

La mirada plástica de un escritor  
Iván Ruiz  
Posgrado en Historia del Arte, UNAM

*Abrir el campo literario*

¿Qué hace de Juan García Ponce uno de los escritores más complejos de la literatura mexicana? El lector atento, aquel que tiene la capacidad de deleitarse con el arte y con sus diversas expresiones en la vida cotidiana, pronto advierte que su literatura —si bien establece un parámetro de autonomía en sí misma— introduce un fuerte contacto con otros lenguajes no verbales. Para enunciar nuestra apuesta teórica desde un principio, sostendremos a lo largo de este ensayo que la literatura de este escritor, más que confinarse en la palabra, toma como punto de partida ese mismo lugar para abrir y establecer un diálogo permanente con la imagen. En primera instancia, diremos que esta posibilidad de cruce entre palabra e imagen distingue la mayor parte de su obra narrativa; especialmente, su proyecto más ambicioso, la novela *Crónica de la intervención*.<sup>1</sup>

Este aspecto, sin embargo, no es la única singularidad de su obra, pero sí una de las problemáticas de mayor envergadura que circunda el universo creado y presentado en las novelas y cuentos de Juan García Ponce. ¿Cómo acercarse, pues, a esta relación que exige una reflexión intertextual entre dos grandes discursos del arte: la literatura por un lado y la pintura por el otro? Desde nuestra perspectiva, el ejercicio más pertinente consiste en *hacer abrir* el estricto campo literario, es decir, dejar de concebir que la literatura se explica y se determina en sí misma y que, más bien, la experiencia literaria consiste en poder ver, en un nivel profundo, el diálogo que se puede establecer entre diversas expresiones artísticas. Entonces, la vitalidad y el poder de la literatura consistirían en hacer presente al arte (las artes) a partir de la palabra; pero esto sólo es posible si hay una mirada que lo permita. Esta mirada, algunas ocasiones en ausencia y otras evidente, es la mirada plástica del escritor, la de Juan García Ponce que observa, recoge, reflexiona y discute —consigo mismo y con los otros— en su extensa obra narrativa y ensayística. En este sentido, esta mirada sabe seducir y sabe hacerse mirar en diferentes grados de visualidad. Propongo, por lo menos, dos formas de esta mirada que han sido fruto de reflexión de dos obras narrativas en particular: la novela anteriormente citada, *Crónica de la intervención*, y el cuento *Tajimara*. En este ensayo nos ocuparemos, especialmente, sobre la “mirada invisible”<sup>2</sup> que está presente en *Tajimara*, donde a partir de la evocación de la pintura abstracta, se estructuran los diversos estados de ánimo de las dos parejas sentimentales involucradas en la gran historia.

*El cuento del que se habla*

---

<sup>1</sup> García Ponce, Juan (1992) *Crónica de la intervención*, 2 volúmenes, México: CONACULTA (Letras Mexicanas). Esta novela se publicó por primera vez en Barcelona —igualmente en dos tomos— bajo el sello editorial de Bruguera en 1982.

<sup>2</sup> Por contraposición a la “mirada visible” que se manifiesta en la narración de la novela *Crónica de la intervención* y de la cual hablaremos con más detalle en la conclusión de este ensayo.

En *Tajimara*<sup>3</sup> se dan cita cuatro personajes cuyas historias tejen paulatinamente el sentido de otra gran historia que los envuelve y los determina. En las pocas ocasiones que Juan García Ponce habló sobre el significado de este cuento y con motivo de la adaptación cinematográfica que Juan José Gurrola realizó de éste mismo<sup>4</sup>, el escritor recuerda: “mis comentarios no pasaban de algo parecido a ‘tenemos que hacer que se conserve el sentimiento de nostalgia por la inocencia perdida y el tono narrativo del cuento’ ”<sup>5</sup> Por lo tanto, si nos dejamos guiar por la declaración del autor del cuento, podemos pensar que el sentido que sostiene a *Tajimara* consiste en la evocación de la inocencia perdida. Pero dejemos que sea nuestra propia mirada (la del lector atento y reflexivo del cuento) la que proponga otro sentido que subyace y hace manifestarse a esta inocencia perdida y que, además, la explica como un *leitmotiv* del cuento y de la mayor parte de la obra literaria de García Ponce.

*Tajimara* es una narración breve donde los acontecimientos que motivan a las pequeñas historias de Cecilia, un “yo” narrador / personaje, Julia y Carlos (los cuatro personajes principales), más que sumarse unas a las otras en una cadena sintagmática, se superponen entre sí, dándole al tiempo del relato un *tempo* que discurre a través de la memoria del narrador. Esta figura que se encarga de narrar los hechos se desdobra en dos roles: por un lado, se identifica como un “yo” que narra y, por otro, como un “yo” que incide en la misma historia que narra. Pero al desdoblarse su voz, su mirada lo hace también, en tanto que lo que narra es evaluado por su mirada y presentado como una deformación pasional de ésta. La historia de este narrador es la de su imposibilidad amorosa con Cecilia y en esta medida contribuye a la creación de la imagen de una mujer inestable y afectada emocionalmente<sup>6</sup>. Esta imposibilidad amorosa se ve reforzada por la irrupción en la narración —por parte de la voz del narrador— de Julia y Carlos, una pareja de hermanos quienes, atraídos física y emocionalmente, luchan por resistir el incesto y sus consecuencias míticas. Entre las frustraciones y deseos de una pareja y otra, el narrador se detiene muy pocas ocasiones para hacer ver un vínculo directo<sup>7</sup>, es decir, la situación de Cecilia y “yo” no explica directamente la

<sup>3</sup> La primera versión de *Tajimara* apareció en el libro de cuentos titulado *La noche*, editado por ERA en 1963 en la colección Alacena (aunque de acuerdo con el propio Juan García Ponce, este cuento apareció en el tercer número de la revista *Cuadernos del viento*; Cf. *Personas, lugares y anexas*, 1996, México: Joaquín Mortiz; pág. 144). Veintiséis años después, Carlos Monsiváis antólogo precisamente este cuento en el libro *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos* publicado por Cal y Arena y, en 1997, éste aparece nuevamente en el libro *Cuentos completos* de Juan García Ponce, editado por Seix Barral en la colección Biblioteca Breve. Para la reflexión que presentamos en este ensayo, nos basaremos en esta última versión.

<sup>4</sup> Cf. *Tajimara* (mediometraje) México, 1965. Director: Juan José Gurrola (incluido en el díptico *Los bienamados* junto con *Un alma pura* de Juan Ibáñez).

<sup>5</sup> García Ponce, Juan (2001) *Trazos*, México: Nueva imagen; pág. 159

<sup>6</sup> Éste es el sentido que el narrador hace evidente en frases como: “...ni he logrado que ella, la Cecilia verdadera, se vea tal cual es: niña frágil, absurda, tímida y descarada, exasperante, imposible, exigente y débil, sorprendente siempre y desesperadamente independiente, inasible, tan difícil de penetrar y tan desequilibrada, y a veces, también, tan tonta, empeñada en vivir en una edad irrecuperable...” García Ponce, Juan. *Op. Cit* en nota 5; pág. 48. Este recurso, utilizado en otras narraciones de García Ponce, está trabajado con más detalle en *Crónica de la intervención*, donde son los hombres los que miran y hablan (narran) de Mariana y María Inés y, en muy pocas ocasiones, son ellas mismas las que dan su punto de vista sobre los hechos.

<sup>7</sup> En el relato sólo se manifiestan tres acontecimientos, aparentemente superficiales, que unen al yo narrador-personaje y Cecilia con Julia y Carlos: i) Cecilia y Julia se conocen desde que ambas tomaron clases de pintura, ii) Cecilia consigue que el yo-personaje viva por un tiempo en el antiguo estudio de Julia

de Julia y Carlos y viceversa, pero sí confirma el estado de carencia en el que ambas se encuentran. Carencia que, desde la perspectiva del narrador y de acuerdo con los hechos narrados, nunca llega a convertirse en una unión amorosa. Por lo tanto, estado de carencia que —contrario al principio estructuralista del cuento popular ruso en las reflexiones de Propp— no se colma nunca y cuya transformación consiste en la no-transformación. Esta paradoja, sin embargo, favorece el estado de contemplación que es tan recurrente en los relatos de Juan García Ponce, ya que se trata de una carencia que, al advertirse como tal, sólo busca un umbral de contemplación y meditación desde donde se pueda observar la condición humana. En el caso concreto de *Tajimara*, esta carencia del narrador, más que instalarse en la oscuridad, abre una gama definida por las relaciones entre colores específicos que evocan y confirman la presencia de la pintura abstracta en este relato.

### *La mirada plástica*

Hemos afirmado en el apartado anterior que el narrador de *Tajimara* se desdobra y, además de narrar la (su) historia con Cecilia, Julia y Carlos, interviene en ella como un personaje más de la narración. En este desdoblamiento lo que se advierte como el elemento más inestable es su mirada, ya que pareciera ser que lo que da forma a sus palabras, es la mirada que es resultado de esa carencia contemplativa. Esta mirada es la de un sujeto nostálgico que, cuando narra, observa a Cecilia como un objeto de deseo inalcanzable y cuando actúa en la historia, ella simplemente lo sobrepasa sexual y emocionalmente. Ambas percepciones sobre Cecilia son efectos de sentido de la mirada del narrador y de su distanciamiento de los hechos: cuando se encuentra más cerca de ella (*actúa* en su historia) pocas cosas coherentes puede decir sobre su relación; en cambio, cuando se distancia de ella y la reconoce como narrador, es capaz de observar el curso de su frustración y de hacer que lo inteligible se superponga a lo sensible. Es decir, su mirada en cuanto narrador —que es la que básicamente nos guía en la búsqueda por el sentido de la historia— puede leerse como el resultado de una lucha entre sus pasiones y frustraciones. Entonces, la mirada más compleja y aquella que queremos vislumbrar, es la de ese narrador nostálgico y melancólico que en su estado de carencia, “mira” y “hace mirar” las cosas de un modo distinto, único. Este yo narrador contempla al mundo (él mismo, Cecilia, Julia, Carlos, Tajimara, etc.) *plásticamente*<sup>8</sup>, es decir, en un universo donde las pasiones humanas más complejas (el incesto, el eterno femenino, la bestialidad sexual; todos motivos recurrentes en la narrativa de Juan García Ponce) se rigen por las cualidades intrínsecas de un color o del esquema cromático<sup>9</sup> o iconográfico de un pintor. La mirada plástica del narrador en

---

y Carlos y, iii) Cecilia y yo-personaje asisten a la fiesta de despedida de soltera de Julia en su casa en el pueblo de Tajimara.

<sup>8</sup> Con el adjetivo “plástico” me refiero a una propiedad de un discurso plástico, es decir, aquel que está definido por sus relaciones entre categorías cromáticas (de color), eidéticas (de formas y volúmenes) y topológicas (de lugares en el espacio) que se actualizan en un objeto pictórico bidimensional.

<sup>9</sup> Utilizo el término *esquema cromático* de acuerdo con la definición del *Diccionario Akal del Color*: “boceto o esquema que se realiza para visualizar el efecto estético, decorativo, expresivo o conativo de una combinación cromosintacmática” (Sanz, J.C. y Rosa Gallego, Madrid: Akal, 2001; pág. 369). Es decir, como el conjunto específico de colores que define y distingue la variedad cromática o el colorismo de un pintor.

*Tajimara*, por lo tanto, modula el grado de luminosidad, la tonalidad y la saturación del color de las emociones de los personajes que, bajo su punto de vista, se exhiben en esta historia.

#### *Los colores del alma*

Para iniciar esta jornada del color, dejemos que el narrador de *Tajimara* confirme la mirada melancólica y plástica que hemos aludido y que tratamos de reconocer en este ensayo:

“Estaba lloviendo y, vistos a través de los cristales empañados, los abetos sacudidos por el viento, las montañas pardas y el cielo gris y deslavado, parecían envueltos en una enorme bolsa de celofán. Antes, Cecilia y yo habíamos recorrido estos mismos veinte kilómetros innumerables veces; pero el paisaje nunca me había parecido tan melancólico como ahora”<sup>10</sup>

La descripción que leemos en estas líneas corresponde a la voz del narrador, pero dado su doble condición (narrador-personaje), podemos intuir que la mirada de los hechos es la del “yo” que va junto con Cecilia en la carretera que los conducirá al pueblo de Tajimara. El narrador cuenta su historia en pretérito imperfecto y es a partir de su voz que su mirada toma existencia en el relato; en otras palabras, la voz regula a la mirada y la presenta en ese estado melancólico o nostálgico que remite, como una correspondencia, a la desarticulación amorosa entre él y Cecilia. Este mirada que se hace mirar en cuanto voz del narrador, postula una *tonalidad* o *tono* en la narración que concreta en la medida en que propone distintos colores en las referencias iconográficas de la historia. Por principio, es bastante evidente que en este fragmento que hemos citado, la mirada plástica del narrador-personaje percibe, a través de los cristales empañados, el camino de la carretera como un cuadro impresionista, donde lo “deslavado”<sup>11</sup> remite a la imprecisión o desenfocado que caracteriza la técnica pictórica de este movimiento vanguardista de la pintura francesa que surgió a finales del siglo XIX. Ahora bien, esta percepción de lo deslavado, contrasta claramente con el *colorismo*<sup>12</sup> de la pintura impresionista, dada la persistencia del color gris en *Tajimara* (reiterado seis veces en distintas descripciones en la narración), cuya acromaticidad, simboliza un estado de ánimo disfórico o carente de emociones. Este color predomina en toda la narración y se atribuye al color del cielo y al de las tardes que observan los personajes del cuento. Por lo tanto, si el tono predominante en el cuento es el gris, podríamos pensar que se trata de una narración que, estratégicamente, ha utilizado este color para sugerir, irónicamente, que la “modernidad industrial” de la ciudad de México (el México que construye la propia narración), se encuentra íntimamente ligada a esa opacidad que emana de la atmósfera (la tarde, el cielo, la luz) y que cubre paulatinamente a los personajes de *Tajimara*. Pero digamos que ése es el valor del gris en cuanto tonalidad única, pero cuando se mezcla con otros colores en otras descripciones de la narración, ya no sugiere

<sup>10</sup> García Ponce, Juan. *Op. cit* en nota 3; pág.43.

<sup>11</sup> En otra frase, este narrador vuelve a sugerir esta imprecisión con efectos de sentido singulares que crean un desdoblamiento de Cecilia: “Con la lluvia había oscurecido de pronto, sin que viéramos meterse al sol. El coche estaba lleno de humo. Los cristales, convertidos en espejos, devolvían la figura de Cecilia del otro lado del coche, doblándola. Los brazos delgados, de niña todavía, extendidos hacia el volante; la suave curva de la nuca, con unos cuantos pelos castaños saliéndose del peinado” *Ibid.*, pág. 47.

<sup>12</sup> Cf. nota 9, a pie de página.

únicamente lo melancólico, sino que su relación pone de manifiesto cuestiones de otro tipo. Esto puede constatarse en las siguientes frases:

- “las tardes grises y rosadas”,
- “las montañas pardas, verdes y azules diluyéndose con el fin del día” o
- “por las pocas calles iluminadas se veían correr ríos ocres”

Estas frases del cuento, expuestas por la mirada del narrador y vistas como un conjunto cromático, nos hacen pensar que en *Tajimara* la importancia del color en las descripciones no es sólo un elemento que funciona exclusivamente para exaltar las relaciones metafóricas que surgen entre dos objetos o sujetos, sino que es un relato literario donde el color es aquel elemento plástico que organiza tanto los estados de ánimo de los personajes como de las situaciones que los envuelven. Los colores, grupos de colores o tonalidades que se manifiestan en la narración son los siguientes:

gris	rosa
verde	pardo
amarillo	naranja
castaño	ocres
azul	negro

De todos estos colores, los más privilegiados son los tres primeros: el gris (citado seis ocasiones), el verde y el amarillo (cinco referencias). Es importante destacar que esta gama de colores no existe previamente como una referencia del mundo cultural<sup>13</sup>, sino que son colores *percibidos* tanto por el narrador-personaje, como por algunos de los otros personajes. Por ejemplo, el yo-personaje se percata de esta combinación de colores: “...las conversaciones interminables y los paseos por las calles, bajo la lluvia, en tardes *grises* y *rosadas*...”; mientras que el yo-narrador observa: “Por las pocas calles iluminadas se veían correr ríos *ocres*”. Esto quiere decir que en este cuento el color es un elemento privilegiado ya que constituye un umbral que reúne percepciones exteriores del mundo con estados del alma de los personajes. Cecilia, “yo” narrador-personaje, Julia y Carlos, ven en el mundo una combinatoria de colores y ésta se introduce a través de su mirada y los define en cuanto sujetos sensibles. Los colores del alma son, entonces, aquellas percepciones cromáticas que definen los estados de ánimo de los personajes; de ahí que el narrador esté asociado con el color gris y Cecilia, con su fuerza vital, con el color verde. Por lo tanto, con esto podemos afirmar que *Tajimara* es un cuento icónico donde se privilegia la *iconocidad*, es decir, el “conjunto de procedimientos puestos en juego para producir el efecto de sentido *realidad*”<sup>14</sup>. Pero esta realidad no remite al universo de la cultura mexicana: *Tajimara*, como la totalidad de la obra literaria de Juan García Ponce, se explica y se colma en sí misma. Entonces, se trata de un efecto de realidad que se desplaza, de la vida cotidiana (el México que presenta), a la experiencia plástica, propia de un

<sup>13</sup> Las excepciones consisten en el color verde de la tela del vestido de Cecilia que destaca el narrador-personaje: “Con su vestido verde, sin mangas, cerrado hasta el cuello, recto y pegado al cuerpo, (Cecilia) se veía divina” (García Ponce, Juan. *Op. Cit* en nota 5; pág. 43); la cinta azul en el pelo de Cecilia y el vestido negro de una mujer en las fiestas en *Tajimara*.

<sup>14</sup> Greimas, A.G. y Joseph Courtés (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos; pág. 212.

discurso pictórico. El referente icónico de *Tajimara* es el universo plástico y su efecto de realidad cobra sentido en el tejido donde se cruzan la literatura con la pintura. Se trata, entonces, de ver a la literatura —como expresión de vida— en el umbral entre la palabra y la imagen. En este sentido cobran importancia descripciones tonales de este tipo: “campos amarillos, el cielo gris, la neblina, la ciudad rosa y anaranjada, los muros amarillos y los árboles verdes”. Los colores, por lo tanto, al combinarse, hacen posible la existencia de una gama cromática y, por lo tanto, de una mirada plástica del mundo.

#### *La aparición de lo invisible*

Los colores que hemos agrupado en la tabla anterior y que se hacen presente tanto en percepciones como en descripciones de *Tajimara*, nos han llevado a definir la importancia del color en la narración, ya que es éste, a través de sus múltiples combinaciones, aquél que rige y define los estados de ánimo y de alma de los personajes. Ahora bien, estos colores en las descripciones constituyen un aspecto “visible” y trazan una mirada regida por el universo de la visibilidad; pero si tratamos de establecer una reflexión más profunda, vemos que es la misma combinación de colores la que nos señala el camino hacia lo plástico, en su condición de relatividad o de relación de colores. Pero este indicio plástico, dada su relatividad, no se rige por formas figurativas sino por abstractas. Esto implica una relación de existencia mutua: lo figurativo implica a lo abstracto y en lo más abstracto encontramos figuratividad. Tal es la apuesta de la pintura abstracta: *hacer visible lo invisible*. Esto ya lo ha advertido el mismo Juan García Ponce con respecto a la pintura de su hermano Fernando García Ponce —uno de los pintores abstractos mexicanos más importantes de la Generación de Ruptura. Nuestro autor nos dice:

“Su presencia aspira a la ausencia, quiere ser una pura armonía callada y silenciosa en la que nada nos hable para conducirnos hacia el peso y la densidad del objeto, sino que se nos muestre como una pura armonía que no busca ni representa más que su lenguaje hecho de silencio, recogido sobre sí mismo. Ésta ha sido siempre la aspiración de la pintura abstracta, que hable al fin de lo que hasta entonces ha estado detrás de la pintura como representación de las figuras y objetos que recoge la pintura como espejo del mundo y que es lo que la pone fuera y dentro del mundo simultáneamente”<sup>15</sup>

Esta armonía silenciosa que habla y se representa a sí misma, esta armonía de la abstracción es la “mirada invisible” que observa, reflexiona, evalúa y rige la vida de los personajes y el universo construido en *Tajimara*. Y este mismo ejercicio de presencias y ausencias, de exhibirse y de ocultarse, permite que un lector formado en el ejercicio intertextual del arte, reconozca que en *Tajimara* la gama cromática de las descripciones que rigen los estados de alma de los personajes —autónoma en sí misma— se encuentra íntimamente ligada con la pintura de Lilia Carrillo. La mirada plástica del escritor hace convivir los motivos eróticos de la narrativa de Juan García Ponce, con el abstraccionismo lírico que puebla la pintura de Lilia

---

<sup>15</sup> García Ponce, Juan (2002) “La respuesta de la pintura: Fernando García Ponce”, *La aparición de lo invisible*, México: Aldus; pág. 226

Carrillo. Esta relación no tiene nada de arbitrario, ya que, fruto de reflexión de un análisis, está sustentada en cuatro hechos relevantes:

- i) La obra narrativa de Juan García Ponce otorga un espacio privilegiado a la pintura y a pintores específicos como Lucas Cranach y Balthus (especialmente en *Crónica de la intervención*),
- ii) Además de escritor, Juan García Ponce fue uno de los críticos de arte más importantes de México<sup>16</sup> y, especialmente, fue promotor de la vanguardia mexicana de donde surgió la Generación de Ruptura, de la cual, tanto su hermano Fernando García Ponce como Lilia Carrillo formaron parte,
- iii) En *Tajimara*, el oficio de los hermanos Julia y Carlos es el de pintores; de ahí que en toda la narración, las referencias a la pintura (y, especialmente a la de tipo abstracto) sean constantes y,
- iv) Fundamentalmente, el propio cuento de *Tajimara*, a través de su gama cromática, sugiere y hace posible esta relación intertextual.

Centrados pues en esta relación invisible —que tratamos de hacer visible a lo largo de estas líneas— veamos que si mezclamos la tabla de colores antes descrita (gris, rosa, verde, azul, anaranjado, ocres...) en un solo espacio, tendríamos el esquema cromático de un lienzo con una tonalidad cálida que es bastante cercana a la mayor parte de las pinturas de Lilia Carrillo. Pero dejemos, nuevamente, que el mismo Juan García Ponce nos dé su punto de vista sobre la obra plástica de esta artista:

“La obra de Lilia Carrillo es de una excepcional belleza. Como descuidadamente, como sin querer, obedeciendo sólo a sus propias exigencias, esa belleza no nos conduce a nada, más que a sí misma [...] ‘No tengo método realmente para pintar. O si lo tengo, lo cambio mucho. A veces comienzo por un extremo o por otro. Otras veces como sea’, ha declarado la pintora en una de las raras y preciosas ocasiones en que explicó por medio de la palabra cómo nacía su obra y hacia dónde se dirigía. Nada más exacto. Esa obra no tiene, tal como se nos muestra en cada uno de sus cuadros, ni principio ni fin, aún dentro de los límites forzosos que crea cada cuadro. Es un puro movimiento”<sup>17</sup>

En esta breve declaración se concentran nuestros indicios para confirmar que la pintura abstracta y, especialmente la de Lilia Carrillo, se hace presente —a través de la mirada plástica del escritor— en el cuento de *Tajimara*. De acuerdo con Juan García Ponce, la belleza de la pintura de Carrillo consiste en su auto-afirmación, es decir, se define en sí misma; sin embargo, al definirse, abre sus posibilidades al infinito: de ahí que no tenga ni principio ni fin pero sí un límite o borde que la contenga y que le permita exhibirse. En nuestro deseo por vincular esta declaración con la composición de *Tajimara*, podemos afirmar que el narrador-personaje —ese “yo” desarticulado de Cecilia y del mundo— narra (construye) una historia (*su historia*) como un lienzo de Lilia Carrillo: no tiene método para narrar (los tiempos pretéritos y presentes se superponen sin ninguna separación evidente, con excepción de algunos paréntesis que

<sup>16</sup> Cf. sus libros: *Nueve pintores mexicanos* (México: Era, 1968), *Paul Klee: dibujos* (México: Librería Madero, 1965), *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus* (México: Ediciones del Equilibrista, 1987), *De viejos y nuevos amores*, Vol. 1, Arte (México: Joaquín Mortiz, 1998), *Las huellas de la voz*, Vol. 1, Imágenes plásticas (México: Joaquín Mortiz, 2000) y *La aparición de lo invisible* (México: Aldus, 2002).

<sup>17</sup> García Ponce, Juan (1974) “Homenaje a Lilia Carrillo”, *Plural*, No. 38, México: Revista Excelsior; pág. 73.

¿indican? un recuerdo) y, cuando narra, la carga afectiva se impone a su carga inteligible, por lo cual su narración adquiere el tono de un balbuceo o de una duda constante<sup>18</sup>. Su historia con Cecilia, vista a la luz del incesto entre Julia y Carlos, tampoco tiene ni principio ni fin: se desdobra, se refleja en otras parejas, en otros ámbitos, en otros lugares; en fin, *Tajimara*, al igual que los cuadros de Lilia Carrillo, también es un puro movimiento. Pero principalmente, y aquí llegamos a la confirmación de nuestra apuesta teórica, este narrador-personaje que hace posible el movimiento de las cosas en *Tajimara* es una figura del discurso literario que comparte las preocupaciones de una figura del discurso plástico: narra el mundo con una visión *sui generis*, dando al color y a las diversas gamas cromáticas un valor especial. Es decir, valor en cuanto lo cromático se opone o se confirma con los estados de ánimo de los personajes a partir de “contrastes tonales”<sup>19</sup>.

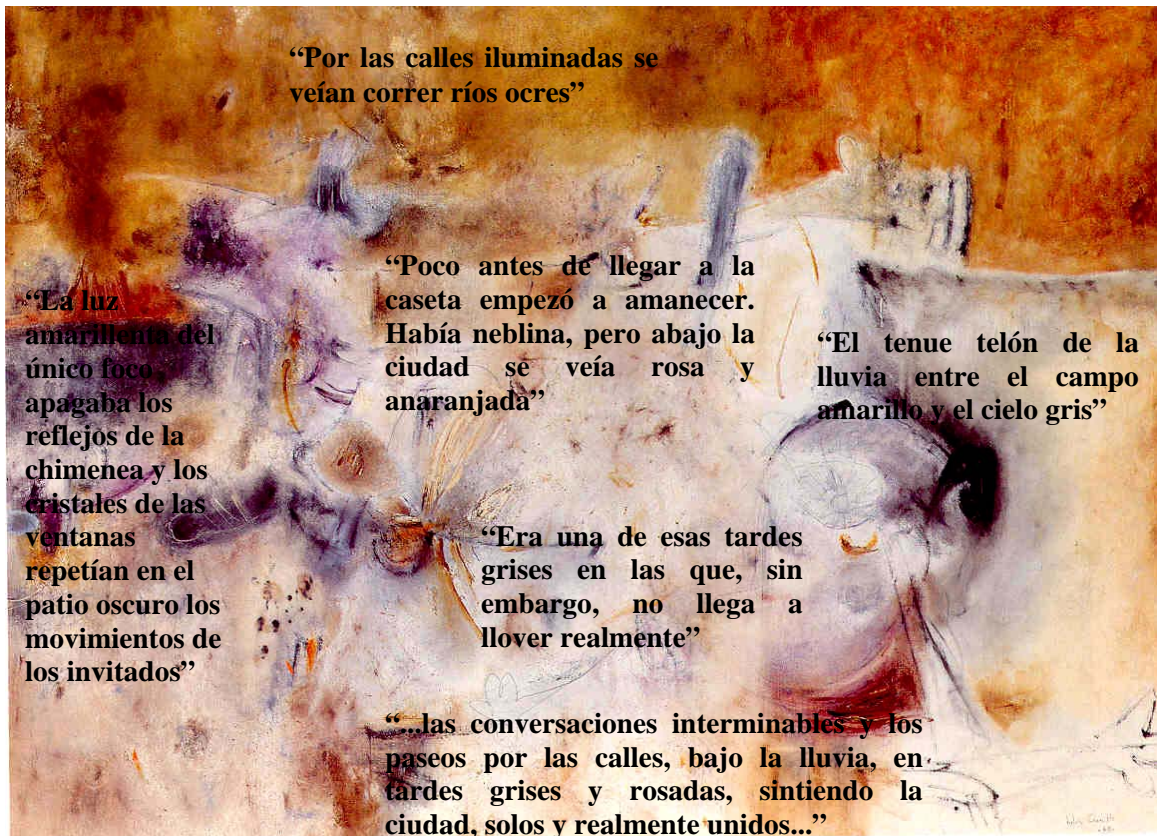
A partir de esta reflexión, podemos hacer el siguiente ejercicio visual-verbal. Éste consiste en “leer” frases de *Tajimara* (algunas de las cuales ya hemos citado) inscritas en zonas cromáticas específicas del espacio plástico del lienzo titulado *Introspección*<sup>20</sup> de Lilia Carrillo. Esto nos permite la posibilidad de que al leer y advertir la tonalidad cromática de la narración, veamos, de igual modo, que las percepciones del narrador-personaje se encuentran a caballo entre una composición literaria y una composición plástica. El ejercicio de la lectura implica, recíprocamente, el ejercicio de la mirada en movimiento, donde la linealidad de la frase cede su lugar al continuo movimiento de una composición abstracta, revelando así la complejidad de la imagen (y su complicidad con la palabra) tanto en *Tajimara* como en otras obras narrativas de Juan García Ponce.

<sup>18</sup> “Lo mío y lo de Cecilia es distintos y además ella no se llama Cecilia y en todo lo que he dicho hasta ahora hay algo falso, aunque los sucesos sean verdaderos”, García Ponce, Juan, *Op. cit.*, en nota 5; pág. 44.

<sup>19</sup> El “contraste tonal” parece ser una de las características más importantes en la pintura de algunos artistas mexicanos inscritos en la abstracción. En su pintura se advierte que los colores definen su relación (valor) por contraste con otro color. En el caso de Lilia Carrillo nos señala Jaime Moreno Villarreal: “Lilia Carrillo pintaba directamente sobre la preparación blanca de la tela, de modo que no bosquejaba un plan previo. Procedía tocando escrupulosamente con el pincel y difuminando el color; de hecho, la mancha del color se iba constituyendo al mismo tiempo en el bosquejo de la obra. Este procedimiento, elucidado por Cézanne, consiste en no diferenciar la pintura del dibujo, y dejar que sea el contraste tonal lo que desarrolle la obra” Moreno Villarreal, Jaime (1994) *Lilia Carrillo, la constelación secreta*, México: CONACULTA, ERA (Galería, Colección de Arte Mexicano); pág. 26. Ahora bien, en el caso de Fernando García Ponce, cuyos contrastes tonales tienen más fuerza debido al tono heráldico de los colores, Jorge Alberto Manrique señala: “Se da así en la pintura de García Ponce una especie de contradicción: la sencillez de las estructuras básicas sustentantes y la vibración finamente matizada del contenido emotivo”, Manrique, Jorge Alberto (2001) *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, México: UNAM, IIE; pág. 142. Esta contradicción que señala Manrique como fundamento de una estructura plástica en Fernando García Ponce, así como la disolución de colores cálidos en las pinturas de Lilia Carrillo, nos llevan a plantear que el contraste tonal de su pintura, en la cual sustentas su ejercicio plástico, es muy cercano de las contradicciones que circundan el pensamiento de Juan García Ponce. Estas contradicciones, más que repelerse entre sí, admiten una determinada co-presencia; sólo en este sentido se entiende la apuesta teórica de su ensayo sobre Klossowski, donde la teología y la pornografía (términos antitéticos) logran hacer estructura dado que hay algo invisible que las une; metafóricamente, podríamos decir que esa misma invisibilidad es la que hace posible estados de ánimo tan contradictorios en los personajes de *Tajimara* y, especialmente, en los balbuceos característicos del narrador.

<sup>20</sup> Carrillo, Lilia (1966) *Introspección* (Óleo sobre tela, 120 x 120 cm. Colección del Museo de Arte Moderno, INBA). Imagen tomada del libro *Lilia Carrillo, la constelación secreta*, de Moreno Villarreal, Jaime (1994), México: CONACULTA, ERA (Galería, Colección de Arte Mexicano).





*El goce de la obra (a modo de conclusión)*

Ante la contundencia de la revelación de esta “mirada invisible”, se superpone o se implica otra mirada que, aunque está en constante evidencia, también funciona a través mecanismos narrativos bastante complejos. Se trata de la “mirada visible”, la cual se manifiesta en la narración a través de la figura de la *écfrasis*<sup>21</sup>, es decir, de la descripción verbal de un objeto pictórico que, al construirse como objeto textual, incide directamente en la significación de la narración que lo contiene. Uno de los casos más notables de la *écfrasis* en la narrativa de Juan García Ponce lo encontramos en la novela *Crónica de la intervención*, donde el narrador omnisciente advierte la complicidad entre el objeto textual ecrásico (una *Venus* del pintor Lucas Cranach) y dos personajes masculinos:

“Pero, adentro, está el otro escenario: los altos y lípidos espejos sin fondo, los pesados muebles cuya cerrada materialidad parece contradecir a la inasible irrealidad de esos espejos, los cuadros sobre los que la mirada se desliza para terminar inevitablemente detenida en la *Venus* de Lucas Cranach. De ese cuadro, alrededor de lo que ese cuadro implica, ha surgido la conversación entre Rodrigo Perales y Carlos Aluminio. El tiempo o la vida, la vida a la que el tiempo entrega inesperadas fisonomías, el tiempo al que la vida distorsiona obligándolo a cambiar la dirección en la que se esperaba que se desarrollara, han dejado el cuadro inmutable en su fresca y perturbadora belleza. En la tela está la mujer, diosa eterna y figura temporal, ingenua y perversa, ajena a sus encantos y descansando

<sup>21</sup> Basamos nuestra propuesta de *écfrasis* en el capítulo “*Écfrasis: la representación verbal de un objeto*” del libro *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos* de Luz Aurora Pimentel (México: Siglo XXI, UNAM, 2001); pp. 110-134

en su semivelada revelación, tocada con un ancho sombrero, con Eros siempre a su alcance, la tentación que no podía evitarse, que oculta sus peligros y utilizándolos se conserva ajena a ella”<sup>22</sup>

Esta “mirada visible”, por supuesto, es tema de otro ensayo bastante complejo, pero para concluir éste, resta confirmar que en la narrativa de Juan García Ponce estas dos miradas están presentes y se implican mutuamente, haciendo del espacio literario un campo donde palabra e imagen se asumen —a través de la mirada plástica del escritor— como elementos constitutivos de la composición literaria. Entonces, tratando de dar respuesta a nuestra pregunta inicial, podríamos afirmar que una de las formas de la complejidad en la obra de Juan García Ponce se encuentra en el cruce entre literatura y pintura, obligando así al lector formado estrictamente en el campo de lo verbal, a posicionarse en otro terreno: el de lo plástico. Literatura y pintura formarían, entonces, una topografía de la creación, es decir, el lugar desde el cual la mirada del escritor da sentido a su experiencia como artista. En Juan García Ponce, esta experiencia está determinada por los efectos de sentido de una mirada radiante que proyecta una obra cuya complejidad exige lectores cómplices, atentos e inteligentes; lectores que, de una u otra manera, miren a la literatura con los ojos de un García Ponce preocupado por comunicar sus diversas pasiones no individualmente, sino todas ellas reunidas en un solo texto. Este texto —recordando a Barthes— se asume arrogantemente como “texto de goce”: pone en estado de pérdida y desacomoda. Entonces, tanto pérdida como desacomodo son los efectos que, a su paso, desencadena esta mirada plástica del escritor.

---

<sup>22</sup> García Ponce, Juan. *Op. cit.*, en nota 1; pág 198.