algo sorprendente, admirando "su cuerpo delgado... tan bello que él ni siquiera se dió cuenta de hasta que punto lo estaba contemplando".(p.57). Es la fascinación de la pura belleza que lleva al deseo de poseerla no como cuerpo en sí sino como algo que por inaccesible es necesario tener para poseer su secreto. En este caso no se puede hablar solamente del descubrimiento del cuerpo femenino, de la sensualidad que se descubre, sino del placer que proporciona, de la tensión emocional que las sensaciones producen y que sólo la culminación del amor podrá hacer desaparecer por un momento para enfrentarnos al insaciable deseo.

A través de la contemplación de la figura de Katina, "Luis sintió de pronto que, a diferencia de él, Katina no era parte del mundo que encerraban, pero tampoco pertenecía a ningún otro lado: estaba allí simplemente, caminando junto a él".(p.63). En esa so-

ledad que los dos comparten, ambos se pertenecen sin tener que mostrar una intencionalidad para que los demás lo noten, y sin embargo Luis no deja de estar consciente de la coquetería natural de Katina "que la hacía también tan atractiva para los demás" (p.73), haciéndolo consciente de que la presencia femenina por más que crea que se ha apresado sigue siendo, siempre dueña de sí misma. "Fué una transformación lenta, pero inevitable y por ésto mismo más dolorosa". (p.73).

El conocimiento que la admiración de la belleza provoca, lleva a Luis a buscar una intencionalidad en las acciones que ese cuerpo realiza, a localizar un significado en los contactos físicos que él cree furtivos, la intención que se deposita en ellos es dudosa, busca el sentido de que ella ejerza "una ligera presión - con un brazo sobre el pecho de él" (p.76), o que permita que su mano "se quedará claramente un momento sobre la suya" (p.77). Busca ahora el placer de estar junto a ella sin saber que esas acciones son los movimientos mediante los cuales el deseo los aproxima. No sabe si lo que él siente Katina lo está sintiendo, le turba que Katina vea a los otros con "la misma mirada con que lo veía a él a veces" (p.79), le inquieta que al besarla ella no oponga ninguna resistencia, "sino sólo se dejaba hacer con los brazos caídos". (p.82). La presencia de este cuerpo incapaz de sentirse apropiado, se hace intolerable después "de ese único beso, la unidad de Luis y Katina parecía haber entrado, sin que la voluntad de ellos interviniera, ni fuese capaz de cambiarla, a otra dimensión" (p.84), que tiene un límite que Luis no sabe como traspasar. Ya no basta con la mirada sobre el cuerpo amado, no es suficiente reconocer el placer que sus rastros provocan, el deseo de la posesión física ha surgido. La contemplación desinteresada ya no existe. La figura feme-

nina ha aparecido con su inquietante atractivo: "era la evidencia de una perfección de la que... ella nunca parecía consciente" (p.93) dejando al observador "dividido por completo en dos partes contradictorias por la turbación y el placer". (p.95).

Katina, como un ejemplo más, del modelo femenino, nos proporciona el conocimiento de que la inocencia no desaparece con la posesión física y la pérdida de la virginidad, por el contrario con esta pérdida se accede a una inocencia que muestra el verdadero rostro del amor. Como la desnudez de Katina que muestra que el traje de baño "no era más que un recuerdo señalado por el color más claro de su piel en los lugares en que la cubría". (p.105), así la inocencia de un cuerpo se conserva como un rastro que brilla por la ausencia y lo hace más visible, haciéndola una realidad absoluta. "Y así, desnudo, el cuerpo de Katina, Katina entera perdía toda malicia... y era más inocente y pura y única que nunca". (p.105).

La imagen del modelo femenino, de la cual son versiones las protagonistas de las obras de Juan García Fonce, es una visión que se contempla con fascinación por la belleza de un cuerpo que perturbadoramente nos muestra su latente inocencia, en esa entrega que todo lo anula para crear su propia realidad, "en la dulzura de un olvido que no tiene fin dentro de su naturaleza de instante". (p.109).

15.- El gato.

El personaje femenino de la novela El gato, es el mismo del cuento de idéntico título, solamente que ahora tiene un nombre que la identifica: Alma; ya no es solamente la amiga de D, y éste a su vez se llama Andrés. Ambos llevan una relación amorosa que viene desde la época en que eran estudiantes, relación que por lo demás al igual que en el cuento es plenamente satisfactoria, plena, inmersa y limitada por su amor. Viven el uno para el otro. Alma continúa - paseándose desnuda por el departamento de Andrés los fines de semana que comparten habitualmente, y Andrés sigue disfrutando de la presencia de Alma y "su mirada es tierna y curiosa, como si en la figura de Alma encontrara algo perfectamente conocido que ama y admira y que, al mismo tiempo no dejará de sorprenderle". (p.17). A diferencia del cuento, en esta novela, la presencia del gato tarda en aparecer. Si en el cuento, se nos daba una descripción somera de la vida de los amantes antes de su aparición, ahora en la novela se desarrolla ampliamente, nos muestra otras miradas que inciden en el cuerpo de Alma, "siempre fijo y abierto a la revelación". (p.18).

Inicialmente se nos muestra a Alma que "duerme totalmente desnuda, dejando ver con un hermoso descuido su cuerpo en el que nadie repara... como un objeto bello y también impersonal" (p.17), casi de inmediato se nos indica que "vestida, la belleza de la figura de Alma se encuentra más en una cierta disponibilidad de sus actitudes y movimientos que en la esbelta perfección de su cuerpo, disimulada por la falda y el suéter". (p.19). Andrés en su apasionada contemplación continuamente desea acariciarla como si deseara tener certificar que lo que sus ojos ven corresponde a lo que sus manos tocan, Alma por su parte no impide ni lo uno ni lo otro, se en

trega y se deja llevar por la satisfacción que le produce. Estos momentos se muestran sin importar las miradas que recaen en ellos y así son vistos por la portera que "se queda mirándolos besarse sin que ellos lo adviertan". (p.20). A esta mirada se agregará la de un vendedor de unos trece años, cuando Alma, en la playa, acostada, "se ha desabrochado el sostén de su bikini, dejando su espalda desnuda" (p.21), observación de la cual Alma no está consciente pero sí Andrés que "se detiene y se queda mirando a Alma también, sin moverse, como si quisiera poder verla desde la distancia que conserva la mirada del niño". (p.21). Esta mirada a la vez atenta y extraña, proporciona a Andrés un nuevo enfoque, que le lleva a exhibir el torso de Alma y las caricias que en él prodiga, buscando mostrar no solamente el valor de los rasgos físicos del cuerpo, sino "la excitación de Alma que le da más vida a su figura". (p.22). Esta exposición voluntaria del cuerpo, esta exhibición de las caricias, permite un juego de miradas, que proporcionará una nueva emoción a los ojos que miran dentro de la narración. Se inicia una búsqueda que se aprovecha de la mirada fortuita para aumentar el placer de la posesión. Ya no bastará con una mirada, se buscará que otros ojos miren lo que otro está viendo y tocando, y mirando así se toca lo que los otros ojos ven.

La figura del modelo femenino ya no será entonces elaborado a través de una sola mirada que unas veces ve solamente la apariencia de la figura, otras los gestos y las actitudes. Ahora se buscará que incidán simultáneamente con otra mirada que sea, testigo a la vez de las intenciones que ellas guardan y logren mostrar el elemento que perturba y emana de la presencia femenina para exhibir esa identidad que celosamente se guarda en los límites del cuerpo que

se expone y que por eso gusta, porque "es un signo. Todo termina y empieza en él...Un signo entre signos... y que emite signos". (p.30).

El descubrimiento de este placer que provoca una distinta mirada no solamente es un deseo del que contempla, sino también de la que es contemplada. Esta observación furtiva se evocará por Alma cuando se muestra "con el pecho desnudo frente a una ventana iluminada" (p.32) que da a una calle por la que no pasa nadie, ella dice: "Si alguien me viera, me gustaría gustarle" (p.32). Y lo que vería es lo que continuamente contempla Andrés: "su hermoso cuerpo largo y esbelto y con el desordenado pelo castaño ocultando casi por completo su cara... la larga espalda y la amplia curva de las caderas".(p.34). Rasgos del cuerpo femenino que son comunes a todas las protagonistas de las obras narrativas de Juan García Fonce, características que son de una sensualidad evidente cuando son descubiertas por la mirada que las observa ya sea abierta o furtivamente.

Alma, es un personaje femenino, que niega aceptarse como es, por más de que ello le agrada. "A veces me sorprendo a mí misma. No quisiera ser nadie, sólo este cuerpo que es tan independiente y extraño... No quiero ser responsable de nada: sólo olvidarme y sentir, dejar que me usen".(p.36). Es la aceptación de la sensación física, del puro placer que proporciona como objeto. Es una mujer disponible no para cualquiera, solamente para aquellos, que como Andrés, la haga ser así, como ya era sin darse cuenta. "No es culpa mía. Ya eras así".(p.37).

La mirada no viene a hacer al personaje femenino de otro modo solamente hace resaltar lo que ya estaba allí y nadie más había

localizado, o conociéndolo no había tenido la habilidad para exponerlo. La mirada es como un reactivo que viene a rebelar la imagen latente de la sensualidad contenida en ese cuerpo. Que no se tenga conciencia de ella no la hace desaparecer, pero una vez que es descubierta es aceptada por el personaje no muestra impedimentos para que la disfrute quien la sepa provocar!

Descubierta esta integridad e independencia del cuerpo, el personaje femenino no tiene más que dejarse llevar por él para disfrutar del placer que le proporciona, así Alma, al estar bailando en una fiesta con un desconocido, "se deja guiar con sensual abandono" (p.43), actitud que no escapa a la mirada de Andrés que se dirige hacia ella, "no vigilándola sino con una amorosa admiración" (p.43), pero a su vez, esta manera de observarla no escapa a los ojos de una asistente que lo ha visto como la veía y le indica que su mirada, "no es natural. De pronto parece que estás sustituyendo algo que a tí te falta, algo que no puedes tocar".(p.44). Posteriormente Andrés mira como Alma es acariciada y besada por su pareja y no emite ninguna opinión, parece no importarle, y aun embargo está "atento solo a ella, como si los demás hubieran desaparecido".(p. 45). A través de la contemplación disfruta lo que Alma y su pareja están haciendo, no para reprochárselo, sino para guardar esa imagen, que le dará un nuevo aspecto a su deseo por ella. Deseo que lo lleva, después, en el taxi, a dejar a Alma con "casi todo su torso desnudo".(p.48), sin importar que el chofer del automóvil lo esté observando, y ahora es Alma la que se da cuenta de que son observados y entonces "cierra los ojos bajo esa mirada, como para dejar solo su cuerpo, mudo pero vivo, expuesto a la contemplación de él". (p.50).

Como pareja se han abierto a los ojos de otros, se han arriegado no sin miedo pero sí con provocación porque ésto aumenta su deseo, lo intensifica y lo hace ser distinto al acostumbrado. "Si nos miran, somos desde afuera en el que nos mira. Es una manera de ser sin estar en nosotros. Yo busco lo mismo cuando te miro a tí sola: verte de afuera, mía y sin mí" (p.52), y lo mismo que busca Andrés, lo busca Alma: "Me gusta que me vean, y también que me toquen" (p.52), deseo que la llevará a provocar a un muchacho transeúnte mostrándole, a través del reflejo de la vidriera de un aparador, el nacimiento de sus pechos para lo cual se ha desabotonado los primeros botones de "una blusa cerrada hasta el cuello".(p.53) "En toda su actitud hay una voluntad de exponer su cuerpo, de dejarlo solo, desprotegido, y una búsqueda de la posibilidad de reconocerse, como desde afuera, en esa desprotección que le entrega su propio cuerpo".(p.57).

Ya no es el otro el que busca la identidad del ser femenino, ya no es solamente la otra mirada que se posa sobre un cuerpo, ya no es la contemplación perturbadora ajena, ahora, el modelo femenino se persigue a partir del propio personaje femenino, ahora es ella la que busca su propia identidad, ahora es ella la que se mira su cuerpo, ahora es ella la que se mira a sí misma desde afuera. Son sus ojos los que ven al subirse a un taxi escapando del muchacho que "su blusa abierta es una ambigua promesa así como su falda levantada que deja ver sus muslos. Ella sabe que el chofer la mira y realiza lentamente sus movimientos" (p.57). Pero esta búsqueda no es solitaria, para tener significado debe ser compartida con aquél por el cual y gracias a su mirada le mostró lo que en ella estaba oculto, por eso se lo cuenta a Andrés, para manifestarle su necesidad de él, de su mirada que al contemplar su cuerpo

La protege de la soledad que encuentra afuera, en medio de la gente: "Quería estar aquí: pero no contigo. Solo aquí... en la calle quería que me miraran... es raro sentir". (p.59). Ahí, en el departamento de Andrés, Alma vuelve a ser ese cuerpo que duerme semicuabierto dejando ver " el preciso dibujo de su larga espalda que se siluetea en la estrecha cintura y vuelve a abrirse en la curva de las caderas y las nalgas confundiendo en la paralela línea de los muslos". (p.61). Cuerpo, sobre el que Andrés depositará, como es costumbre una mirada "de amor, de ternura y de deslumbrada curiosidad". (p.63).

Es en este momento cuando se "extiende de pronto, sin cesar, como un eco lejano, pero evidente, el lastimero maullido de un gato" (p.63). El animal aparece en la relación de ambos cuando ya se nos ha mostrado la voluntad de ser mirados desde afuera, por otros ojos. Viene a cumplir un deseo expresado por sus palabras, por sus acciones, porque él llevará esa mirada que se ha descubierto y que sienten necesaria para llevar su amor a otro estadio, que guarda un misterio que hay que develar, para gozar aún más de ese amor que los une. De algún modo el gato los ha elegido. Por la descripción que se nos ha hecho del deambular del animal, éste se ha acercado paulatinamente a ellos, ha rechazado el llamado de otros habitantes del edificio así como ha huído del acoso de la portera que ha tratado de arrojarlo fuera del pasillo donde acostumbra estar, pero ahora está frente a la puerta del departamento de Andrés, y no se resiste cuando éste "lo toma en brazos y con un movimiento rápido, inesperado quizás para él mismo, lo mete al departamento". (p.63) y al regresar y entrar a la recámara se detendrá "sorprendido y fascinado al ver al gato mirando a Alma y a ella dormida ba

jo esa mirada...El y el gato...parecen hacer que sus miradas formen un ángulo cuyo vértice es el cuerpo de Alma".(p.65).

La figura femenina será vista por una mirada cómplice que incorporará a la contemplación de ella, la visión neutra de un observador desinteresado que adquirirá un significado ambiguo al compartir la intención del que mira a través de su mirada, intensificando el deseo y dándole un matiz diferente a la sensualidad que de ella emana, al integrar simultáneamente al interior de esa relación, de la cual es eje el cuerpo femenino, la visión que del exterior se tiene de esa unión. "Como si el hecho de mirarla así, sin que ella pueda advertir los sentimientos que su mirada muestra permitiera el libre paso de éstos y los acentuara".(p.79).

Para Alma la presencia del gato trae esa mirada exterior, ese mundo de afuera que estará siempre presente en su intimidad, descubriéndole otras sensaciones, que aunque extrañas no se dejan de apreciar, ya que intensifican un placer que se creía conocido plenamente. El gato será una figura indispensable en su relación. Andrés y Alma se mirarán mutuamente con la invocación de esos ojos, con el filtro de esa mirada que ya no los abandonará. La mirada de Andrés sobre Alma, tratará de retener a esa nueva presencia que posee ahora la figura de ella, llegándola a ver con una mirada que Alma siente que la anula, y no le gusta, "no me gusta esa mirada que está perdida quién sabe donde y no me ve... A ver, veme". (p. 124), exige la mirada que le da la existencia que ella necesita, no la que solamente los otros crean, quiere esa otra mirada, ésa que la pone "contenta por la admiración con que él la ve" (p.123), y no la que la hace transparente como sino estuviera, ya que como ella dice: "si no existo, también puedo darme a cualquiera y sería como si no me tocaran". (p.143).

El encuentro con el hombre del elevador es un intento de cumplir con esa idea, de responder exclusivamente a las sensaciones de su cuerpo, de disfrutar las caricias que se le prodigan, después de haberlas provocado, sin que ésto implique que ese deseo sea también un deseo sexual, ya que no se está con otro ser, se está solamente con el placer. Por eso se reclina sobre el cuerpo del hombre y le permite acariciarle los muslos y besarle los pechos, pero no quiere hacer el amor con él, "no tengo ganas, no estoy contigo". (p.152). Igual que en el caso anterior del muchacho que excitó al abrirse la blusa, ahora también le cuenta a Andrés lo sucedido, y le reafirma la necesidad de sentir en ella esa nueva mirada que el gato les ha traído: "Tenía ganas de que me tocara, o no sé. Pero también, al mismo tiempo, estaba pensando en tí. Creo que hubiera querido que estuvieras mirándonos. Lo que yo quería era estar contigo...". (p.155). Andrés al saber lo que el otro miró y acarició, desea ahora, como si hubiera estado presente y el otro hubiera sido él, repetir los actos, y así lo hace, acariciando, donde el otro acarició, besando donde el otro besó. Repiten los acontecimientos para recobrar el deseo y la excitación, renovando el recuerdo de la otra mirada para darle una existencia distinta, empalmando un pasado a un presente para transformarlo y hacerlo como hubiera sido. Recrean su amor. Introducen el cambio deseado. Realizando lo que ambos persiguen: Mirar al ser amado mientras otros ojos miran. Tratan de cumplir con la simultaneidad que la presencia del gato les ha descubierto, no sin cierto miedo, por "estar frente a lo que no se conoce y ser uno lo que no se conoce". (p.158).

Por eso al darse cuenta que el gato parece haber desaparecido, lo buscan con anhelo, porque con él se inició ese nuevo camino, y él debe verlos "seguir hasta el fin". (p.158), como testigo de una búsqueda.

queda cuyo punto de partida y centro es la figura de Alma que - ahora "tiene una calidad de imagen abierta que al entregarse por completo, sin ningún ocultamiento, en su misma transparencia se cierra sobre sí misma". (p.158).

16.- Figuraciones.

Este volumen de relatos presenta desde diferentes enfoques la figura femenina retenida por la mirada que la ha hecho posible. Cada uno de los personajes femeninos de las cinco narraciones son mostrados a partir de un pasado que es necesario recuperar para encontrar el lugar que les corresponde en un presente en el cual su ausencia se muestra como un resplandor que busca una descripción más allá de la apariencia que las identifica. Los ojos - que las vieron más que guardar una definición de ellas, invocan - gestos, actitudes para formar una imagen que las contenga dentro de los límites que suscitó la contemplación que les hizo mostrar esos rasgos característicos que les dió una existencia que las identificará con toda plenitud.

El juego de las miradas, mostrará el modelo femenino, ya no solamente por la apariencia de su cuerpo, sino por el valor que - la admiración le da a esa forma, por el significado que la intención deposita en ella. Cada mirada se analiza detalladamente desde un pasado que le va a dar un presente más definido a cada una de las protagonistas, no persiguiendo ya la simultaneidad espacial, sino ahora la temporal. Cada personaje femenino contiene y se muestra desde la observación del pasado y la observación del presente. El antes y el ahora se dan al mismo tiempo, ambos con un solo propósito: mostrar la verdadera identidad del ser femenino.

Los personajes, con sus acciones, muestran que se mueven por la narración que les toca desarrollar, tratando de encontrar un indicio que les manifieste el porque de su ser, y cuando lo vislumbran, así sea furtiva y sutilmente, se asen a él con terquedad, experimentando mediante sus relaciones amorosas todas las formas

posibles de capturarlo, dejando comúnmente fuera todo aquello que los pueda limitar, ya que su realidad narrativa no depende forzosa-
mente de la realidad cotidiana de un mundo exterior que solamente los dota de un parecido que los semeja a seres humanos. De ahí que sus actos, al compararlos con la vida, lleguen a parecer en el menor de los casos extraños y en el más extremo amorales o perversos sin percatarse que la transgresión de las normas de la sociedad de la que son una imagen virtual queda fuera de la verosimilitud que la narración exige, tienen una flexibilidad que dentro del relato o la novela, no viola ninguna norma, sino forma sus propias reglas y a ella se ciñe, "porque la verdad de los relatos, no es la vida y en ellos todo se compone, se desfigura, se acomoda para lograr una verosimilitud que solo le es necesaria al relato, de tal modo que el retrato nunca se parece al modelo".(p.38).

Liliana se deja poseer por otro hombre ante la mirada de Arturo, ya que conoce "desde el principio de su estricta educación la importancia de la vía contemplativa, a la que ahora ella permite existir".(p.99). Consciente y complacida consigo misma "sonríe encantada. Sus ojos azules se hacen maliciosos sin renunciar a su inocencia".(p.99). Impoluta deja en libertad su cuerpo para que éste la lleve por la ruta que el placer de ella y Arturo han elegido, dejando en libertad su belleza para que ésta le sirva a ella y de ella se sirva el hombre que han invitado, y de esa forma preservar su amor. Dándose a los otros se dá a sí misma y al ser amado. Liliana, busca la seguridad de su amor, a través de la donación de su cuerpo, solamente que ahora, la mirada del ser amado no es evocada sino que está presente y observa acuciosamente los pasos de una ceremonia que no por conocida deja de ser sorprendente. "Ha encontrado el papel que ama, lo representa y de tanto -

amarlo no es más que el papel que representa".(p.101).

Liliana es una dualidad que solamente mostrará su faceta de conocida cuando ésta sea descubierta por esa mirada que satisfaciéndole por la forma en que es contemplada le indique aquello que guarda y que sólo será mostrado cuando reconozca el placer que puede proporcionar la obligación de ser siempre algo nuevo que debe rendir a ese ser que mirándola le ha descubierto "el amor que les pertenece a los dos, a través de la fascinación y el deseo de los otros, los que están fuera de ese amor".(p.107). Arturo le ha impuesto una obediencia irrenunciable, y "Liliana obedece: no puede hacer otra cosa: su misma distancia le ha impuesto la obligación de obedecer y, además, tiene que hacerlo para satisfacer su curiosidad ante ella misma".(p.113).

Camila, el personaje de "Retrato", como Liliana, comparte esa curiosidad ante la práctica "escandalosa" de relaciones amorosas y por eso, ante el desconocimiento de los medios que le permita satisfacerlos "decentemente", es sometida por el desarrollo mismo de sus actos, comprobando paulatinamente que la fuerza del deseo lleva a los amantes por caminos que solamente el placer indica, y que como únicos no guardan recuerdo de sí mismos, condenados a repetirse, recreándose cada vez distintos.

El profesor de filosofía que es el encargado, dentro de la narración de mostrarnos a Camila, se sabe capaz de darnos su apariencia física: "Tenía unas piernas maravillosamente largas, una figura esbelta... un pelo rubio...sus ojos negros".(p.135), pero esa no es la Camila que él ve, su Camila, de una u otra forma, como niña, como adolescente, como mujer, "nunca dejó de ser la imagen misma de la belleza".(p.135), y todo el relato, trata de transmitir

esa admiración que suscitaba, tuviera la edad que fuera y vistiera de la manera que fuera, viviera como viviera,"exhibía a gritos su forma de belleza, esa belleza que no se puede mencionar sin sentir un legítimo estremecimiento de alegría y ternura ante la bondad con que una determinada apariencia física puede encerrar, mostrar, expresar y comunicar la inmutable generosidad de la vida". (pp.152-153). Presencia que todo lo llena y que sin embargo permanece vacía, expectante, curiosa ante una vida, ante una existencia cotidiana que observa sin detenerse a mirarla verdaderamente. Camila, como siempre, "nada la tocaba. Su belleza seguía siendo la misma. Era una forma de belleza a la que los años le daban una diferente expresión sin cambiar su esencia". (p.158).

La figura de Camila, de una belleza que es imposible negar, adquiere sentido hasta que se encuentra ante la admiración del Profesor, como Liliana encontró lo mismo ante los ojos de Arturo. Su apariencia no tiene un significado por sí misma, sus gestos y actitudes son señas que no muestran su intención hasta establecer una relación con aquella mirada que depositará en su belleza un misterio a develar, que dotará a sus movimientos de un propósito, que indicará que la ausencia de sentido lo será en la medida que la forma sea vista como una envoltura y no como el reflejo de la esencia que contiene y modela esa apariencia, cuando para el Profesor sea "la más fulgurante revelación de la belleza...la realidad que se ignora a sí misma y encierra todos los posibles sentidos desde su ignorancia". (p.160).

La revelación de esa imagen, dota al mismo tiempo de una identidad al personaje femenino y de un objetivo al personaje masculino, suprimiendo para ambos la vida que hasta entonces llevaban, sumiéndolos en el vértigo de un presente que solo servirá para la -

realización de su amor, sin importar que para llevarla a cabo caigan en conductas indeseables, ya que "cuando la revelación nos toca lo único que puede hacerse es seguirla".(p.162).

En "Enigma", Rosa es para Ramón Rendón, lo mismo que Camila para el Profesor, una presencia que se le impone y cuyo sometimiento le llevará al manicomio, como al Profesor lo llevó a la cárcel. Antes de sumirse en la contemplación de las figuras femeninas, ambos llevaban una vida satisfactoria. El Profesor, apenas un año - atrás acababa de recibir su nombramiento como profesor de tiempo completo e impartía sus clases "con placer y otras con un cierto aburrimiento".(p.161). Estaba casado con la que había sido su novia desde la preparatoria y que desde entonces le "hizo conocer la tranquilidad de una satisfactoria vida sexual".(p.161). Ramón Rendón por su parte llevaba una vida que "avanzaba por un cauce tan seguro y placentero que apenas permitía advertir su movimiento. Estaba casado felizmente".(p.55). Sin problemas cotidianos que no pudiera superar, "su vida afectiva era rica y compleja por la misma intensidad de los afectos... Su vida profesional se desarrollaba tal como él lo había previsto".(p.56).

El Profesor admite que esa vida llena de quietud, desaparece en el momento de conocer a Camila, Ramón Rendón trata de preservarla, cuando la ve amenazada por el impulso que le lleva a observar cada vez más profundamente a Rosa, "precisamente por eso el conflicto que tuvo que enfrentar resultaba tan inesperado".(p.56). La sorpresa que les da la presencia de los personajes femeninos, los sugpende y ata a esa sola figura que les promete una vida distinta, fuera de la normalidad hasta entonces aceptada. Camila atrae por la promesa que encierra su belleza. Rosa atrae por la promesa de un cuerpo que esconde una sensualidad hasta entonces no conocida.

Para el Profesor la presencia de Camila se le impone desde el principio, para Ramón Rendón la presencia de Rosa se le dá paulatinamente. Una socava repentinamente, la otra horada paulatinamente una cotidianidad que daba seguridad y plenitud ante el mundo.

Rosa no se distingue por los rasgos físicos que es costumbre posean los personajes femeninos de las novelas y cuentos de García Fonce, "Su aspecto era común. No muy alta, trenzas casi hasta la cintura, con un pelo grueso y negro y unos pequeños ojos negros también en su morena cara llena con unos simpáticos hoyuelos en las mejillas" (p.58), tampoco vestirá con ropas que acentúen su presencia, y sus gestos y actitudes no tendrán nada de significativos, "su único propósito parecía ser pasar lo más inadvertida posible". (p.59). Esta apariencia física es opuesta al modelo femenino hasta ahora reiterado en las otras protagonistas, pero como en todas las obras de García Fonce esta oposición es solo aparente, este cuerpo femenino tan disímil de los otros mostrará su verdadero significado en el momento en que sea mirado por un observador que con su intención exponga la latente sensualidad contenida en él.

La mirada de Ramón Rendón sobre Rosa deja de ser indiferente cuando sorprendido se da cuenta que percibe una sutil intención en ella cuando él entra a despedirse de sus hijos al cuarto donde ellos duermen y Rosa "sin despertar, conducida por quién sabe que brusco sobresalto en el sueño, sacó un brazo de las mantas y éstas restalaron hacia abajo mostrando su brazo y un hombro desnudos". (p.65). El indicio de la posible desnudez de la nana de sus hijos es el inicio de una obsesión que lo captura y lo obliga a curar esa presencia femenina, que poco a poco se transforma en un centro alrededor del cual girarán de ahora en adelante todas sus acciones, lentamente se afirma la imagen de Rosa, lentamente "en

la luminosa vida de Ramón Rendón empezó a aparecer una zona oscura". (p.68).

La figura femenina ya no solamente se persigue para mostrar su verdadera identidad, sino que ahora se muestra como la señal que al mismo tiempo que indica un misterio contenido en ella, descubre en el personaje masculino que la contempla, un secreto que no se sabía que contenía. En el proceso de develamiento del personaje femenino, se inicia también el descubrimiento de una identidad masculino. Si para Ramón Rendón, "Rosa era el motivo de una curiosidad equívoca" (p.69), esa misma curiosidad es para él un medio de descubrirse a sí mismo y la única forma de saberlo es abandonándose a ella, investigando, como siquiatra que es, hasta donde le puede llevar el ceder a la tentación que Rosa representa. "Solo mirándola de frente, abiertamente, la pesadilla se desvanecería". (p.75).

La posesión del cuerpo femenino que en otras obras del mismo autor nos ha mostrado lleva a una apertura de las relaciones de los amantes hacia nuevas búsquedas que intensifiquen el placer, llevará a Rosa y Ramón Rendón a un estrechamiento que finalizará con una ruptura dolorosa y cruel al no aceptar el que mira y la que es mirada una unión que se sostiene en la satisfacción de un deseo que exige para su cabal cumplimiento el olvido de sí mismos y del mundo al que pertenecían hasta antes del encuentro, ya que la realidad de uno se sostiene en la existencia del otro. Al desaparecer Rosa, desaparece lo que le daba existencia a Ramón Rendón. El cuerpo de Rosa, su sexualidad sin límites, sus excesos gratificantes, son deseados con una fuerza a los que la razón no pone límites sumiendo a Ramón Rendón en un estado donde la presencia de Rosa la

imagina depositada en otra apariencia que piensa es la misma figura que nuevamente le dará ese imprescindible eje en torno al - cual su vida se ordenará.

"Rito", "Retrato" y "Enigma" muestran que la contemplación de la figura femenina, no es de ninguna manera una observación - inocente. Mirar compromete, obliga a seguir caminos insospechados, establece compromisos en la medida que se intensifica. Desear una imagen implica satisfacer también lo que esa imagen contiene, no - solamente lo que en ella se deposita. Como personajes, los hombres a partir de cuya mirada, se descubre la presencia femenina, unas veces, la mayoría están dispuestos a continuar en el trayecto que les indica esa forma de ver, otros renuncian a ello y unos más, inmovilizan esa visión o tratan de rescatarla.

"Estoy seguro de que antes de morir cada quien vuelve a ver la imagen que ha sido más importante en su vida y creo que yo sé cual será esa imagen para mí, (p.18), dice A-1 a A-2 en "Anticipación". Sin duda alguna de lo que la figura femenina amada representa para él, se aferra a esa imagen por el resto de sus días, por que gracias a ella "su vida tiene un sentido que no puede desaparecer aún cuando quien se lo dió se haya perdido para mí y solo permanezca presente como la fuerza capaz de otorgar ese sentido". (p.18). De igual modo el Escritor de "Envío" está consciente de la importancia de la presencia de la mujer en su vida, pero a diferencia de A-1, aún no sabe que sentido puede tener su imagen para él ahora que ya no están juntos y ella es solamente un recuerdo. "Es hermoso contarte a tí lo que ya sabes, lo que sólo tú y yo sabemos, lo que no necesitas leer ni probablemente vas a leer nunca; pero no estoy muy seguro de porqué he sentido la necesidad de hacerlo". (p.45).

Ambas figuras de mujer son para los dos personajes masculinos un recuerdo que siempre está presente aunque la presencia de mujer que los provocó ya no sea posible tenerla con la concreción que su cuerpo les dió en un pasado que como tal es irrecuperable, y que ahora, en el presente, se traza a partir de pedazos, de fragmentos, con los cuales se elabora una imagen que guarda para ellos y contiene, la apariencia de un modelo que trata de llenar el vacío de su ausencia.

De ese naufragio que es el pasado, la memoria recobra ratos de gestos, de actitudes, que si en el momento que se realizaron no tuvieron una significación determinante, ahora al reconstruir la mirada de que fueron objeto adquieren un sentido que los fijará para siempre en una figura que quizá sea más verdadera que la que antes tuvo. No importa que el recuerdo se modifique por la contemplación desde el presente, los personajes femeninos son expuestos desde la admiración de una mirada que los ve porque "son el símbolo de algo que no simboliza nada, que solo se hace presente a sí mismo". (p.29); porque "el pasado no permanece como fué, lo vence el olvido; pero su triunfo consiste en una transformación -dentro de la que sus huellas son mucho más poderosas". (p.35). Rastros de una imagen con la que se construye una identidad femenina que más que un retrato es el esbozo de un modelo en donde se equilibra la apariencia y el reflejo de la esencia que contiene.

Tanto el personaje femenino de "Anticipación" como el de "Envío", son para los masculinos pérdidas imposibles de aceptar, para A-l "Algo de ella permanece, un fragmento minúsculo que encierra la misma totalidad". (p.19); para el Escritor ella es "una pura sensación, que además no es la sensación de nada, sino algo que

reconozco como tu presencia en mí".(p.35). Uno se enfrenta a la tarea de conservar un instante insalvable como el otro se enfrenta a la tarea de capturar ese instante revelador que se esconde en tantas visiones. Para los dos ellas son una presencia que se mira por el recuerdo de las sensaciones.

"Anticipación", se puede leer como el relato de un viaje, que en realidad se narra, pero también como un viaje interior, en donde lo que se ve exteriormente es paralelo a lo que introspectivamente se observa. En ese trayecto se privilegia el sentido de la vista, se ve todo lo de afuera. "Ví, sentí, como el día iba avanzando sobre mí, como se hacían diferentes los lugares, como cambiaba el paisaje, como reaparecía de pronto el mar".(p.20). Todo ello, el espacio, los lugares, los objetos, las personas, todas estas impresiones adquirirán un valor sólo cuando una de ellas "las encierra y le da significado a todas".(p.23), y para A-1, esta impresión es la de esa muchacha de dieciseis años que no puede precisar, que no sabe, al momento de conocerla ni como iba vestida. El tiempo ha pasado y ella está presente en una sola imagen donde el color azul de su mascada, de su blusa camisera de algodón, de su falda de la misma tela y de sus zapatos bajos de ante deben bastar para definirla porque "en la total presencia de esa imagen ella y el azul son la misma cosa".(p.29). Ese instante, en que la mirada le llevó a una contemplación donde lo demás se desvanecía, le ha permitido conocer la perfección que emanaba de su figura "esbelta y joven y frágil y misteriosa e inmediata".(p.29).

"Envío", es el relato de un rescate de algo que por su movilidad no se puede retener con precisión, donde la mirada recuerda

impresiones de una figura femenina que trata de fijar para que de la contemplación estática surja el significado que busca el personaje masculino. El Escritor, narrador de este cuento recuerda, no una, sino varias imágenes de esa mujer que ante su mirada dejaba de ser la señora "decente" que era para los demás y se convertía para él en una "mujer fácil", un reparto justo y adecuado". (p.47). La recuerda "con un traje de baño amarillo" (p.36), "con un vestido de seda" (p.38), "vestida de negro, con tu collar de perlas, con el enorme brillante de tu anillo, con tu sonrisa sin edad, con tu frente abombada y el pelo corto" (p.40), "con un traje sastre, y tu inevitable collar de perlas" (p.45), "con pantalones y una camisa de seda floreada" (p.48), en fin, en su memoria, recuerda lo que aparentaba y era para los demás: "una señora de posición". (p.50). Pero todas estas imágenes no le bastan para encontrar el porqué piensa en ella al despertarse. "Juntos ya no existimos. Eso de ser lo único que me seduce, que me atrae y me conduce una y otra vez al deshilvanado tejido de mis recuerdos: vernos como si ya no existiéramos". (p.37).

"Anticipación" y "Envío", nos muestran imágenes femeninas elaboradas a partir de una visión irrepetible en el primer caso, y en el segundo de una mirada que trata de fijar una figura. Las dos son expuestas por el significado oculto que guardaban y que solamente se mostró a los ojos que las hicieron aparecer porque establecieron la unión deseada gracias al placer que proporcionó el proceso de develamiento y la consumación de un encuentro donde la realización del amor es un triunfo contra el tiempo, es la recuperación y permanencia del instante revelador que marcará su existencia hasta el olvido.

17.- Crónica de la intervención, De Anima e Inmaculada.

Mariana, María Inés, Paloma e Inmaculada, protagonistas las dos primeras de Crónica de la intervención, y las dos siguientes respectivamente de De Anima e Inmaculada o los placeres de la intensidad, manifiestan, un modelo femenino que se abre a nuevas contemplaciones, una vez que la imagen se ha fijado, hasta donde es posible, con rasgos que les dan una permanencia que permite enfocarla desde diferentes miradas.

Estas tres novelas publicadas a lo largo de la última década forman un universo narrativo que por sí solo culmina una etapa en la búsqueda de dilucidar ese misterio que la identidad femenina representa por medio de su apariencia. Pináculo de un quehacer que ha ocupado obsesivamente al autor durante más de veinticinco años, si contamos a partir de 1963 cuando publica sus primeros libros, y más de treinta si contamos a partir de 1958, año en que publica "El café", su primer relato. Estos cuatro personajes son la cima que se sostiene en todos los demás elaborados a lo largo de cuatro volúmenes de relatos y diez novelas donde la mujer siempre ha sido eje de la narración y centro de temas que desarrollan las relaciones de la pareja humana a partir del erotismo como presencia constante y medio para obtener el conocimiento que le dé sentido a la existencia.

Juan García Ponce crea presencias de mujer que parecen tener las mismas características físicas, ideológicas y emocionales; que realizan acciones semejantes, gestos parecidos, actitudes iguales; que participan en sucesos repetidos, en historias reiteradas; que se mueven en espacios y lugares que casi siempre son idénticos. Pero como se ha mostrado a lo largo de esta exposición, esto es así porque siendo aparentemente las mismas mostrarán una imagen distinta cuando la mirada que las vea descubra lo que la superficie oculta.

Mariana y María Inés, llevan este parecido hasta la identidad física que comprueba Esteban al mirar a esta última y darse cuenta que al igual que la primera: "Tiene el mismo ombligo extendido y plano sobre un vientre liso como un espejo, los mismos pechos separados apenas cubiertos ahora por el bikini que acentúa el espacio entre ellos, los mismos hombros amplios con el firme trazo de las clavículas, la columna que se insinúa ligeramente curvada bajo la piel de la espalda". (Crónica p.56.)

Paloma es, independientemente de las características físicas que tenga, una apariencia que realiza una posibilidad "que antes no tenía más que la forma de la nada". (De Anima p.33), una nada que adquiere la apariencia que le correspondía, tal como lo certifica Gilberto: "Paloma ha encontrado a la imagen de Paloma" (idem).

Inmaculada va tomando la imagen que le proporcionan aquellos que va encontrando a su paso, incapaz de oponer resistencia, adquiere y le da existencia a la forma, a la figura que los otros ven en ella, hasta encontrar con Miguel y sus amigos la apariencia que le corresponde y que se fija en los retratos mostrando: "esa Inmaculada, a la que se podía tocar, además de ver y cuya figura invitaba a que la tocaran, en la misma medida que la de los cuadros, pero que era toda inmediatez en vez de distancia y que respondería a cualquier contacto con su cuerpo". (Inmaculada p.249).

Como apariciones de una misma imagen, estas cuatro protagonistas son figuras femeninas que en todo momento se saben dueñas de una apariencia de las que disponen para obtener la admiración, mediante la cual su cuerpo adquirirá un valor que no tenía antes de ser contemplado. A través de la posesión de que son objeto, son también sujetos de una búsqueda que trata de darle al placer un significado, no solamente por el deseo satisfecho, sino por la an

bigüedad que oculta. La presencia de estos personajes se impone por la belleza e inocencia que nunca pierden a pesar de que sus actos lo desmienten, es más, generalmente se afirma, se acrecienta. En el proceso de develamiento del misterio que la identidad femenina oculta se asiste también al descubrimiento de un secreto - donde los sentidos no son suficientes y la razón se detiene ante un umbral que la fascinación limita e impide la revelación plena de ese signo. La observación del cuerpo amado, establece en los límites de su piel, un lindero que la contemplación tendrá que aceptar como fin y principio.

Mariana, María Inés, Paloma e Inmaculada son personajes que se mueven en el límite de las relaciones amorosas, aceptan todas las posibilidades, despliegan una libertad sexual ilimitada, exaltan la complicidad del deseo, satisfacen el placer en toda su contingencia, permiten que se disponga de ellas en una representación donde son actores y espectadores: seducen y son seducidas. Su disponibilidad no tiene más límites que los que se establezcan y transgredan en el transcurso de una relación donde el papel de objeto y sujeto se intercambian según las necesidades que la realización - descubra como inminentes para la plenitud del amor.

En estas tres novelas se asiste a la invención de una imagen femenina que para ser creada recurre a todas las miradas que la puedan hacer posible, a todos los gestos que manifiesten indicios de intenciones que la descubran, a todas las acciones que en su desarrollo muestren facetas ocultas, a todas las actitudes que expresen significados encubiertos. Cada uno de los personajes femeninos dotarán al modelo creado de una característica que perteneciendo solamente a una de ellas, será al mismo tiempo único y exclusivo del retrato del cual ellas son un testimonio de esa posibilidad

que encarnará en una imagen que las contiene a todas.

Físicamente se pueden mencionar rasgos que les pueden pertenecer a cualquiera de las protagonistas. Si no idénticas como Mariana y María Inés, Paloma e Inmaculada puedan ser réplicas una de la otra. Cuando niñas una "era delgada, con las piernas muy largas y las rodillas salientes". (De Anima p.29), la otra "era una niña alta, delgada, con las piernas muy largas". (Inmaculada p.7.), el torso de una "a partir de la curva de las caderas, es muy largo y esbelto aunque sus hombros son amplios y sus brazos delgados". (De Anima p.48) y de la otra se marca "su largo cuello, sus anchos hombros con las marcadas clavículas". (Inmaculada p.107). Esbeltas, delgadas, Paloma e Inmaculada, como Mariana y María Inés, comparten esta característica determinante del prototipo de belleza física que las emparenta y provoca la mirada inicial por el atractivo que posee la perfección de las líneas que las bocetan. Esta mirada inicial que se deposita en ellas es sumamente importante para el posterior desarrollo de la imagen ya que su apariencia, hace nacer el deseo en quien las mira, un deseo que por lo demás no es solamente sexual, parcial; se desea la totalidad que la figura encierra.

La belleza de la primera imagen que presentan las figuras femeninas impresiona indeleblemente a los personajes masculinos, atrae su mirada y les perturba por la inocencia que su sensualidad aparenta. Son presencias ambiguas, atractivas por la contradicción que encierran, misteriosas visiones que hay que develar, ya que en su totalidad encierran la imagen del deseo, eternamente insatisfecho, permanentemente presente. Representan "la nostalgia de la perfección y lo fugaz". (Crónica p.11), "a cuya belleza se llega a través del reconocimiento de una sensualidad que lleva consigo sin advertirla ni poderla evitar y que la delata y obliga a advertir su belle-

za, esa belleza que no es más que la súbita revelación de la vida en cualquier figura". (De Anima p.35).

Dentro de cada una de las tres novelas, esta apariencia física muestra un arquetipo de figura femenina del cual cada una de las protagonistas está consciente de poseer. La contemplación de la que son objeto solamente viene a certificar una certidumbre que ellas ya tenían. Cada una sabe usar de su cuerpo para provocar esa mirada, un cuerpo que en algunos momentos sienten como algo independiente: son ellas y su cuerpo, y éste como objeto es utilizado como un medio para investigar las posibilidades del sujeto al que le corresponde.

En esta búsqueda de realización que parte de la apariencia es necesario contar con la ayuda de otro enfoque, ya que por sí sola la conciencia de su figura, no satisface a cada uno de los personajes femeninos. Sutilmente saben que el deseo que provocan muchas veces se queda solamente en la superficie. Mirarlas es desearlas, pero este deseo sexual que se satisface solamente con la posesión física, no les proporciona la plenitud del placer de sus sentidos.

El personaje masculino que formará una unidad protagónica con el personaje femenino, es aquél que al mirarlas las observa como ellas quieren ser miradas, es aquél que dispone de ellas como ellas lo deseaban, descubriendo así lo que estaba latente. Quien las mira puede ser cualquiera, pero la mirada que aceptan no es la de cualquiera, solamente la que al contemplarlas une en ellas la apariencia que presentan con la esencia que ocultan, conformando una pareja relacionada tan estrechamente que su unidad es difícil de deslindar.

Gilberto es para Faloma, lo mismo que Miguel para Inmaculada

y Esteban y José Ignacio para Mariana y María Inés, ese "otro" que al reconocerlas en su dualidad de cuerpo y espíritu, les da una - unidad que al satisfacer los deseos de sus sentidos crea la posibilidad de la realización del placer espiritual, conformando una - identidad que al ser creada le pertenece tanto a uno como a otro.

El cuerpo femenino es el objeto central de un encuentro que partiendo de la sexualidad, manifiesta una alternativa gozosa a la experiencia amorosa, donde el erotismo se muestra no solamente a - partir del placer que proporciona, sino como característica del ser tan importante como su racionalidad.

El erotismo como fuerza de unión es llevada por los personajes de estas novelas a límites que la realidad soslaya a una intimidad que cuando se muestra públicamente se le identifica con la - perversidad que viola los principios de una moralidad; que al transgredir normas de la virtud social, pone en peligro la inocencia - que se pregona en las relaciones humanas y por lo tanto, incapaz de anularla, prefiere esconderla, ocultando su realización, por la prostitución, que para ella, significa del ser humano.

El despliegue de posibilidades de transgresión de los principios morales en los que la sociedad sustenta las relaciones humanas, no puede considerarse dentro de la obra de García Fonox, como una violación de los valores éticos de la cotidianidad de la cual son un reflejo. Los personajes femeninos, sobre los que se sus tenta toda su obra, no son, dentro de la ficción de los sucesos en los que participan, obligados a realizar actos que no deseen efectuar, ya que si éstos se dan, son producto de un mutuo acuerdo, de un asentimiento o de una disponibilidad que ofrecen las intenciones que uno muestra y otro acepta.

En el seguimiento que se ha hecho a lo largo de este análisis, se ha visto como los personajes femeninos, paulatinamente, a lo largo de las anteriores obras, han ido configurando una presencia por acumulación de característica, que inicialmente perteneciéndole a una, después se ha incorporado a un modelo que sirve como base para que en la siguiente creación de otro personaje femenino éste intensifique alguna de ellas y a la vez proporcione otro rasgo a esa imagen.

Mariana, María Ines, Paloma e Inmaculada proporcionarán a este arquetipo ya no características físicas, ya no actitudes o gestos, sino básicamente una conciencia de su disponibilidad. Cada una de ellas, en un grado o en otro, de una u otra forma, agregan como rasgo indispensable de su imagen, la conciencia del atractivo que provoca su cuerpo, la conciencia de la sensualidad de sus gestos, la conciencia de la seducción que ejerce su manera de vestir, conciencia, en fin de que dispone de una apariencia que contiene los atributos que las confirman como objetos perfectos del placer sexual, - pero al mismo tiempo descubren que la voluntad del deseo de la cual son sujetos, les llevará a actuar, para cumplirlo, de un modo impulsivo que no esperaban y que sin embargo luego reconocen.

En las tres novelas, ahora estudiadas, los personajes femeninos actúan dentro de la narración, dejando en libertad su cuerpo, observándolo en sus reacciones como sino les perteneciera, dejándolo en manos de esa otra mirada que al hacerlo actuar, les indicará la forma de realizar plenamente su ser con una intensidad propia que no tendrá otra finalidad que comprobar que la definición de su identidad reside en una inocencia renovada por la unión de los cuerpos en donde la intimidad no se descubre por más que la miren, sino al hacerse transparente, abierta, continúa tan misteriosa como original-

mente era.

Gilberto, Miguel, Esteban y José Ignacio ante la conciencia que poseen Mariana, María Inés, Paloma e Inmaculada son sorprendidos y sujetos a cumplir con la voluntad de un deseo, que no por conocido, les obliga a actuar, también, con un objetivo, en donde se confunde el placer que proporcionan y se proporcionan. Sabiéndose al mismo tiempo sujetos y objetos de una búsqueda en donde ellos son un medio del que se sirve el deseo para provocar el surgimiento de pasiones que les indican inclinaciones que fascinados contemplan como algo que perseguían sin saberlo. Participan en el desarrollo de las acciones con el afán de descubrir el significado que su mirada -testigo y cómplice- ha puesto a la vista.

La complicidad del testigo o la testificación del cómplice determina que la lectura de las obras de Juan García Fonce siempre presenten una ambigüedad inherente a las apariencias que la realidad presenta porque "la realidad de la ficción debe acentuar en vez de cambiar el carácter de la realidad y debe conservar también la capacidad de contraerse, de decir otra cosa además de lo que dice". (De Anima p.97). Detrás de cada personaje femenino, a su zaga, siempre estará esa mirada que, perturbará cada una de las opciones que pretendan seguir. Nunca estarán solas. La contemplación de que son objeto las desplaza de sí mismas y las ofrece a un escrutinio profundo de su integridad personal, "ese misterioso conjunto de reglas y convenciones sobre los que se constituye nuestra propia conducta y que determina la forma que finalmente adquiere toda existencia, hecha de impulsos ingobernables y de instintos desconocidos que la sobrepasan y la configuran más allá de la voluntad". (Crónica p. 178).

La conducta de cualesquiera de las figuras femeninas que aparecen en las novelas del autor estudiado demuestran que todos sus actos parecen estar gobernados por una fuerza que la obliga a actuar de una manera distinta.

"Inmaculada solo se dejaba llevar. Su forma natural de ser era echarse a correr cuando sentía curiosidad". (Inmaculada p.17). Pero es la obediencia la que tiende un puente entre la huida y la curiosidad y la que la lleva a realizar acciones que en su consumación contradicen la esencia de virtud que encierra la inocencia. Esta disposición para obedecer le da a Inmaculada el conocimiento de que "la emoción de dar placer y el dolor en los otros ante la emoción que ella sólo sentía como placer, podía unirse al placer de los otros y aumentar su emoción". (Inmaculada p.22).

Mariana aun a su aspecto serio una sensualidad que la contradice, "la llevaba consigo y no la negaba en ningún momento, pero tampoco le pertenecía, no a la que quería ser en ese instante". (Crónica p.12). Sin embargo esa dualidad la llevará a imponer su presencia como un eje donde confluye el deseo. "Espera todo de los demás. Por eso su presencia tiene la absoluta belleza del desamparo, Pero también confía". (Crónica p.14), de tal modo que no teme exponerse. "Era como si se protegiera mostrándose. Lo mismo que con los gestos y la voluntad de obedecer. O la necesidad. ¿Por qué una voluntad, por qué una necesidad?. Mariana no se tiene". (Crónica p. 17).

Faloma se reprocha a sí misma el que no pueda hacer lo que verdaderamente desea: "Nunca parezco capaz de hacer lo que me propongo o más exactamente lo que creo que quiero". (De Anima p.11). Reflexiona sobre su conducta y reconoce al revivir sus sensaciones que ese reproche le parece banal, y afirma: "no puedo evitar de-

jarme ir en ciertas ocasiones, obedecer a alguien que está dentro de mí misma y que soy yo misma aunque pretenda suponer que quiero ser lo contrario". (De Anima p.12). Entre una y otra concepción no hay contradicción, se es la dualidad y no puede haber fidelidad entre una y otra, "es mi cuerpo el que me traiciona; es nada más el placer que encuentro al reconocer mi capacidad de gustarle a alguien". (De Anima p.15).

María Inés desde el primer momento se abre a la mirada que la observa y va a su encuentro porque nadie la había mirado antes de ese modo y busca ser lo que esa mirada ve, ella misma lo dice: "Yo no soy nadie. A mí me hacen. (Crónica p.136). Esta seguridad de no saberse nadie sin embargo se contrapone a "una súbita decisión de ser ella misma, de no permitir que nadie la condujera ni pensar que tenía alguna ingerencia en lo que ella hubiera hecho antes y fuera a hacer después". (Crónica p.138). Viviendo fuera del tiempo que marca esa incertidumbre, María Inés la disuelve en esa figura imaginaria que es ella, "Inocente e intocada como el primer día, y como todos los días, de nadie, siempre sin dueño, sin pertenecerse ni siquiera a sí misma...indescifrable y cerrada". (Crónica p.149).

Los personajes masculinos ante la visión de estas figuras femeninas que se parecen al sueño que se desmorona en la vigilia y que sin embargo a pesar de su fugacidad permanecen presentes como un objeto dispuesto a obedecer las órdenes que les dé un amparo y las convierta de fantasías en realidades, asumen el papel de depositarios de una posesión que se entrega a ellos con la certeza de que proporcionarán a esa posibilidad que encierran una realización que les permitirá, "descubrirse en el otro y hacer al otro parte in-

dispensable de su único y particular descubrimiento". (Crónica p. 153).

Esta tarea de darle realidad a lo apenas vislumbrado, une en un solo quehacer tanto al personaje femenino como al masculino, estrechándolos en la creación de un modelo que por imaginario se resiste a ser real, y cuando aparenta serlo solamente demuestra que "los fantasmas de la imaginación o el carácter fantasmal de las apariencias que la alimentan pierden su fuerza original al darles la forma que lea es indispensable para divulgarlos". (De Anima p. 21). Evanescentes, se diluyen, se pierden, como una mentira, como una imagen en un espejo que solo recuerda imprecisamente la presencia antes reflejada.

Una y otra vez, los personajes femeninos, se desnudan como una forma natural de ser lo que son: cuerpos que se cubren, se visten no para ocultar sino para revelar y provocar, "una distinta posibilidad del mismo gozo y el mismo rechazo". (Inmaculada p.228), mostrando una posibilidad de realización del modelo, nunca su totalidad. Siempre serán una imagen inapresable, inasible en su plenitud, una apariencia, un instante de un modelo con impulsos imprevisibles, con una forma siempre sorprendente que disimula su inesperada y auténtica realidad.

El desprendimiento de la vestimenta que las cubre, mostrará de los personajes femeninos no solamente la desnudez de un cuerpo que se entrega al placer de la contemplación o ante la admiración impune de un observador; el desvestirse y mostrarse a flor de piel afirma su existencia como una forma que siempre se mantiene a la expectativa. "Paloma vestida. Paloma desvestida. Siempre una posibilidad dentro de la otra y nada es suficiente. Se quiere ser el testigo

y el protagonista al mismo tiempo". (De Anima p.111). "Desnudez que se ignora a sí misma y se entrega a los demás. Acabas de volverlo a hacer, hace un momento, vestida. Quizás por eso da lo mismo como - estés. Eres tú." (Crónica p.447). "Allí, desnuda, en las piernas de alguien que acababa de conocerla tuvo por primera vez la disolvente sensación de ser mirada sin que su voluntad pareciera intervenir, de que la contemplaban como si no existiera y por eso la hicieron existir más que nunca". (Inmaculada p.144).

El espectáculo de su desnudez, manifiesta para Mariana, María Inés, Paloma e Inmaculada, la pureza de un cuerpo que solamente se reconoce en relación con el goce del placer que da a otros, justificándolo, restaurándolo y revelándolo como un signo que expresa el dominio de una sensualidad que suspende todo, subordinándolo a la voluntad, a todo aquello que tenga que ver con el cumplimiento de sus sensaciones y las satisfacciones de sus deseos. La figura de ellas encarna, para la mirada que las ve, el deseo de exhibirlas a otros ojos, a otra mirada que confiera a su contemplación un sentido que aumente el placer de su posesión, brindando un espectáculo donde la disponibilidad de sus cuerpos es el elemento esencial de una representación que obsesivamente pretende comunicar los significados interiores de una apariencia.

En el desarrollo de los sucesos de estas tres novelas, los personajes femeninos, fieles a esa voluntad que les obliga a actuar esperando todo de los demás, reconocen en las acciones en que participan esa capacidad que tienen de dejarse guiar por la imagen que la admiración deposita en ellas. Atentas a las posibilidades que se van haciendo presentes conforme las situaciones se presentan, obedecen, sin resistirse, y cumplen cabalmente con los deseos de los otros, porque en el instante en que se manifiestan se dan

cuenta que también era un deseo de ellas. Las miradas que se depositan en ellas son los indicadores de una intención mutua que es necesario realizar puntualmente para lograr la unión de los amantes.

Esta posibilidad de ser otras, sin dejar de ser ellas mismas, le da al modelo del cual ellas son representaciones una relatividad cuyo centro de aprehensión se desplaza hacia la mirada que al contemplarlas les da una realidad que no es más que un reflejo de una imagen que a su vez es producto del deseo de quien las mira. María Inés es para Esteban una reproducción de Mariana, y ésta es para José Ignacio la concreción de una visión que, como Paloma para Gilberto, antes no tenía más existencia que la que una posibilidad pueda tener, y se transforma en una probabilidad como Inmaculada lo es para Miguel. Estas visiones de una misma imagen se concretan también por la mirada que otros depositaron en ellas, cuando éstas ya habían dado realidad a los deseos de los anteriormente mencionados. Mariana es creada también por Anselmo. Como María Inés lo es por Fray Alberto, o Paloma por Nicolás e Inmaculada por Fermín o Alvaro. Las imágenes que éstos, y otros más, tienen de la misma presencia se aglomeran en una figura, abriéndole posibilidades de realización que solo pueden caber en un modelo que refleje la mirada que contemplándolas, acepte no ser la única, sino una más, que se admite porque su admiración da testimonio de una complicidad que es el medio del que se valen los amantes para darle culminación perdurable a un encuentro que ha hecho posible la aparición del amor.

Fidelidad y lealtad son tanto para los personajes femeninos como para los masculinos, conceptos que tienen valor a partir de

la realidad independiente que el cuerpo femenino asume cuando es visto por los amantes como algo cuya propiedad no es de nadie, porque el deseo que provoca siendo de uno es el de todos, porque la posesión es un homenaje a su belleza, porque su abandono es una afirmación de la libertad indispensable en que se sustenta su unión.

El ofrecimiento del cuerpo del amor, es para los personajes un desprendimiento similar a la cesión que un creador hace de su obra, una totalidad que al ser creada ya no le pertenece, que se expone a la mirada de los demás para que adquiriera una realidad palpable, un carácter que la haga evidente por sí misma.

Crónica de la intervención, De Anima e Inmaculada o los placeres de la inocencia, presentan protagonistas que inicialmente disponen su cuerpo a una sola mirada antes de encontrarse sujetas a exponerlo simultáneamente a varias, de ellas. Encuentran el valor de su apariencia cuando inevitablemente se posa en ellas la mirada que les mostrará que la seguridad que hasta ese momento tenían cederá ante el deseo que les manifestará que son un objeto de contemplación tan seductora que les obligará a actuar de tal modo que la identidad que mostraban se desdoblará en una figura que, inesperadamente, tratará de darle cabal cumplimiento a la forma que les presentan, satisfaciendo la intención evidente de esa mirada. "Es como si entonces, los otros nos afirmaran. Y a su vez el que realiza el deseo, de un modo igualmente inconsciente procede por imitación. O sea, juega a ser el otro". (Crónica p.94). Llevan a la práctica este propósito con tal veracidad que la imagen que imitan se vuelve imprescindible de su ser, provocando que al tratar de ser otras de

cubran que siguen siendo ellas mismas pero vistas desde otro enfoque que les revela una faceta que les satisface más que la hasta entonces conocida donde basaban su seguridad aparente.

Para Mariana, Anselmo es el que descubre a la otra Mariana, a una "Mariana intocada, intocable, imposible de alcanzar, pues tal vez no existía. Nadie más que ella podía hacerla existir, y ella la apartaba porque las imágenes que le ofrecían no le daban tiempo de entrar a esa ausencia de imagen". (Crónica p.98). Anselmo satisface la necesidad de Mariana de encontrar a ese otro que no intentará "transformarla someténdola, sino quisiera verla, entregándole la libertad dentro de la que puede ser en su no ser". (Crónica p.103).

José Ignacio mira en María Inés una "figura a la que de pronto, inesperadamente, sin motivo o sin otro motivo que su apariencia, particular desde el primer instante, se separa de entre las demás y luego enseguida, se pierde para siempre". (Crónica p.132), y sin embargo ese instante persiste porque la figura de María Inés tiene para José Ignacio "una especie de llamado, de aviso, una señal que la vida ofrece y la misma vida desvaneca". (Crónica p.133), y es necesario apresarla mostrándole que es "Un cuerpo y algo ininteligible" (Crónica p.994).

"En Paloma puedo contemplar lo que durante tanto tiempo he buscado." (De Anima p.183) escribe Gilberto en su diario, después de que ha aceptado que ella actúa de tal modo que "se me ofrece a sí misma en espectáculo, me ofrece el espectáculo de sí misma y satisface la pasión o el vicio que consiste en mirarla desde afuera". (De Anima p.182), para verla con otros ojos que captan las múltiples realizaciones que Paloma representa para él, "porque es delicio

no poder actuar de maneras totalmente distintas, ser varias personas en una sola, dejar irrumpir libremente un impulso que no esperaba y luego reconozco". (De Anima p.83). -escribe Paloma en su diario-, constataando para ambos "la capacidad de entrega y sumisión de ese cuerpo que parece encontrar su placer en el que da". (De Anima p.46).

Desde niña, Inmaculada, encierra "una imagen cuyo rostro en especial quisiera mostrar su entrega, el abandono que saca de su propia persona a quien cede a él". (Inmaculada p.28). Obediente hasta la sumisión a sus impulsos que son los que le dan una seguridad que la vida le niega, Inmaculada, permite que las circunstancias la vayan modelando. "No era nadie más que ella misma, sólo tenía que dejarse guiar por su voluntad de que la hicieran sentir". (Inmaculada p.119). Voluntad que Miguel respeta y provoca al incitar a comportarse "Como tú eres, como yo sé que eres...Sí, como tú eres, exactamente como tú eres". (Inmaculada p.201), y ella acepta ser de ese modo porque "debía ser verdad. El la trataba cada vez con más admirado respeto y no disimulaba ni contenía ningún impulso que mostrará su cariño, hasta quizá su amor". (Inmaculada p.231).

Asidas a esa mirada, que al contemplarlas recrea su identidad, Mariana, María Inés, Paloma e Inmaculada permiten que se disponga de ellas con toda libertad para someterlas a experiencias donde su cuerpo desnudo es sujeto de actos que satisfacen los deseos latentes tanto en ellas como en quien los mira. Acceden a ser modelos de creaciones que se plasman en escritos, en fotografías, en cuadros, en películas en las que se pretende mostrarlas en toda la plenitud de su ser.

Mariana y María Inés son retratadas con el afán de retener y mostrar la sensualidad de determinados actos que al momento de efec

tuarlos muestran a esas otras que ellas contienen y que solamente son captadas por aquellos que las contemplan. Mediante ese recurso las exhiben para que al verse y al ser vistas esa imagen que dan al ser observadas se transforme a su vez en una parte de ellas, después, integrarán a su identidad, uniendo en una sola apariencia, la visión de los otros y las imágenes que ellas tienen de sí mismas.

Al posar Inmaculada permite que su figura le dé realidad, apariencia a la visión fugaz que para los otros contiene su presencia, en la medida que ésta guarda en sí, el placer que su desnudez refleja y que el cuadro trata de captar, exponiendo mediante la forma de su cuerpo, la esencia que el deseo descubre y divulga tanto para sus ojos como para los de los demás, uniendo de este modo al modelo y su retrato en una sola imagen que al exhibirla mostrará las cualidades de un prototipo del cual Inmaculada y sus retratos son posibilidades de realización.

Al ser modelo de la protagonista de un cuento, Faloma, le confiere muchas de sus características, pero a la vez ese personaje le descubre a ella las posibilidades que su presencia tiene y que solamente otros ojos miran, aceptándolas y tratándoles de dar realidad, comportándose como el personaje del cual ella es el modelo, transformándose así, sin poder impedirlo, en la otra que los otros ojos ven, obedeciendo a su pura presencia y convirtiéndose en modelo de sí misma. Asumiendo el papel que le corresponde lo representará en la película que nuevamente le mostrará una existencia, que tomándola como modelo, la obligará a ser otra que le descubrirá lo que los demás intuyen en ella, dándole de ese modo realidad a la mirada de los demás, haciendo verdad una mentira y convirtiendo lo falso en verdadero, gracias a la voluntad de su presencia.

Juan García Ponce, a través de las cuatro protagonistas de

estas tres novelas nos deja un modelo de figura femenina que observamos sujeto a múltiples representaciones, tantas como sean - las miradas que lo contemplen. Seguro de la apariencia de sus personajes, los somete a la conciencia de sí mismos como elementos - de ficción, para poder disponer de ellos y crear espectáculos narrativos que persiguen indicar que el valor de la apariencia tiene una fuerza que reside en la contemplación de que son objeto.

18.- Conclusiones.

En la evolución de la figura femenina en la obra narrativa de Juan García Ponce se observa como constante la belleza corporal del personaje que se sostiene sobre todo en su esbelta presencia, unido a ello siempre estará presente la insatisfacción de ser como son. En una y otra forma buscan ser otras y para ello muestran una complacencia que en algunos momentos puede parecer indiferencia. Bellas y complacientes sin embargo se nos muestran inocentes. Encerradas en su cuerpo, todas ellas poseen, en general, una sensualidad que las hace objeto del deseo, y sujeto de una contemplación que pretende descubrir lo que ocultan.

La mirada, en todas sus posibilidades, es otro elemento permanente en las obras de Juan García Ponce; de ahí la importancia que para el autor tiene la apariencia física de los personajes femeninos. El límite de su forma no lo es solamente la piel, sino también la vestimenta que más que cubrir las insinúa, acentúa porciones de su cuerpo que serán descritas una y otra vez como testimonio de la mirada que constantemente se fija en ellas. La ropa que acostumbran usar son las faldas cortas, los suéteres y las blusas cerradas hasta el cuello, los vestidos largos de tirantes delgados y de escotes pronunciados. El pelo corto, o si es largo se lo recogen para enmarcar el óvalo perfecto de su cara donde destacan sus cejas de delgado arco, de nariz recta, ojos pequeños, de forma almendrada separados por breves arrugas verticales. Labios delgados y barbilla firme. Destacando su cuello, delicado y largo como sus piernas.

Progresivamente sus atributos físicos van dando lugar a una imagen que manifiesta en su forma una apariencia que teniendo una hermosura innegable, no solamente es atractiva por ello, sino por

lo que refleja, el abandono en sus posturas que adoptan con inquietante libertad, permitiendo mostrar sus muslos blancos y la piel aterciopelada de sus piernas. Manifiestan gestos inocentes que insinúan una dulzura sustentada en el discreto contraste que provoca su limpia belleza y la generosa intención de un ofrecimiento secreto. Sus movimientos resaltan la amplitud de sus caderas, de su vientre liso y sus pequeños pechos que, ceñidos por la ropa, marcan la dureza de sus pezones erectos. Obsesivamente muestran la independencia de su cuerpo, de una apariencia que provoca el deseo por la manifiesta hermosura y por la latente disponibilidad que señala una sensualidad contenida en cada acción que realizan.

La distancia con que es mostrada la figura femenina, cerrada en los límites de su piel y su vestido, se anula paulatinamente ante el nacimiento del deseo que provoca y que lleva a las protagonistas a aceptar primeramente la contemplación de que son objeto para posteriormente proceder a indagar si la figura que los otros ven corresponde a sus deseos. Su vida entonces girará alrededor de esa mirada que las hace verse ajenas, indicándoles la ambigüedad que guardan sin saberlo y que sin embargo exponen plenamente, descubriéndoles esa cualidad indefinida que se abre ante ellas como un vacío, como una ausencia que les impone un papel nuevo y desconocido, convirtiéndolas en el centro de una relación, de una ceremonia, de un rito, en el cual su cuerpo será el medio del que ellas y los que las miran se valdrán para hacer aparecer los atributos de la identidad buscada.

Conscientes del valor de su forma, los personajes femeninos aceptarán las miradas que se depositan en ellas y paulatinamente

la provocarán, cediendo no solamente ante los deseos de los - otros, sino también indagando y satisfaciendo los deseos de - ellas mismas. Se mostrarán ahora contradictoriamente cercanas y distantes, inocentes y procaces, inaccessibles y complacientes. Imagen del deseo, presencia del amor, visión de las fantasías, figura del misterio, su cuerpo les dará seguridad para aceptar todos los encuentros posibles, para participar en todas las relaciones sexuales por perversas que puedan parecer y en todos los actos que se pretende marcar como inmorales.

Esta presencia que tan concretamente se presenta, por más que se le acose continuará, sin embargo, inapresable. Representa una imagen, que a pesar de su evolución sigue siendo la misma, misteriosa, ocultando más de lo que muestra. Exhibida a través de sus múltiples versiones la mirada no alcanza a aprehenderla. Sometida a la contemplación de diversas representaciones se resiste a entregar su verdadero ser, por eso se le tomará como modelo para - otras realizaciones: se le dibujará, se le retratará, se le hará personaje de película, de cuento; porque se busca unir en una sola la multiplicidad que ella significa.

Correspondiente a esa multiplicidad será el juego de miradas que inciden en las protagonistas. No basta para retenerla - unos ojos, un solo observador, es necesario la presencia de testigos que con su complicidad dotarán a la figura femenina de - otros atributos, que si no la descubrirán por completo si contri- buirán a delinearla, a bocetar más claramente, si no su esencia, si la forma que la refleja.

La presencia de otras miradas y la satisfacción de los deseos que implican, otorgan al modelo femenino un valor que alter

nativamente la muestra en la dualidad que encierra, posibilitando que el personaje siendo el mismo, a la vez sea distinto, significando con ello, de nuevo, la ambigüedad de un modelo, que para conservarse como tal, continuamente tenga que estar cambiando.

Juan García Fonce, con su obra narrativa, nos está diciendo que para ser los mismos tenemos que cambiar, que el valor de la apariencia no es engaño, que la permanencia del instante es revelador por su propia fugacidad, que nada se puede asir, que el único triunfo que se puede tener contra el tiempo es la realización del amor que salvará la imagen del ser amado del olvido.

El juego de las miradas, la multiplicidad de enfoques, la exhibición del cuerpo, la contemplación de la apariencia, la visión de la inocencia, la exposición del placer, la manifestación del deseo, la observación intencionada, permiten ver las figuras femeninas de la obra narrativa de Juan García Fonce como un homenaje perturbador que el autor ofrece a la mujer, privilegiando el sentido de la vista como un medio de conocimiento de su identidad - que por más que se descubra permanece misteriosa. Inconmensurable deseo que pretende abarcarlo todo en un modelo que mediante su forma refleje la esencia que contiene.

BIBLIOMEROGRAFIA DIRECTA.

BIBLIOGRAFIA.

NOVELA.

- 1964 Figura de paja.
México: Mortiz (Volador s/n).
157 pp.
- 1966 La casa en la playa.
México: Mortiz (Novelistas Contemporáneos s/n).
284 pp.
- 1968 La presencia lejana.
Montevideo: Arca (Narrativa Latinoamericana n.14).
142 pp.
- 1969 La cabaña.
México: Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica s/n).
199 pp.
- 1970 La vida perdurable.
México: Mortiz (Volador s/n).
135 pp.
- 1970 El nombre olvidado.
México: Era (Biblioteca Era s/n).
150 pp.
- 1970 El libro.
México: Siglo XXI (La Creación Literaria s/n).
158 pp.
- 1972 La invitación.
México: Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica s/n).
194 pp.
- 1974 Unión.
México: Mortiz (Volador s/n).
113 pp.
- 1974 El gato.
Buenos Aires: Sudamericana.
161 pp.
- 1982 Crónica de la intervención, 2 vol.
Barcelona: Brujara (Narradores de Hoy s/n).
1115 pp.

- 1984 De Anima.
México: Montesinos.
235 pp.
- 1989 Inmaculada o los placeres de la inocencia.
México: P.C.E. (Letras Mexicanas s/n.)
333 pp.

CUENTO.

- 1963 Imagen primera.
México: Universidad Veracruzana (Ficción n.53).
130 pp.
- 1963 La noche.
México: Era (Alacena s/n).
81 pp.
- 1972 Encuentros.
México: P.C.E. (Letras Mexicanas n.106).
109 pp.
- 1982 Figuraciones.
México: P.C.E. (Letras Mexicanas s/n).
167 pp.

TEATRO.

- 1958 El canto de los grillos, obra en tres actos.
México: Imprenta Universitaria.
128 pp.
- 1982 Catálogo razonado.
México: Premia (Las Ursulinas n.1).
87 pp.

AUTOBIOGRAFIA.

- 1966 Juan García Fonce, prólogo de Emmanuel Carballo.
México: Empresas Editoriales (Nuevos Escritores Mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos s/n).
63 pp.

POESIA.

- 1969 Réquiem y elegía.
México: Imprenta Madero.
5 pp.

ENSAYO.

- 1965 Cuevas por Cuevas, prólogo de ...
México: Era (Imágenes s/n).
223 pp.
- 1965 Cruce de caminos.
México: Universidad Veracruzana (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias n.29).
348 pp.
- 1965 Nueva visión de Klee.
México: Librería Madero.
25 pp.
- 1967 Tamayo, introducción por ...
México: Galería Misrachi.
s/n pp.
- 1968 Desconsideraciones.
México: Mortiz (Volador s/n).
119 pp.
- 1968 Entrada en Materia.
México: UNAM (Poemas y Ensayos s/n).
332 pp.
- 1968 9 pintores mexicanos.
México: Era.
105 pp.
- 1969 Cinco ensayos.
México: Universidad de Guanajuato.
184 pp.
- 1971² La aparición de lo invisible.
México: Siglo XXI (La Creación Literaria s/n).
218 pp.
- 1971 Vicente Rojo.
México: UNAM (Colección de Arte n.19).
105 pp.

- 1972 Thomas Mann vivo.
México: Era (Alacena s/n).
91 pp.
- 1973 Joaquín Clausell.
México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana-
149 pp.
- 1974 Trazos.
México: UNAM (Poemas y Ensayos s/n).
294 pp.
- 1974 Leonora Carrington.
México: Era.
42 pp. (más ilustraciones).
- 1975 Teología y pornografía. Piere Klossowski en su obra: una descripción.
México: Era (Biblioteca Era).
182 pp.
- 1976 Felguérez.
México: UNAM (Colección de Arte n.30).
42 pp. (más ilustraciones).
- 1979 El Reino milenario.
España: Pre-textos (n.26).
225 pp.
- 1981 La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski.
Barcelona: Anagrama (Argumentos n.63).
85 pp.
- 1982 Las huellas de la voz.
México: Coma (Maritocracia s/n).
572 pp.
- 1982 Diferencia y continuidad.
México: Multiarte.
s/n. pp.
- 1987 Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus.
México: Ediciones del Equilibrista.
39 pp.
- 1988 Imágenes y visiones.
México: Vuelta (La Reflexión s/n).
296 pp.

ANTOLOGIAS Y RECOPIACIONES.

NOVELA.

- "Figura de paja" en.
 FERNANDEZ, Josefina I. de.
 1975 Novela moderna y contemporánea en México, prólogo de Sergio Fernández.
 México: UNAM (Lecturas Universitarias n.23).
 pp.149-158.

CUENTO.

- "Cariátides" en.
 1961 Anuario del Cuento Mexicano 1960.
 México: INBA.
 pp.111-118.
- "Reunión de familia" en.
 1962 Anuario del Cuento Mexicano 1961.
 México: INBA.
 pp. 106-125.
- "Imagen primera" en.
 1963 Anuario del Cuento Mexicano 1962.
 México: INBA.
 pp.158-173.
- "Imagen primera" en.
 1964 Nuestra década vol.1.
 México: UNAM.
 pp.844-859.
- "Imagen primera" en.
 CARBALLO, Emmanuel.
 1964 El Cuento Mexicano del siglo XX, prólogo, cronología, selección y bibliografía de...
 México: Empresas Editoriales.
 pp. 819-838.
- "Tajimara"
 CARBALLO, Emmanuel.
 1969 Narrativa Mexicana de hoy, prólogo, selección y notas de...
 Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo n.221).
 pp.146-162.

"Después de la cita" en.

MILLAN, María del Carmen.

1976 Antología de Cuentos Mexicanos vol.3.
México: SEP (Sep Setentas n.94).
pp.113-118.

GARCIA PONCE, Juan.

1980 Cuentos.
México: Liberta Sumaria (Antología Personal n.2).
107 pp.

"Retrato" en.

SAINZ, Gustavo.

1980 Jaula de palabras.
México: Grijalbo.
pp.220-248.

"La gaviota" en.

SAINZ, Gustavo.

1981 Corazón de palabras.
México: Grijalbo.
pp.86-124.

GARCIA PONCE, Juan.

1984 El gato y otros cuentos.
México: P.C.E. (Lecturas Mexicanas n.56).
153 pp.

TEATRO.

"Doce y una,trece" en.

1964 Nuestra década vol.2.
México: UNAM.
pp. 858-881.

AUTOBIOGRAFIA.

VARIOS

1966 Los narradores ante el público.
México: Mortiz (Confrontaciones s/n).
pp.159-165.

ENSAYO.

- 1964 "Juan Soriano" en.
Nuestra década vol.2.
México: UNAM.
pp.733-736.
- 1964 "Permanencia de Ibsen y de Strindberg" en.
Nuestra década vol.2.
México: UNAM.
pp.642-848.
- 1964 "Henry Miller" en.
Nuestra década vol.2.
México: UNAM.
pp.321-339.
- 1964 "Arte y psicoanálisis" en.
Nuestra década vol.2.
México: UNAM.
pp.753-765.

GARCIA PONCE, Juan.

- 1984 Imagen y obra escogida.
México: UNAM (México y la UNAM n.30).
37 pp.

GARCIA PONCE, Juan.

- 1987 Apariciones, Antología de ensayos, selección y prólogo de
Daniel Goldin.
México: F.C.E. (Letras Mexicanas s/n).
535 pp.

TRADUCCIONES.

KLOSSOWSKI, Pierre.

- 1975 La revocación del Edicto de Nantes.
México: Era (Biblioteca Era s/n).
141 pp.

KLOSSOWSKI, Pierre.

- 1975 La vocación suspendida.
México: Era (Biblioteca Era s/n).
104 pp.

KLOSSOWSKI, Pierre.

- 1976 Roberte esta noche.
México: Era (Biblioteca Era s/n).
99 pp.

KLOSSOWSKI, Fierre.

1980 El Baromet.
España: Pre-textos (n.34).
164 pp.

MARCUSE, HERBERT.

1964 El hombre unidimensional.
México: Mortiz.
274 pp.

MARCUSE, HERBERT.

1965 Eros y civilización.
México: Mortiz.
282 pp.

MARCUSE, HERBERT.

1969 Un ensayo sobre la liberación.
México: Mortiz (Cuadernos de Joaquín Mortiz s/n).
94 pp.

STYRON, William.

1965 La larga marcha.
México: Mortiz (Volador s/n).
132 pp.

HEMEROGRAFIA.

NOVELA, (Fragmentos).

- 1970 "La vida perdurable" en.
jul-dic Revista de Bellas Artes.n.34,35,36.
pp.60-67.
- 1977 "Con Esteban" en.
sep. Vuelta.vol.1,n.10.
pp.10-16.
- 1978 "Evodio Martínez" en.
nov. Vuelta.vol.2,n.24.
pp.19-28.
- 1981 "De Anima" en.
mar. Quimera.n.5.
pp.57-60.
- 1981 "De Anima" en.
may 27 La semana de Bellas Artes.n.182.
pp.8-9.
- 1981 "De Anima" en.
jul-ago Diálogos.vol.17,n.4.(100).
pp.59-62.
- 1982 "De Anima" en.
nov-dic Diálogos.vol.18,n.6 (108).
pp.71-78.
- 1984 "De Anima" en.
ene 21 "Sábado",n.325/ Uno más Uno.
pp.1-3.
- 1986 "Inmaculada o los placeres de la inocencia" en.
nov 8 "Sábado",n.474/Uno más Uno.
pp.1,2,3,4,5.
- 1986 "Casa de muñecas" en.
nov Vuelta.vol.10,n.120.
pp.16-18.
- 1987 "Inmaculada o los placeres de la inocencia" en.
ago 23 "La jornada semanal,n.153/La Jornada.
pp.1,9,10..

CUENTO.

- 1958 "El café" en.
feb Universidad de México.vol.XII,n.6.
pp.7-8,9.
- 1959 "Feria al anochecer" en.
abr Universidad de México.vol.XIII,n.8.
pp.7-9.
- 1960 "Cariátides" en.
feb Revista de la Universidad de México.vol.XIV,n.6.
pp.16-19.
- 1960 "Amelia" en.
feb-mar Revista Mexicana de Literatura,nueva época,n.2.
pp.22-50.
- 1960 "Tajimara" en.
oct Cuadernos del viento.n.3.
pp.43-46.
- 1962 "Reunión de familia" en.
jul Cuadernos del viento.n.24.
pp.355-362.
- 1963 "Imagen primera" en.
jun Revista de la Universidad de México.vol.XVII,n.10.
pp.18-23.
- 1964 "El café" en.
ago El Cuento.tomo 1,n.4.
pp.47-53.
- 1967 "La plaza" en.
ago "La cultura en México",n.289/Siempre
p.VII.
- 1967 "El gato" en.
sep-oct Revista de Bellas Artes.n.17.
pp.54-64.
- 1970 "La gaviota" en.
mar-abr Revista de la Universidad de México.vol.XXIV,n.7/8.
(páginas centrales amarillas).

- 1979 "Anticipación" en.
ago Vuelta.vol.3,n.33.
 pp.12-18.
- 1979 "Rito" en.
nov Revista de la Universidad de México.vol.XXXIV,n.3.
 (Páginas centrales azules).
- 1980 "Retrato" en.
may Vuelta.vol.4,n.42.
 pp.18-28.
- 1981 "Enigma", primera de dos partes en.
mar Vuelta.vol.5,n,52.
 pp.19-26.
- 1981 "Enigma".Segunda parte en.
abr Vuelta.vol.5,n.53.
 pp.20-25.
- 1988 "Un día en la vida de Julia".
 Diagonales.n.4.
 pp.59-67.

TEATRO.

- 1959 "Sombras", pieza en un acto en.
abr-jun Revista Mexicana de Literatura, nueva época, n.2.
 pp.136-149.
- 1962 "Doce y una, trece en.
sep Revista de la Universidad de México, vol.XVII, n.1.
 pp.9-17.
- 1965 "La feria distante", obra en cuatro actos en.
mar-abr Cuadernos del Caballo Verde, n.51-52.
 pp.821-830.
- 1965 "La feria distante", obra en cuatro actos en.
may-jun Cuadernos del Caballo Verde, n.53-54.
 pp.835-845.
- 1981 "Catálogo razonado" en.
may 27 La Semana de Bellas Artes, n.182.
 p.3.

BIOGRAFIA Y MEMORIAS.

- 1965 "Juan García Fonce habla de su vida y su obra" en.
dic 8 "La cultura en México, n.199/Siempre.
pp.II-III.
- 1989 "La noche" en.
ago Textual, vol.1, n.4.
pp.42, 44.
- 1989 "Mi generación" en.
ago Textual, vol.1, n.4.
pp.6-10.
- 1990 "Infancia en Mérida y Campeche" en.
ago 11 "Sábado", n.671/Uno más Uno.
pp.1, 2, 3.

POEMIA.

- 1983 "Réquiem y elegía en.
oct-dic La palabra y el hombre, nueva época, n.48.
pp.3-7.

ENSAYO. (Revistas).

Casa del Tiempo.

- 1987 "José de la Colina o el oficio de escritor".
sep-oct vol.VIII, n.73., p.XIII.

Cuadernos de Bellas Artes.

- 1962 "El teatro contemporáneo".
oct año III, n.10., p.25-44.

Cuadernos de Literatura.

- 1982 "La escuela muralista mexicana".
may Nueva época, año 1, n.1., pp.31-44.

Diagonales.

1985 "La visión de Guatav Klint".
sept-oct n.1., pp.61-65.

Diálogos.

1965 "El cine y el escritor".
nov-dic vol.2,n.1., pp.32-33.

1973 "Vicente Rojo y los signos".
nov-dic vol.9,n.6(54), pp.15-19.

1974 "Nota sobre el pensamiento en Pierre Klossowski".
jul-ago vol.10,n.4(58), pp.23-29.

1980 "Más allá del tiempo (Marcel Proust)".
ene-feb vol.16,n.91(1), pp.27-33.

La gaceta del F.C.E.

1986 "Vladimir Nabokov".
dic año XVI,n.192., pp.9-12.

1989 "Cartas de Henry Miller a su último amor".
Nueva época,n.224., pp.2-4.

México en el Arte.

1983 "Diferencia y continuidad".
otoño n.2., pp.21-24.

1986 "Confrontación 66 en 1966".
verano n.13., pp.7-6.

La Palabra y el Hombre.

1963 "Quién es Adrian Leverkühn?".
abr-jun Segunda época,n.26., pp.269-286.

1965 "Alfonso Michel o del Artista".
abr-jun Segunda época,n.34., pp.165-168.

1967 "El sueño en la nieve".
abr-jun Segunda época,n.42., pp.275-296.

1968 "Tres mujeres de Musil".
ene-mar Segunda época,n.45., pp.59-76.

Valos.

- 1980/81 "Robert Musil (1880-1980)".
 oct-mar n.2/3., pp.26-41.
- 1981 "Algunas cartas de James Joyce".
 abr-sep n.4 1/2., pp.40-61.

Flural.

- 1971 "¿Es moderna la literatura latinoamericana?".
 oct n.1., pp.27-28.
- 1972 "México 1972. Los escritores y la política".
 oct vol.II, n.1(13)., pp.25-26.
- 1972 "Literatura y pornografía".
 dic vol.II, n.15(3)., pp.3-5.
- 1973 "La pérdida del reino".
 feb vol.II, n.5/17., p.12.
- 1973 "La cultura".
 jun vol.II, n.9/21., pp.15-17.
- 1973 "La imposibilidad de morir".
 dic vol.II, n.3/27., pp.26-28.
- 1974 "Kossowski: la divinidad poseída".
 jul vol.III, n.10/34., pp.6-11.
- 1974 "Homenaje a Lilia Carrillo".
 sep vol.III, n.12/36., pp.72-77.
- 1975 "Balthus: El sueño y el crimen".
 mar vol.IV, n.6/42., pp.56-59.
- 1975 "Roberto Matta: La moral del Arte".
 abr vol.IV, n.7/23., pp.82-83.
- 1975 "Lo femenino y el feminismo".
 ago vol.IV, n.11/47., p.74.col.1.
- 1975 "El último Thomas Mann".
 sep vol.IV, n.12/48., pp.13-17.
- 1975 "Desde la cima de la pirámide".
 may vol.IV, n.8/44., p.80.

- 1975 "Memoria de poeta".
dic vol.5,n.3/51., pp.55-56.
- 1976 "La obra de José Luis Cuevas".
mar vol.V,n.6/54., pp.43-46.
- 1976 "¡Claro que me gustaría sacarme la lotería!".
may vol.V.n.8/56., pp.73-74.
- 1976 "El caso del Museo Tamayo".
may vol.V,n.8/56., p.75.
- 1976 "Roger von Gunten: de símbolos y signos".
jun vol.V,n.9/57., p.78.

Quimera.

- 1981 "La carne del espíritu".
jun n.8., pp.39-42.
- 1982 "Una narración lírica".
mar n.17., pp.50-52.

Revista de Bellas Artes.

- 1965 "Muerte y lujuria en la obra de Julio Ruelas".
may-jun n.3., pp.87-90.
- 1966 "Mesa redonda sobre el Nouveau Roman".
jul-ago n.10., pp.70-79.
- 1966 "Akutagawa y la literatura occidental".
sep-oct n.11., pp.13-29.
- 1967 "Musil y Joyce".
ene-feb n.13., pp.13-31.
- 1968 "Juan Soriano. Los dos espacios".
jul-ago n.22., pp.68-85.
- 1969 "José Villaseñor".
mar-abr n.26., pp.55-57.

Revista de la Universidad de México.

- 1957 "Teatro".
jul vol.XI,n.11., pp.26,27.

- 1957 "Reseña a D.F. de Emilio Carballido".
jul vol.XI,n.11., p.31.
- 1957 "Teatro", Poesía en voz alta".
ago vol.XI,n.12., pp.29-30, 32.
- 1957 "Teatro".
oct vol.XII,n.2., pp.28-29.
- 1957 "Teatro".
nov vol.XII,n.3., pp.26-29.
- 1957 "Teatro".
dic vol.XII,n.4., pp.27-29.
- 1958 "Teatro".
ene vol.XII,n.5., pp.27,28.
- 1958 "Reseña a la hebra de oro de E.Carballido".
ene vol.XII,n.5., p.29.
- 1958 "Teatro".
feb vol.XII,n.6., pp.27,29.
- 1958 "Teatro".
mar vol.XII,n.7., pp.26-28.
- 1958 "Reseña a Presente involuntario de Francisco Monterde".
mar vol.XII,n.7., pp.30,31.
- 1958 "Teatro".
may vol.XII,n.9., pp.27-29.
- 1958 "Reseña a Rosa El Hani y ... de Gibran Jalil Gibran".
may vol.XII,n.9., pp.30,31.
- 1958 "Teatro".
jul vol.XII,n.11., pp.28-29.
- 1958 "Reseña a Fragmentos de Federico Schlegel".
jul vol.XII,n.11., p.30.
- 1958 "Teatro".
ago vol.XII,n.12., pp.28-29, 30.
- 1958 "Teatro".
sep vol.XIII,n.1., pp.28,29.
- 1958 "Reseña a Pensamiento poético en la lírica inglesa: Luis
sep vol.XIII,n.1., pp.29,30.
- 1958 "Teatro".
oct vol.XIII,n.2., pp.27,28.

- 1958 "Teatro".
nov vol. XIII, n. 3., pp. 27-30.
- 1958 "Reseña a El teatro en México... Luis Reyes de la Maza".
nov vol. XIII, n. 3., p. 30.
- 1958 "Reseña a El ciervo: León Felipe".
dic vol. XIII, n. 4., p. 29.
- 1958 "Reseña a Doña Perfecta: Galdós".
dic vol. XIII, n. 4., p. 29.
- 1959 "Teatro".
ene vol. XIII, n. 5., pp. 28, 29.
- 1959 "Teatro".
feb vol. XIII, n. 6., pp. 29-30.
- 1959 "Teatro".
abr vol. XIII, n. 8., pp. 29-30.
- 1959 "Teatro".
may vol. XIII, n. 9., pp. 30-31.
- 1959 "Teatro".
jun vol. XIII, n. 10., p. 35.
- 1959 "Teatro".
jul vol. XIII, n. 11., pp. 30-31.
- 1959 "Teatro, Las criadas".
ago vol. XIII, n. 12., pp. 30-32.
- 1959 "Los ciegos y la cantante calva".
sep vol. XIV, n. 1., pp. 30, 31.
- 1959 "Artes plásticas/Juan Soriano".
oct vol. XIV, n. 2., pp. 21-23.
- 1959 "Teatro/A ninguna de las tres".
oct vol. XIV, n. 2., pp. 27-28.
- 1959 "Teatro".
nov. vol. XIV, n. 3., pp. 27-28.
- 1959 "Reseña a Obras completas y otros cuentos: A. Monterroso".
dic vol. XIV, n. 4., pp. 29, 30.
- 1960 "Los ocios del hombre: el teatro".
ene vol. XIV, n. 5., pp. 32-35.

- 1960 "Despertar de primavera".
feb vol.XIV,n.6.,p.29.
- 1960 "Electra".
abr vol.XIV,n.8.,pp.38-39.
- 1960 "Obras de Ionesco y Yukio Mishima".
may vol.XIV,n.9.,pp.28-29.
- 1960 "Terror y miserias del III Reich".
mar vol.XIV,n.7.,pp.28-29.
- 1960 "Agamenon".
jul vol.XIV,n.11.,p.29.
- 1960 "Marco Polo".
jun vol.XIV,n.10.,pp.28-29.
- 1960 "Julieta o la clave de los sueños".
sep vol.XV,n.1.,pp.27-28.
- 1961 "Permanencia de Ibsen y Strindberg".
ene vol.XV,n.5.,pp.28-30.
- 1961 "Carta de Nueva York: Miró y Calder".
abr vol.XV,n.8.,pp.26,27.
- 1961 "Homenaje a Picasso", opinan 6 pintores, 8 escritores, 1
oct músico, 2 directores de escena, 4 arquitectos".
vol.XVI,n.2.,p.11.
- 1961 "Reseña a: Ensayos sobre literatura española de los siglos
nov XVII y XVIII: S. Fernández".
vol.XVI,n.3.,p.31.
- 1961 "Reseña a La isla: J. Coytisolo".
dic vol.XVI,n.4.,p.31.
- 1962 "Juan Soriano".
feb vol.XVI,n.6.,pp.26-27.
- 1962 "Henry Miller".
abr vol.XVI,n.8.,pp.6-13.
- 1962 "En el balcón vacío".
jun vol.XVI,n.10.,pp.28-29.
- 1962 "Reseña a Antología: Fernando Pessoa".
ago vol.XVI,n.12.,p.28.

- 1962 "Reseña a El túnel:E. Sábato".
ago vol.XVI,n.12.,p.28.
- 1962 "Lupe Marín por Juan Soriano".
sep vol.XVII,n.1.,pp.26-27,28.
- 1963 "Arte y Psicoanálisis".
ene-feb vol.XVII,n.5-6.,pp.59-63.
- 1963 "Reseña a Recuento de Poemas:J.Sabines".
ago vol.XVII,n.12.,p.29.
- 1963 "Reseña a Poetas de México y España:R.Xirau".
ago vol.XVII,n.12.,p.29.
- 1963 "Reseña a Cuatro poetas contemporáneos de Suecia:O.Faz y Pedro Lakeli".
ago vol.XVII,n.12.,pp.29-30.
- 1964 "De nuevas y viejas fronteras(crónica de viaje)".
ene vol.XVIII,n.5.,pp.6-12.
- 1964 "Reseña a Fin de Semana:J.V.Melo".
feb vol.XVIII,n.6.,p.31.
- 1964 "Reseña a Ocnos:L.Cernuda".
feb vol.XVIII,n.6.,pp.30-31.
- 1964 "¿Tropiezo después de la caída?".
abr vol.XVIII,n.8.,p.32.
- 1964 "La obra mural de Manuel Felguárez".
may vol.XVIII,n.9.,pp.18-21.
- 1964 "Marc Chagall".
jun vol.XVIII,n.10.,pp.15-17.
- 1964 "La vida y la literatura de Estados Unidos".
jun vol.XVIII,n.10.,pp.30-31.
- 1964 "Reseña a La comparsa:S.Galindo".
jul vol.XVIII,n.11.,p.31.
- 1964 "José Luis Cuevas".
ago vol.XVIII,n.12.,p.31.
- 1964 "La carne contigua".
sep vol.XIX,n.1.,pp.11-19.

- 1964 "Malcom Lowry en su obra".
nov vol. XIX, n. 3., pp. 10-11.
- 1965 "T.S. Eliot (mínimo homenaje)".
feb vol. XIX, n. 6., p. 31.
- 1965 "Reseña a Los vasos comunicantes de A. Breton."
ago vol. XIX, n. 12., p. 31.
- 1965 "Thomas Mann: mínimo homenaje".
ago vol. XIX, n. 12., p. 32.
- 1965 "Reseña a Cuadrivio y los Signos en rotación de O. Paz."
nov vol. XX, n. 3., p. 32.
- 1965 "La pintura en 1965".
dic vol. XX, n. 4., pp. 26-27.
- 1965 "Reseña a Un escritor en la revolución de I. Ehrenburg."
dic vol. XX, n. 4., p. 31.
- 1966 "Las fronteras del yo".
abr vol. XX, n. 8., pp. 30-31.
- 1966 "Heimito von Doderer".
may vol. XX, n. 9., pp. 14-16.
- 1966 "Pintura Mexicana de hoy".
oct vol. XXI, n. 2., pp. 25-26.
- 1966 "Junta de sombras: Wassily Kandinsky".
nov vol. XXI, n. 3., p. 34.
- 1966 "Vicente Rojo: gozo callado de las formas".
dic vol. XXI, n. 4., pp. 24-25.
- 1967 "La noche y la llama".
ene vol. XXI, n. 5., pp. 4-11.
- 1968 "Ante el desconocimiento de Anagnorisis".
abr vol. XXII, n. 8., pp. I-XVI.
- 1968 "Sobre papel: Gorky y Motherwell".
jun vol. XXII, n. 10., pp. 33-34.
- 1969 "Lilia Carrillo".
oct vol. XXIV, n. 2., p. 34.
- 1970 "Faul Klee".
ene-feb vol. XXIV, n. 5/6/16., p. 6.
- 1971 "Las huellas de la voz".
ene vol. XXV, n. 5., (páginas centrales azules).

- 1972 "Cuevas".
may vol. XXVI, n. 9., p. 49.
- 1973 "Fierre Klossowski: una vocación suspendida".
jul vol. XXVII, n. 11., pp. 13-18.
- 1973 "Manuel Felguérez".
ago vol. XXVII, n. 12., p. 49.
- 1974 "Manuel Felguérez: Espacio múltiple".
feb vol. XXVIII, n. 6., pp. 34-35.
- 1975 "La ternura de Georges Bataille".
feb-mar vol. XXIX, n. 6/7., pp. 5-7.
- 1980 "Fierre Klossowski: las figuras de un pensamiento".
oct-nov vol. XXXV, n. 2-3., pp. 40-45.
- 1981 "Los simulacros de Pierre Klossowski".
may vol. XXXVI, nueva época, n. 1., pp. 31-33.
- 1981 "Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus".
oct vol. XXXVII, nueva época, n. 6., pp. 22-34.
- 1988 "La Kakanía inmortal".
abr vol. XL000, n. 447., pp. 5-7.

Revista Mexicana de Literatura.

- 1962 "Homenaje a Herman Hesse".
nov-dic n. 11-12., pp. 36-47.
- 1965 "El artista como héroe (Mann, Hesse, Broch)".
ene-feb n. 1-2., pp. 12-34.

La Semana de Bellas Artes.

- 1981 "Introducción a una lectura pseudognóstica de Balthus".
may 27 n. 182., p. 15.

La Talacha.

- 1988 "La misión del narrador".
ene-mar año 2, n. 1/5., p. 20.
- 1988 "Vivir en el mundo de los libros".
ene-mar año 2, n. 1/5., p. 8.

Texto Crítico.

- 1975 "Deber e imaginación (a propósito de Franz Kafka)".
ene-jun año 1, n.1., pp.22-31.
- 1976 "Literatura y política: ¿relación o incompatibilidad?".
may-ago año II, n.4., p.17.
- 1981 "Sergio Pitlor: la escritura oblicua".
abr-jun año VII, n.21, pp.11-15.

Vuelta.

- 1976 "Reseña a la exp.de Juan Sciriano".
dic vol.1, n.1., pp.55-57.
- 1976 "Imagen posible de José Lezama Lima".
dic vol.1, n.1., pp.18-21.
- 1977 "Reseña a La moneda de hierro de J.L.Borges".
ene vol.1, n.2., pp.29-30.
- 1977 "Reseña a Prosa completa de L.Cernuda".
mar vol.1, n.4., pp.33-35.
- 1977 "Reseña a exp.de Vicente Rojo".
mar vol.1, n.4., pp.54-55.
- 1977 "Nissen".
jun vol.1, n.7., p.54.
- 1977 "Vladimir Nabokov (1899-1977)".
sep vol.1, n.10., pp.51-54.
- 1977 "Stephen Greene".
sep vol.1, n.10., pp.54-55.
- 1977 "Obras de Joy Laville en el Museo de Arte Moderno".
oct vol.1, n.11., pp.50-51.
- 1977 "Algo transparente".
nov vol.1, n.12., pp.49-50.
- 1978 "Federico Amat".
mar vol.2, n.16., pp.42, 43.
- 1978 "Ficción y realidad (1946-1976) de José Bianco".
jun vol.2, n.19., pp.31-32.

- 1978 "Retrospectiva de Roger von Gunten en el Museo de Arte
 sep Moderno".
 vol.2,n.22., pp.44-45.
- 1978 "Poesía y conocimiento".
 oct vol.2,n.23., pp.39-41.
- 1979 "Nietzsche y Klossowski",
 nov vol.3,n.36., pp.19-22.
- 1980 "La seriedad del juego".
 ene vol.4,n.38., pp.43-44.
- 1980 "Obras de Gilberto Owen".
 jul vol.4,n.44., pp.32-34.
- 1980 "Henry Miller (1892-1980)".
 ago vol.4,n.45., pp.48-50.
- 1981 "Ferdido en sus pensamientos".
 feb vol.5,n.51., pp.51-52.
- 1981 "Ultimas obras de Enrique Climent".
 jul vol.5,n.56., pp.41-42.
- 1981 "Una visión del alma".
 sep vol.5,n.58., pp.18-26.
- 1981 "Moreno-Durán: parábola y parodia".
 nov vol.5,n.60., pp.15-18.
- 1982 "Reencuentro con Cesare Pavese".
 may vol.6,n.66., pp.13-17.
- 1984 "Vicente Rojo: México bajo la lluvia".
 dic vol.9,n.97., pp.40-42.
- 1985 "Auto de fe".
 jul vol.9,n.104., pp.15-18.
- 1989 "Retrospectiva de Roger von Gunten".
 jul vol.13,n.152., pp.54,55.
- 1990 "La posibilidad de una cultura religiosa".
 may año XIV, vol.14,n.162., pp.61-62.

-ENSAYO (Suplementos).

"La cultura en México"/Siempre.

- 1964 "Ay papá... con los críticos y la censura".
ago 12 n.130., pp.XOV-XV.
- 1965 "Musil, Arte, moral y realidad".
may n.163., p.X.
- 1965 "José Luis Ibáñez da nueva vida a la poesía clásica en la
may 5 Casa del Lago".
n.168., p.XIX.
- 1965 "Un sueño inalcanzable".
may 12 n.169., p.XV.
- 1965 "La eterna belleza del instante".
may 19 n.170., pp.III-V.
- 1965 "Del espíritu como crítico".
jun 3 n.172., p.V.
- 1965 "La pasión y el rigor de Carlos Mérida".
jun 16 n.174., p.XVI.
- 1965 "Herzog, un héroe de nuestro tiempo".
jun 23 n.175., p.XX.
- 1965 "La larga marcha, el individuo ante el sistema".
sep 25 n.189., p.XV.
- 1966 "Algo más sobre el lamentable vacío cultural".
ago 17 n.235., p.XX.
- 1967 "El valor de la apariencia".
feb 9 n.264., p.XII.
- 1967 "Sobre la función de la Casa del Lago".
mar 2 n.263., p.X.
- 1967 "En defensa del oportunismo".
mar 22 n.266., p.XV.
- 1967 "Recuerdo de Azorin".
mar 29 n.267., p.XI.
- 1970 "Obregón: El soneto de lo invisible".
jul 10 n.435., pp.VI, VII.

"La jornada de los libros"/La Jornada.

1987 "Robert Musil y su novela".

nov 7 n.147., pp.1,4-5.

1989 "Imágenes y visiones".

abr 8 n.220., p.3.

"La jornada semanal"/La Jornada.

1987 "En el lugar de Froust".

nov 8 n.164., pp.3-5.

1989 "¿Dónde se encuentra la verdad de la izquierda?".

feb 19 n.231., pp.1,3,4.

"La palabra y la imagen"/El Universal.

1980 "Juego de Damas: crónica de una lectura".

dic 14 año 2, n.64., p.15.

"Sábado"/Uno más Uno.

1980 "Marcelo Bonevardi".

sep 20 n.150., p.16.

1980 "El milagro de la presencia: Federico Amat".

nov 1 n.156., p.7.

1980 "La pintura como espectáculo de la pintura".

dic 20 n.163., pp.12-13.

1981 "La complicidad de la pintura".

jul 25 n.194., pp.14-15.

1981 "Roger von Gunten: señales desesperadas hacia el sur".

sep 19 n.202., p.11.

1981 "La irrealidad en la obra de Cuevas".

dic 5 n.213., p.4.

1982 "La fundación por la imagen".

may 29 n.238., pp.1-2.

1982 "La fundación por la imagen/II".

jun 5 n.239., pp.5-7.

1983 "Una imagen de Ernest Jünger".

jun 16 n.294., pp.1-4.

- 1983 "Francisco y Miguel Castro Leñero".
jul 23 n.299., p.7.
- 1983 "Marcel Froust: imposibilidad del Amor, posibilidad de la
ago 20 novela/I".
 n.303., p.1,3.
- 1983 "Marcel Froust: imposibilidad del Amor, posibilidad de la
ago 27 novela/II".
 n.304., p.3.
- 1983 "Marcel Froust: imposibilidad del Amor, posibilidad de la
sep 3 novela/III y último".
 n.305., pp.4-5.
- 1983 "Las fotografías eróticas de Rogelio Cuellar".
sep 10 n.306., p.11.
- 1983 "Una evocación: Francisco Corzas".
sep 24 n.308., p.8.
- 1983 "Una nueva pintura: Irma Palacios".
oct 29 n.313., p.8.
- 1983 "Acuarela de Juan Soriano".
dic 10 n.319., p.6.
- 1983 "Viva el cine mexicana".
dic 16 n.320., p.4.
- 1984 "Manuel Alvarez Bravo".
mar 10 n.332., pp.4-5.
- 1984 "Malcom Lowry y la figura del cónsul o el viaje que nunca
mar 24 termina".
 n.334., pp.6-7.
- 1984 "Crónica sobre un pintor y una nostalgia".
may 26 n.343., p.9.
- 1984 "Rayuela".
nov 10 n.369, p.9.
- 1985 "Lo que "Cuadernos del viento (1960-67) nos dejó", de
mar 2 Huberto Batis".
 n.385., p.4.
- 1985 "El mar de Alberto Castro Leñero".
mar 23 n.388., pp.1,2.
- 1985 "José de la Colina: Un escritor".
abr 20 n.393., p.4.

- 1986 "Héctor García".
jun 7 n.452., p.8.
- 1986 "El modelo y la mirada".
jun 14 n.453., p.8.
- 1987 "Francisco Castro Leñero en su obra".
ene 3 n.482., p.3.
- 1988 "Contra la barbarie de José Luis Ontiveros".
ene n.531., p.3.
- 1988 "Fantasma y simulacro a propósito de los libros de Arte".
abr 9 n.549., pp.1,2.
- 1988 "La visión del mundo de Georges Bataille en su obra narra
ago 20 tiva/II".
n.568., pp.6-8.
- 1988 "Nabokov: Un sueño y un ensayo".
nov 12 n.580., pp.1-2.
- 1989 "Cuentos del primer mundo".
sep 23 n.625., pp.1,2.
- 1989 "John Hawkes: un gran novelista".
dic 23 n.638., pp.1,2,3.
- 1989 "In memoriam Inés Arredondo (1928-89)".
nov 11 n.632., p.1.
- 1990 "Santuario, treinta y cinco años después".
abr 28 n.656., pp.1,2,3.

TRADUCCIONES.

FROM, Erich.

- 1963 "Las implicaciones humanas del "radicalismo" instintivo".
ene-feb Revista de la Universidad de México. vol. XVII, n.5-6.
pp.28-31.

KLOSSOWSKI, Pierre.

- 1977 "Roberte y el tocador".
nov-dic Revista de la Universidad de México. vol. XXXII, n.3,4.
pp.16-18.

MARCUSE, Herbert.

1963 "Las implicaciones sociales del "revisionismo# freudiano".
ene-feb Revista de la Universidad de México.vol.XVII,n.5-6.
pp.19-27.

MARCUSE, Herbert.

1968 "Crítica de la tolerancia pura:La tolerancia expresiva".
may-jun Revista de Bellas Artes.n.21,
pp.4-18.

MEGGED, Matti.

1982 "La venganza de Kroyankin".
sep Revista de la Universidad de México.vol.XXXVIII,nueva época,
n.17.
pp.13-18.

TRAKI, Georg.

1968 "4 poemas de ...".
sep-oct Revista de Bellas Artes.n.23.
pp.16-22.

VARIOS.

1962 "Una encuesta sobre la poesía contemporánea".
oct Revista de la Universidad de México.vol.XVII,n.2.
pp.11-13.

BIBLIOEMBROGRAFIA INDIRECTA.

BIBLIOGRAFIA.

ANONIMO.

- 1962 Nota bibliográfica.
Anuario del Cuento Mexicano 1961.
México: INBA.
p.106.
- BRUSHWOOD, John S.
1985 La novela mexicana (1967-1982).
México: Grijalbo (Enlace s/n).
pp.41, 42, 96-97.
- CARBALLO, Emmanuel.
1964 El cuento mexicano del siglo XX:
México: Empresas Editoriales.
p.101.
- CARBALLO, Emmanuel.
1969 Narrativa mexicana de hoy, Prólogo, selección y notas de ...
Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo n.221).
p.28.
- CASTAÑON, Adolfo.
"Y tus hombres, Babel se envenenarán de incomprensión..." en.
- OCAMPO, Aurora M.
1981 La crítica de la novela mexicana contemporánea, presentación
prólogo, selección y bibliografía de...
México: UNAM.
pp.266-269.
- CASTELLANOS, Rosario.
1966 "Figura de paja" en.
sep Juicios sumarios.
Xalapa: Universidad Veracruzana (Cuadernos de la Facultad
de Filosofía, Letras y Ciencias n.35).
pp.73-75.
- CASTELLANOS, Rosario.
1966 "La noche" en.
sep Juicios sumarios.
Xalapa: Universidad Veracruzana (Cuadernos de la Facultad
de Filosofía, Letras y Ciencias n.35).
pp.67-72.

- GARCIA FLORES, Margarita.
1979 "Juan García Ponce, el artista como héroe" en.
Cartas Marcadas.
México: UNAM (Textos de Humanidades n.10).
pp.233-243.
- GOLDING COOPER, Alyce.
1962 Teatro Mexicano Contemporáneo 1940-1962.
Tesis.
México: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras.
pp.34,51.
- GONZALEZ LEVET, Sergio.
1980 "Juan García Ponce" en.
Letras y opiniones.
Jalapa: Ediciones Punto y Aparte n.2.
pp.61-87.
- GONZALEZ PENA, Carlos.
1969 "Cuentistas nacidos en la década 1930-1940" en.
Historia de la Literatura Mexicana desde los orígenes
hasta nuestros días.
México: Porrúa (Sepan Cuantos n.44).
pp.321-322.
- LAMB, Ruth S.
1962 Bibliografía del teatro mexicano del siglo XX.
México: Ediciones de Andre (Studium n.33).
p.57.
- LANGFORD, Walter M.
1975 La novela mexicana, realidad y valores.
México: Diana.
pp.238-240.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio.
1964 Medio siglo de teatro mexicana (1900-1961).
México: INBA.
pp.123,163.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio y LAMB, Ruth S.
1958 Breve historia del teatro mexicano.
México: Ediciones de Andre (Studium n.8).
p.161.

- MARTINEZ, José Luis.
"Nuevas letras, nueva sensibilidad" en.
- OCAMPO, Aurora M.
1981 La crítica de la novela mexicana contemporánea, presentación, prólogo, selección y bibliografía de ...
México: UNAM.
pp.195-196.
- MARTRE, Gonzalo.
1986 El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana.
México: UNAM (Coordinación de Humanidades).
pp.95-99.
- MILLAN, María del Carmen.
1976 Antología de cuentos mexicanos vol.3.
México: SEP (SepSetentas n.94).
pp.111-113.
- OCAMPO DE GOMEZ, Aurora M y PRADO VELAZQUEZ, Ernesto.
1967 Diccionario de Escritores mexicanos.
México: UNAM. Centro de Estudios Literarios.
pp.130-132.
- PALMA BASUALDO, Marcela Leticia.
1974 Tres aspectos en la novela de Juan García Fonce.
México: Edición del autor (Tesis).
101 pp.
- PAZ, Octavio.
1984r. "Encuentros" de Juan García Fonce" en.
Sombra de obras.
México: Seix Barral (Biblioteca Breve n.626).
pp.259-264.
- RAMA, Angel.
"La generación hispanoamericana del Medio Siglo: una generación creadora". en.
- OCAMPO, Aurora M.
1973 La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, presentación, selección y bibliografía de ...
México: UNAM.
pp.20,22.
- RAMA, Angel.
"El arte intimista de García Fonce" en.
Nueva Novela Latinoamericana I.
Buenos Aires: Faidós (Letras Mayúsculas n.12).
pp.180-193.

- SAINZ, Gustavo.
1980 Jaula de palabras.
México: Grijalbo.
p. 471.
- SAINZ, Gustavo.
1981 Corazón de palabras.
México: Grijalbo.
p. 308.
- SAMFEDRO, José de Jesús.
"Notas sobre la narrativa mexicana (1965-1976)" en.
- OCAMIO, Aurora M.
1961 La crítica de la novela mexicana contemporánea, presentación, prólogo, selección y bibliografía de ...
México: UNAM.
p. 259.
- SCHNEIDER, Luis Mario.
1967 "Los novelistas de la última década " en.
La literatura mexicana II.
Argentina: Centro Editor de América Latina (Enciclopedia Literaria n.20).
p. 39.
- SEFCHOVICH, Sara.
1987 México: País de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana.
México: Grijalbo (Enlace s/n).
pp. 3, 174, 178-180.
- TREJO FUENTES, Ignacio.
1987 "Instrucciones para leer a García Ponce" en.
Segunda voz, ensayos sobre novela mexicana.
México: UNAM (Textos de Humanidades s/n).
pp. 115-122.
- VALLARINO, Roberto.
1982 "Juan García Ponce: la crítica hecha obra" en.
Textos paralelos.
México: UNAM (Foemas y ensayos s/n).
pp. 120-127.
- VALLARINO, Roberto.
"Juan García Ponce: el camino de la vocación y del deseo" en.
- GARCIA PONCE, Juan.
1984 Imagen y otra escogida.
México: UNAM (México y la UNAM n.30).
pp. 13-15.

VARIOS

1964 Nueve ra década vol.2/Revista de la Universidad de México.
México: UNAM.
p.1079.

VILLEGAS, Paloma.

"Nueva narrativa mexicana" en.

OCAMPO, Aurora M.

1981 La crítica de la novela mexicana contemporánea, presentación, prólogo, selección y bibliografía de ...
México: UNAM.
p.228.

XIRAU, Ramón.

"Crisis del realismo " en.

FERNANDEZ MORENO, César.

1972 América Latina en su literatura, coordinación e introducción de ...
México: Siglo XXI/UNESCO (América Latina en su cultura).
p.199.

HEMEROGRAFIA.

ESTUDIOS GENERALES.

ANHALT, Nedda G.de.

- 1987 "Juan García Ponce: un sofista cautivador" en.
 nov Vuelta, año XI, vol. II, n.132.
 pp.59-65.

ANONIMO.

- 1963 "Reseña a La noche y a Imagen primera" en.
 dic Cuadernos de Bellas Artes, año IV, n.12.
 pp.104-105.

ANONIMO.

- 1964 "Nota biobibliográfica" en.
 ago 23 "México en la Cultura"/Novedades, n.805.
 p.7.

ARANDA, Javier.

- 1988 "Biblioteca Personal" en.
 jul 23 "La Jornada de los Libros", n.184/La Jornada.
 p.5.

ARANDA LUNA, Javier.

- 1989 "La literatura siempre es un plagio: García Ponce" en.
 may 21 La Jornada.
 pp.26-27.

ARANDA LUNA, Javier.

- 1985 "De deudas, misoginias y absolutos literarios" en.
 sep 15 "La Jornada Semanal", n.52/La Jornada.
 pp.7,8.

ARANKOWSKY, Alberto.

- 1989 "El artista es un provocador: García Ponce" en.
 dic 24 "Revista Mexicana de Cultura", n.357/El Nacional.
 p.3.

ASIAIN, Aurelio.

- 1990 "La lección del fervor".
 ene Vuelta, vol.14, n.158.
 p.61.

AVILÉS PASILA, René.

- 1967 "Nueva encuesta sobre el Congreso de Escritores" en.
 mar 22 "La Cultura en México, n.266/Siempre.
 p. IX.

BRUCE-NOVOA, Juan.

- 1975 "Entrevista a Juan García Fonce" en.
 nov Revista de la Universidad de México, vol. XXX, n.3.
 pp.30-35.

BRUCE-NOVOA, Juan.

- 1983 "Juan García Fonce y la ficción empírica" en.
 ene-abr El café literario, vol. VI, n.31-32.
 s/p.

BRUCE-NOVOA, Juan.

- 1984 "Del teatro a la narrativa y de la narrativa al teatro".
 ene traducción de Roberto Elías Colbs en.
Revista de la Universidad de México, vol. XXXIX, nueva época,
 n.33.
 pp.10-14.

BRUCE-NOVOA, Juan.

- 1988 "Juan García Fonce: hacia la nueva gnóstica" en.
 ene 16 "Sábado", n.537/Uno más Uno.
 p.4.

CAMPBELL, Federico.

- 1965 "Cesare Favese y Juan García Fonce".
 may-jun Cuadernos del Viento, n.52-53.
 pp.846-847.

CARVAJAL, Juan.

- 1988 "Qué fué de tanto galán?" en.
 oct 15 "Sábado" n.576 /Uno más Uno.
 p.7.

CASTAÑON, Adolfo.

- 1990 "Juan García Fonce" en.
 may Los Universitarios, 3era. época, n.11.
 p.12.

COLINA, José de la.

- 1974 "La narración ensimismada" en.
 may Plural, vol.3, n.8/32.
 pp.57-61.

COLINA, José de la.

- 1980 "Revelar como narra" en.
ago 3 "La letra y la imagen"/El Universal, año 1, n.45.
p.13.

COLINA, José de la.

- 1981 "La escritura/El deseo" en.
may 27 La Semana de Bellas Artes. n.182.
p.7.

CONDE, Teresa del.

- 1988 "Homenaje a Juan García Ponce" en.
"La Jornada Semanal" n.212/La Jornada.
pp.9-11.

DALLAL, Alberto.

- 1964 "El cuento 1963" en.
ene 8 "La Cultura en México" n.99/Siempre.
p.VI.

DONOSO E. REJA, Miguel.

- 1964 "Dos libros de Juan García Ponce" en.
oct 1 El día.
p.11.

DRIBEN, Lelia y LEGRAND, Dominique.

- 1982 "Soy la tautología viviente" en.
may 8 "Sábado" n.235/Uno más Uno.
pp.10-11.

GALLY, Héctor.

- 1970 "Juan García Ponce o revaloración de dos puntos de vista".
jun 17 "La Cultura en México" n.436/Siempre.
p.XIII.

GARCIA FLORES, Margarita.

- 1965 "La verdad sospechosa de Juan García Ponce" en.
nov 4 El día.
p.4.

GARCIA RAMÍREZ, Fernando.

- 1989 "García Ponce: No vivimos en el presente sino en nuestros
dic 31 secretos" en.
"El Semanario", n.402/Novedades.
p.5.

GARCIA RAMIREZ, Fernando.

- 1989 "García Fonce: Las bajas pasiones" en.
dic 24 El Semanario Cultural de Novedades", n.401/Novedades.
p.12.

GLIEMNO, Graciela.

- 1986 "García Fonce: lector de Pierre Klossowski" en.
(Trabajo leído en la II Jornada de investigación del
Instituto de Literatura Hispánicaamericana de la USA).

GLIEMNO, Graciela Mabel.

- 1987 "La novela del cuerpo y el cuerpo de la novela" en.
nov 7 "Sábado", n.527/Uno más Uno.
pp.6-7.

GLIEMNO, Graciela.

- 1990 "George Bataille en América Latina" en.
may 12 "Sábado", n.658/Uno más Uno.
pp.4-5,6.

GOLDIN, Daniel.

- 1985 "Juan García Fonce": la cambiante verdad de la literatu-
mar ra" en.
México en el Arte, n.8.
pp.37-40.

GONZALEZ CASANOVA, Henrique.

- 1963 "La Cultura en México", n.87/Siempre.
p.133.

GREGORIO, J.S.

- 1953 "Teatro Mexicano" en.
nov Universidad de México, vol.VIII, n.3.
pp.16, 27.

GURROLA, Juan José.

- 1981 "El filo del soslayo" en.
may 27 La Semana de Bellas Artes, n.182.

HARO, Blanca.

- 1966 "García Fonce y su búsqueda de valores" en.
jul 17 "México en la Cultura"/Novedades n.904.
p.6.

HERNANDEZ CAMPOS, Jorge.

- 1981 "Foema" en.
may 27 La Semana de Bellas Artes, n.182.
p.10.

LANDEROS, Carlos.

- 1966 "¿Quién es y qué dice Juan García Fonce?" en.
abr 24 "Diorama de la Cultura"/Excelsior.
pp.1,6.

LOPEZ COLME, Iura.

- 1986 "Antología de Juan García Ponce" en.
sep 27 "Sábado", n.468/Uno más Uno.
p.13.

LOYDEN, Esmeralda.

- 1985 "El escritor aspira a imponerse al lector" en.
feb 24 Junto, año IV, n.173.
pp.21,22.

MALDONADO, Ignacio.

- 1981 "El loco de los mundos subalternos" en.
jul 8 "La Cultura en México", n.1006/Siempre.
pp. II-IV.

MARTINEZ-ZALCE, Graciela.

- 1988 "Nota para un homenaje póstumo en vida a Juan García
feb 6 Ponce" en.
"Sábado", n.540/Uno más Uno.
p.4.

MELO, Juan Vicente.

- 1964 "Diálogo con Juan García Fonce" en.
sep 23 "La Cultura en México", n.136/Siempre.
pp. II-IV

MENDOZA, María Luisa.

- 1963 "La trayectoria de un escritor mexicano" en.
nov 3 El día.
p.4.

MENDOZA, María Luisa.

- 1965 "Desde la barricada de la minoría. Habla Juan García Ponce
feb 4 de su voto, de su postura y de su verdad" en.
El día.
p.9.

MONSIVAIS, Carlos.

- 1981 "La contradicción suspendida" en.
may 27 La Semana de Bellas Artes, n.182.
p.4.

MONTERO, José Antonio.

- 1964 "La vida de los libros. Dos novelas afines" en.
 nov 25 Nivel, n.23.
 p.3.

FACHECO, José Emilio.

- 1981 "Juan García Fonce" en.
 may 27 La Semana de Bellas Artes, n.182.
 p.10.

FAREDES, Alberto.

- 1990 "Juan García Fonce" en.
 ene 3 "La Cultura en México", n.1905/Siempre.
 pp.50, 51.

PINZO, Margarita.

- 1985 "Diagonales" en.
 sep 14 "Sábado", n.413/Uno más Uno.
 p.12.

PITOL, Sergio.

- 1981 "Juan García Fonce" en.
 may 27 La Semana de Bellas Artes, n.182.
 p.6.

FONIATOWSKA, Elena.

- 1981 "Charla entre un gran vanidoso y una pequeña harfa" en.
 may 27 La Semana de Bellas Artes, n.182.
 p.14.

FRADA OROPEZA, Renato.

- 1977 "Juan García Fonce: en busca del sitio perdido" en.
 sep-dic Texto Crítico, año III, n.8.
 pp.129-154.

RAMA, Angel.

- 1966 "El arte intimista de Juan García Fonce" en.
 abr 29 "La Cultura en México", n.216(218)/Siempre.
 pp.XIII-XIV.

REBOREDO, Aída.

- 1980 "Presentación de Juan García Fonce en Bellas Artes" en.
 ago 2 "Sábado", n.143/Uno más Uno.
 p.20.

REYES, Juan José.

- 1989 "Juan García Fonce: La presencia cercana" en.
 dic 24 "El Semanario Cultural de Novedades", n.401./Novedades.
 pp.2-3.

- RIBAL, Ma. Cristina.
 1988 "Todos mis personajes son perversos, porque me parecen
 mar 5 más divertidos que los normales" en.
Uno más Uno, año XI, n. 3712.
 p. 27.
- RIBAL, Ma. Cristina.
 1988 "La terrible tentación de los escritores dejar de serlo
 mar 6 y convertirse en políticos" en.
Uno más Uno, año XI, n. 3713.
 p. 24.
- RUFINELLI, Jorge.
 1974 "La perversa candidez de Juan García Ponce" en
 dic Plural, vol. IV, n. 3/39.
 pp. 23-30.
- SAINZ, Gustavo.
 1963 "Temática, proyección y técnica en el arte renovado del
 nov 10 cuento" en.
"México en la Cultura", n. 764/Novedades.
 pp. 1, 3.
- SCHARA, Juan.
 1972 "Grupo sin grupo" (Charlas con Juan García Ponce) en.
 dic Revista de la Universidad de México, vol. XXVII, n. 4.
 pp. 38-39.
- SEGOVIA, Francisco.
 1987 "Literatura y reflexión desde la postmodernidad" en.
México en el Arte, n. 16.
 pp. 76-78.
- SOLARES, Blanca y BALLESTEROS, Carlos.
 1983 "Un itinerario intelectual" en.
 jul Revista de la Universidad de México, vol. XXXIX, nueva época,
 n. 27.
 pp. 34-36.
- TREJO FUENTES, Ignacio.
 1988 "¿Quién tiene un estilo?" en.
 dic 4 "El Semanario Cultural de Novedades", año VII, vol. VII,
 n. 346/Novedades.
 p. 4.
- URRUTIA, Elena.
 1981 "Juan García Ponce y su generación" en.
 may 27 La Semana de Bellas Artes, n. 182.
 pp. 11-13.

VALLARINO, Roberto.

1981 "El justo reconocimiento a una vocación" en.
 may 27 La Semana de Bellas Artes, n.182.
 p.2.

VALLARINO, Roberto.

1982 "Eres nuevos libros de Juan García Ponce" en.
 sept-oct Fié de página, año 1, n.1.
 pp.70-71.

VALLARINO, Roberto.

1986 "Vuelvo una y otra vez a la literatura para experimentar
 nov 8 lo que significa tocarla" en.
 "Sábado", n.474/Uno más Uno.
 pp.1,2,3,4,5.

VALLARINO, Roberto.

1989 "Soy un autor de lugares privados, de interiores" en.
 dic 23 "Sábado", n.638/Uno más Uno.
 pp.1,3,4.

ESTUDIOS PARTICULARES.

NOVELAS.

Figura de Paja.

1964 "Reseña a Figura de paja" en.
dic Revista de la Universidad de México, vol. XIX, n. 4.
p. 31.

ANDRADE, Carmen.

1965 "Reseña a Figura de paja" en.
jul-oct El Rehilete, n. 14-15.
pp. 101-102.

ANONIMO.

1964 "Reseña a Figura de paja" en.
oct Cuadernos de Bellas Artes, año V, n. 10.
pp. 80-81.

BATIS, Huberto.

1964 "Reseña a Figura de paja" en.
sep 23 "La Cultura en México" n. 136/Siempre.
pp. VI-VII.

CARBALLO, Emmanuel.

1965 "La novela y el cuento" en.
ene 5 "La Cultura en México", n. 151/Siempre.
p. IV.

DALLAL, Alberto.

1964 "Reseña a Figura de paja" en.
sep 23 "La Cultura en México", n. 136/Siempre.
pp. VI-VII.

DURAN ROSADO, Esteban.

1964 "Reseña a Figura de paja" en.
oct 4 "Revista Mexicana de Cultura", n. 914/El Universal.
p. 4.

MENDOZA, María Luisa.

1964 "Reseña a Figura de paja" en.
sep 23 "La Cultura en México", n. 136/Siempre.
pp. VI-VII.

FIAZZA, Luis Guillermo.

1964 "Siete días" en.
sep 20 "Diorama de la Cultura"/Excelsior.
p. 8.

RUBEN, José.

- 1965 "Reseña a Figura de paja" en.
jun Eco, n.62.
pp.229-231.

SAINZ, Gustavo.

- 1964 "Reseña a Figura de paja" en.
ago 30 "México en la Cultura", n.806/Novedades.
p.7.

XIRAU, Ramón.

- 1964 "Reseña a Figura de paja" en.
nov-dic Diálogos, vol.I, n.1.
pp.32-33.

La casa en la playa.

BATIS, Huberto.

- 1966 "Reseña a La casa en la playa" en.
jun 15 "La Cultura en México", n.226/Siempre.
p.XV.

CARVAJAL, Juan.

- 1966 "Juan García Ponce habla de La casa en la playa y defi-
jul 13 ne su actitud como escritor" en.
"La Cultura en México", n.230/Siempre.
pp.V-VIII.

LUKAVAC, Viena.

- 1967 "Reseña a La casa en la playa" en.
jul-ago Punto de Partida, año 1, n.5.
pp.67-68.

MORA, Juan Miguel de.

- 1966 "La casa en la playa, buena novela en rosa" en.
ago 21 "El Heraldo Cultural", n.41/El Heraldo.
p.2.

El gato.

CAMPOS, Julieta.

- 1975 "El gato o de como verbalizar la transparencia" en.
abr 13 "Diorama de la cultura"/Excelsior.
p.11.

COLINA, José de la.

- 1975 "La busca del signo" en.
feb Flural, vol.IV, n.5/41.
pp.70-71.

PINO, Antonio.

- 1975 "El gato: literatura a través de la literatura" en.
abr-jun La palabra y el hombre, nueva época, n.14.
pp.72-75.

El Libro.

ANONIMO.

- 1978 "Nota sobre El libro" en.
abr-jun Cambio, n.11(3/III).
p.v.

DONOSO EAREJA, Miguel.

- 1970 "Enseñar es pervertir" en.
jul "Hojas de crítica", n.20/Revista de la Universidad de México, vol.XXIV, n.11.
pp.7-8.

PAGES LARRAYA, Antonio.

- 1971 "Una indagación novelesca sobre El libro" en.
sep Nueva Narrativa Hispánica, vol.1, n.2.
pp.198-200.

REYES NEVARES, Salvador.

- 1970 "Una novela de García Fonce" en.
oct 4 Revista Mexicana de Cultura, n.88/El Nacional.
p.3.

Unión.

SEGOVIA A., Rafael.

- 1974 "El amor en la aventura del espíritu" en.
jun Revista de la Universidad de México, vol.XXVIII, n.10.
pp.41-42.

La Cabaña

CORONADO, Juan.

- 1982 "La cabaña de Juan García Fonce" en.
jul 10 "Sábado", n.244/Uno más Uno.
p.8.

De Anima.

ANHALT, Nedda G.de.

- 1984 "De Anima de Juan García Fonce" en.
jul 14 "Sábado", n.350/Uno más Uno.
p.12.

ANHALT, Nedda G.de.

- 1984 "De Anima de Juan García Ponce" /II" en.
jul 21 "Sábado", n.351/Uno más Uno.
p.10.

CORONADO, Juan.

- 1984 "De Anima, de Juan García Ponce" en.
jul 7 "Sábado", n.349/Uno más Uno.
p.12.

ESPINOSA, Alberto.

- 1984 "De Anima de Juan García Ponce" en.
oct "Casa del Tiempo, vol. IV, n.45.
pp.40,41.

FERNANDEZ GUERRERO, Norma.

- 1984 "De Anima, de Juan García Ponce" en.
dic 5 "Sábado", n.374/Uno más Uno.
p.5.

PELLICER, Juan.

- 1989 "La intertextualidad en la narrativa de Juan García Ponce"
ene 14 Sábado, n.14/Uno más Uno.
p.7.

PINTO, Margarita.

- 1984 "De Anima, novela de Juan García Ponce" en.
jun 9 "Sábado", n.345/Uno más Uno.
p.12.

RUY SANCHEZ, Alberto.

- 1984 "Voyeurismo y contemplación en De Anima" en.
jul "Vuelta, vol.8, n.92.
pp.29-31.

SABORIT, Antonio.

- 1984 "Buscaba mi alma con afán tu alma" en.
nov "Nexos, año VII, n.83.
pp.40-42.

SEFANI, Jacobo.

- 1984 "De Anima, de Juan García Ponce" en.
jun 30 "Sábado, n.348/Uno más Uno.
pp.11-12.

SIGUENZA, Silvia.

- 1986 "La novela erótica de García Ponce, De Anima" en.
jun 16 "Punto, año IV, n.189.
p.22.

TREJO FUENTES, Ignacio.

- 1984 "De Anima, reciente novela de Juan García Fonce" en.
 sep-oct Vaso Comunicante, vol. I, n.1.
 pp.19-20.

Crónica de la Intervención.

CASTRO, José Alberto.

- 1987 "Mariana, María Inés, María de todos" en.
 dic 19 "La Jornada de los Libros", n.53/La Jornada.
 pp.4,5.

CASTRO, Salvador.

- 1983 "La novela como ausencia" en.
 may 7 Uno más Uno, año VII.
 p.15.

ESFINOSA, Alberto.

- 1985 "Crónica de la Intervención de Juan García Fonce" en.
 may Vuelta, vol.9, n.102.
 pp.34-36.

MARIÑON, Antonio y CASTRO, Salvador.

- 1983 "Quise escribir una crónica de la intervención del Arte
 may 7 sobre la vida y del tiempo sobre las vidas" en.
Uno más Uno, año VI.
 p.15.

MORENO DURAN, Rafael Humberto.

- 1982 "Crónica de la intervención" en.
 jul 24 Sábado, n.246/Uno más Uno.
 pp.5-6.

Inmaculada o los placeres de la inocencia.

BARRIONUEVO, Rocío.

- 1990 "Inmaculada" en.
 jul 21 "Sábado", n.668/Uno más Uno.
 p.11.

BOULLOSA, Carmen.

- 1989 "La casa de muñecas de Juan" en.
 sep 23 "Sábado", n.625/Uno más Uno.
 p.7.

CORIA, José Felipe.

- 1989 "Juan García Fonce: Inmaculada" en.
 ago 19 "Sábado", n.620/Uno más Uno.
 p.11.

DEL CHORO, Silvia.

- 1989 "El arte de la sutileza en el erotismo psicológico" en.
ago 27 "La Jornada Semanal", nueva época, n.11/La Jornada.
pp.8-9.

GARCIA RAUREZ, Fernando.

- 1989 "Inmaculada: El claro camino del deseo" en.
ago 13 "El Semanario", n.382/Novedades.
pp.2-3.

GOLDIN, Daniel.

- 1990 "El arte del buen amante" en.
may Los Universitarios, 3era. época, n.11.
p.12.

LUGO, José Antonio.

- 1989 "Inmaculada o los amores de Juan García Fonce" en.
sep 23 "Sábado", n.625/Uno más Uno.
p.7.

MEJIA, Eduardo.

- 1990 "Juan García Fonce: Inmaculada o los placeres de la in-
jul 14 ciencia" en.
"Sábado", n.667/Uno más Uno.
p.11.

OVIEDO, Armando.

- 1989 "Todo ángel es terrible" en.
dic Casa del Tiempo, vol.IX, n.92.
pp.114,115.

PATÁN, Federico.

- 1989 "Juan García Fonce: Inmaculada" en.
sep 30 "Sábado", n.626/Uno más Uno.
p.10.

RUY SANCHEZ, Alberto.

- 1989 "La novela anal como novela pura" en.
sep 23 "Sábado", n.625/Uno más Uno.
p.7.

TREJO FUENTES, Ignacio.

- 1989 "Juan García Fonce: Inmaculada o la erección sin fin" en.
sep 2 "Sábado", n.622/Uno más Uno.
pp.1-2.

CUELTOS.

Imagen Primera.

ANÓNIMO.

- 1964 "Reseña a Imagen Primera" en.
 jan Bulletin, vol. XI, n. 2.
 p. 3.

ANÓNIMO.

- 1963 "Reseña a Imagen Primera" en.
 oct 13 "México en la Cultura", n. 769/Novedades.
 p. 11.

BERAÚDEZ, Ma. Elvira.

- 1964 "El cuento mexicano en 1963" en.
 ene 5 "Díorama de la Cultura"/Excelsior.
 p. 8.

DALLAL, Alberto.

- 1963 "Reseña a Imagen Primera" en.
 nov 27 "La Cultura en México", n. 93/Siebre.
 pp. XIX.

ERRIN, Manuel.

- 1963 "Reseña a Imagen Primera" en.
 nov 24 "Revista Mexicana de Cultura", n. 869/El Universal.
 p. 15.

FENALOSA, Javier.

- 1963 "Reseña a Imagen Primera" en.
 jul 28 "México en la Cultura", n. 749/Novedades.
 p. 7.

FENALOSA, Javier.

- 1963 "Reseña a Imagen Primera" en.
 nov 25 Nivel, n. 11.
 pp. 4, 12.

TRULBA, Damián.

- 1964 "Reseña a Imagen Primera" en.
 ene 11 Boletín bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y
 Crédito Público, n. 286.
 p. 20.

La Noche.

ANONIMO.

- 1964 "Juan José Gurrola filmará una historia de García Fon-
dic 4 ce ("Tajimara")" en.
El día.
p.11.

AYALA BLANCO, Jorge.

- 1966 "El cine: El drama de una joven pareja: Amelia" en.
abr 3 "México en la Cultura", n.889/Novedades.
p.4.

CASTELLANOS, Rosario.

- 1963 "Reseña a La noche" en.
sep 25 "La Cultura en México", n.84/Siempre.
p.XIX.

G, J. A.

- 1963 "Espejo de libros de Juan García Fonce" en.
dic 15 Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Cre-
dito Público, n.285.
p.26.

GONZALEZ CASAROVA, Henrique.

- 1963 "Personas y lugares" en.
sep 25 "La Cultura en México", n.84/Siempre.
p.XVII.

LERIN, Manuel.

- 1963 "Reseña a La noche" en.
sep 29 "Revista Mexicana de Cultura", n.861/El Universal.
p.15.

RIVAS, Benito.

- 1964 "Asteriscos" en.
abr 19 "Diorama de la Cultura"/Excelsior.
p.4.

SAINZ, Gustavo.

- 1963 "Reseña a La noche" en.
sep 1 "México en la Cultura", n.754/Novedades.
p.9.

Encuentros.

ANONIMO.

- 1972 "Nota sobre Encuentros" en.
jul Flural, n.10.
p.41.

MOLINA, Juan Manuel.

- 1972 "El amor como encarnación del mundo" en.
 sep 20 "La Cultura en México", n. 554/Siempre.
 pp. XI-XII.

PAZ, Octavio.

- 1979 "Encuentros" en.
 jun Vuelta, vol. 3, n. 31.
 pp. 34-35.

XIRAU, Ramón.

- 1972 "Reseña a Encuentros" en.
 sep-oct Diálogos, vol. 8, n. 5(47).
 p. 35.

Figuraciones.

CASTAÑON, Adolfo.

- 1982 "Figuraciones" en.
 ago Vuelta, vol. 6, n. 69.
 p. 38.

GOLDIN, Daniel.

- 1983 "Máscara y río, la risa del deseo. Hacia una moralidad de
 ene lo inmoral a partir de Figuraciones" en.
Revista de Bellas Artes, tercera época, n. 10.
 pp. 61-64.

OBREGON, Georgina.

- 1983 "Reseña a Figuraciones" en.
 ene 30 "El gallo ilustrado", n. 1075/El día.
 p. 18.

FATAN, Federico.

- 1982 "Figuraciones de Juan García Ponce" en.
 jul 3 "Sábado", n. 243/Uno más Uno.
 p. 15.

ROJAS, Mario.

- 1982 "Describir lo indescriptible" en.
 sep Revista de la Universidad de México, vol. XXXVIII, nueva
 época, n. 17.
 pp. 45-47.

TORRES, Vicente Francisco.

- 1982 "Figuraciones de Juan García Ponce" en.
 nov 8 Funto, año 1, n. 01.
 p. 32.

FREJO PUENTES, Ignacio.

- 1982 "Figuraciones" en.
ago Revista de Bellas Artes, tercera época, n.5.
pp.61-62.

VALLABINO, Roberto.

- 1982 "Figuraciones de Juan García Fonce" en.
Jun 19 "Sábado", n.241/Uno más Uno.
p.10.

ZISMAN, Alex.

- 1982 "Figuraciones del amor" en.
oct Quimera, n.24.
pp.68,69.

"Un día en la vida de Julia".

GARCIA RAMIREZ, Fernando.

- 1988 "Para no morir" en.
ago 28 "El Semanario Cultural de Novedades" n.332/Novedades.
p.16.

ENSAYOS.

Cruce de Caminos.

ARREDONDO, Inés.

- 1965 "Reseña a Cruce de Caminos" en.
nov-dic Revista de Bellas Artes, n.6.
pp.86-87.

BATIS, Huberto.

- 1966 "Juan García Fonce o la crítica como mediación apasiona-
feb 20 da" en.
"La cultura en México", n.207/Siempre.

GOLINA, José de la.

- 1966 "El artista como héroe" en.
mar Revista de la Universidad de México, vol. XX, n.7.
pp.31-32.

GONZALEZ ROJO, Enrique.

- 1966 "Reseña a Cruce de Caminos" en.
mar 1 Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, n.338.
p.22.

XIRAU, Ramón.

- 1966 "Reseña a Cruce de Caminos" en.
mar-abr Diálogos, vol. II, n. 3(9).
p. 43.

Thomas Mann vivo.

ANONIMO.

- 1972 "Reseña a Thomas Mann vivo" en.
nov Plural, vol. II, n. 2(14).
p. 42.

Trazos.

XIRAU, Ramón.

- 1975 "Nota sobre Trazos" en.
mar-abr Diálogos, vol. II, n. 2(62).
p. 37.

Teología y Pornografía.

COLINA, José de la.

- 1975 "La escritura cómplice" en.
nov Plural, vol. V, n. 2/50.
pp. 83-84.

La errancia sin fin.

BATIS, Huberto.

- 1981 "La errancia sin fin" en.
ago 8 "Sábado", n. 196/Uno más Uno.

LIMA, Bernardo.

- 1981 "La errancia sin fin; Musil, Borges, Klossowski" en.
ago 22 "Sábado", n. 196/Uno más Uno.
pp. 18-19.

MENDIOLA, Salvador.

- 1981 "El fin de la errancia" en.
ago 22 "Sábado", n. 196/Uno más Uno.
p. 19.

SUCRE, Guillermo.

- 1982 "La errancia sin fin; Musil, Borges, Klossowski" en.
mar Vuelta, vol. 6, n. 64.
pp. 36-38.

VALLARINO, Roberto.

- 1981 "La errancia sin fin" en.
 sep 26 "Sábado", n. 203/Uno más Uno.
 p. 22.

ZISMAN, Alex.

- 1981 "Reseña a La errancia sin fin" en.
 jul-ago Quimera, n. 9-10.
 pp. 89-90.

Las huellas de la voz.

BATIS, Huberto.

- 1982 "Las huellas de la voz de Juan García Ponce" en.
 jun 19 "Sábado", n. 241/Uno más Uno.
 p. 8.

CORONADO, Juan.

- 1982 "Las huellas de la voz" en.
 sep 25 "Sábado", n. 255/Uno más Uno.
 p. 11.

CHACON, Joaquín Armando.

- 1983 "Las claves de García Ponce" en.
 ene Revista de la Universidad de México, vol. XXXVIII, nueva
 época, n. 21.
 pp. 39-40-

MALDONADO, Ignacio.

- 1982 "El cazador de hallazgos" en.
 jul 24 "Sábado", n. 246/Uno más Uno.
 pp. 12-13.

Apariciones.

GOLDIN, Daniel.

- 1987 "García Ponce: la palabra y la imagen" en.
 nov 8 "La Jornada Semanal, n. 164/La Jornada.
 pp. 6-8.

MARTINEZ-ZALCE, Graciela.

- 1988 "Sobre Apariciones de Juan García Ponce" en.
 abr 2 "Sábado", n. 548/Uno más Uno.
 p. 9.

REYES, Juan José.

- 1988 "Juan García Ponce: transgresión y distancia" en.
 abr 3 "El Semanario Cultural de Novedades", n. 311/Novedades.
 p. 10.

Imágenes y Visiones.

ANONIMO.

- 1989 "Reseña a Imágenes y visiones" en.
abr 8 "La Jornada de los Libros", n.220/La Jornada.
p.2.

CARDENAS, Noé.

- 1989 "García Ponce: el dictado de la inteligencia" en.
may 7 "El Semanario", n.368/Novedades.
p.7.

GALLY, Héctor.

- 1989 "Juan García Ponce: Imágenes y visiones" en.
jul 8 "Sábado", n.614/Uno más Uno.
p.10.

PATAN, Federico.

- 1989 "Juan García Ponce: Imágenes y visiones" en.
may 27 "Sábado", n.608/Uno más Uno.
p.10.

Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus.

CORIA, José Felipe.

- 1987 "Balthus de Juan García Ponce" en.
sep 26 "Sábado", n.521/Uno más Uno.
pp.12, 13.

CONDE, Teresa del.

- 1987 "Juan García Ponce y Balthus: Afinidades gnóstica" en.
sep 12 "Sábado", n.519/Uno más Uno.
p.6.

D'AQUINO, Alfonso.

- 1988 "Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus" en.
nov Vuelta, vol.12, n.144.
pp.50-53.

TEATRO.

El canto de los grillos.

IBÁÑEZ, José Luis.

- 1958 "Teatro" en.
jun Universidad de México, vol.XII, n.10.
p.27.

PACHECO, José Emilio.

- 1958 "Reseña a El canto de los grillos" en.
jul-ago Letras Nuevas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
n.4.
pp.46-47.

VALDES, Carlos.

- 1959 "Reseña a El canto de los grillos" en.
jul Universidad de México, vol. XII, n.11.
p.30.

Doce y una, trece.

MENDOZA, María Luisa.

- 1964 "Reseña a Doce y una, trece" en.
oct 18 "El Gallo ilustrado", n.121/El día.
p.4.

MONSIVAIS, Carlos.

- 1964 "Reseña a Doce y una, trece" en.
dic Revista de la Universidad de México, vol. XII, n.4.
pp.28-29.

REYES, Mara.

- 1964 "Diorama teatral" en.
nov 8 "Diorama de la Cultura"/Excelsior.
p.4.

SODORZANO, Carlos.

- 1964 "Reseña a Doce y una, trece" en.
oct 14 "La Cultura en México", n.139/Siempre.
p. XVII.

Catálogo Razonado.

ANONIMO.

- 1983 "La ursulina" en.
abr Casa del Tiempo, vol. III, n.28.
p.2.

CHACON, Joaquín Armando.

- 1988 "Espejo de modelos" en.
ene "Sábado", n.531/Uno más Uno.
p.3.

AUTOBIOGRAFIA.

BATIS, Huberto.

- 1966 "Reseña a su autobiografía" en.
 sep 21 "La Cultura en México", n.240/Siempre.
 p.XVI.

MONTERROSO, Augusto.

- 1967 "Autobiografías de escritores jóvenes " en.
 feb Revista de la Universidad de México, vol.XXI, n.6.
 p.30.

MONTERROSO, Augusto.

- 1982 "Los escritores cuentan su vida" en.
 oct 16 "Sábado", n.258/Uno más Uno.
 p.4.

POESIA.

Réquiem y Elegía.

BRUCE-NOVOA, Juan.

- 1983 "Desde el centro de lo abiertos: Juan García Ponce" en.
 oct-dic La palabra y el hombre, nueva época, n.48.
 pp.8-15.