

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Mildred Castillo Cadenas

milcasiopea@yahoo.com.mx

Universidad Nacional Autónoma de México

García Ponce: el autor y algunas consideraciones sobre la moda

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Número 56, abril-junio 2021, pp. 21-24.

ISSN:01855727

Xalapa, Veracruz, México



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

GARCÍA PONCE: el autor y algunas consideraciones sobre la moda

Mildred Castillo Cadenas

*Dedicado a
Marduck Garrido Obrador*

Hacia 1960 Juan García Ponce (1932-2003)¹ ya tenía cierto reconocimiento en las letras y la vida cultural del país, luego de obtener el Premio Ciudad de México por su obra teatral *El canto de los grillos* en 1957. Dicha década de turbulencias sociales y económicas fijó los temas del escritor, orientados a la memoria, la sexualidad, el erotismo y la pintura. En esta época también surgió la imagen de autor que lo situaría en un lugar protagónico dentro de la Generación de Medio Siglo. Se trató de una generación que rompió con los asuntos de corte revolucionario, optando por relatos abiertos, universales y subjetivos. Entre sus integrantes encontramos a Elena Poniatowska (1932), Juan Vicente Melo (1932-1996), Salvador Elizondo (1932-2006), Sergio Pitol (1933-2018), Carlos Monsiváis (1938-2010) o José Emilio Pacheco (1939-2014), entre otros. En ese contexto, si bien la obra literaria de García Ponce es de sumo interés, este texto se centra en la figura del narrador, a fin de emplazar la moda como un recurso de posicionamiento autoral. También contempla la revisión de algunos sitios a los que era asiduo

Si bien la obra literaria de García Ponce es de sumo interés, este texto se centra en la figura del narrador, a fin de emplazar la moda como un recurso de posicionamiento autoral. También contempla la revisión de algunos sitios a los que era asiduo y aquellos a los que ayudó a formar: circuitos de arte, galerías o centros de reunión, con el fin de comprender el fenómeno de la moda en sentido más amplio que la simple elección del vestido.

y aquellos a los que ayudó a formar: circuitos de arte, galerías o centros de reunión, con el fin de comprender el fenómeno de la moda en sentido más amplio que la simple elección del vestido. Aunado a esto, se destacan ciertas colaboraciones entre García Ponce y sus contemporáneos, en las que se percibe un significativo juego autorrepresentacional, cuestión que suma a la idea de estetización de la vida cotidiana.

El México posrevolucionario (1917-1940) era un país en recomodo donde las artes llevaban mucho tiempo exaltando cierta indumentaria: rebozos, faldas largas, cabello trenzado; sombreros, camisas de manta, pantalones blancos y huaraches. Me refiero a los

trabajos de Fernando de Fuentes (1894-1958) en la cinematografía, Hugo Brehme (1882-1954) desde la fotografía o Diego Rivera (1886-1957) en la pintura, solo por nombrar algunos. Aun cuando estas obras recogen información certera del tipo de vestimenta de una gran cantidad de personas en el país, es verdad que esta convivía con otros registros, sobre todo en las ciudades. De allí que esa representación de la indumentaria resultara insuficiente para señalar a aquellos sectores disidentes o no simpatizantes de la gesta armada. En ese tenor, es bien sabido que García Ponce y su generación transformaron la vida cultural afirmándose en la sociedad cosmopolita a la que pertenecían, como

una respuesta al desgaste ideológico de la narrativa oficial. Coincidió con Angélica García Gómez cuando señala que esta promoción

se distingue por la presencia de personalidades con una marcada tendencia a la provocación y la irreverencia; al mismo tiempo, dichas figuras estuvieron comprometidas en mantener un interés en torno a la creación artística como postura de vida, esto les permite un desarrollo multidisciplinario que se concreta en una serie de trabajos mancomunados en donde comparten diversas influencias (2014, 204).

Desde la irreverencia, la creación como forma de vida y la pertenencia a un grupo unido por subjetividades, García Ponce critica al nacionalismo prevalente –lo cual coincide con la perspectiva de Octavio Paz y Rufino Tamayo en literatura y pintura, respectivamente–, fomentando una lectura distinta de lo mexicano, cuestión que incide en el diseño de su propia imagen. En *Autobiografía precoz* (1966), al señalar la importancia de Jorge Luis Borges en su obra, comenta:

... intuí, oscuramente en aquel entonces, de qué manera formábamos parte de una entidad cultural universal que debería y podía determinar nuestra relación con la realidad inmediata, aclarándola (2002, 76).

Esta entidad cultural universal se centra en la efigie del artista, equiparándose él mismo al argentino en la realidad, lo cual nos permite pensar en la moda como parte del asunto: el traje de Borges, en su carácter de vestimenta atemporal, se asemeja al que portaba el joven mexicano, quien se considera parte de un universo abierto donde el

estilo es insoslayable. No obstante, habría que destacar que The Beatles y algunos grupos mexicanos de *rock and roll* coincidían con esa vestimenta a principios de los sesenta. En el caso del escritor, la cuestión radica en observar la importancia de los circuitos y los referentes en los que se presenta el atuendo masculino.

Así, el mundo de la cultura, el arte y la literatura se equiparaba a una escenografía donde la corporalidad tenía un rol importante. El cuerpo vestido enfrenta las cuestiones más inmediatas, desde las afectivas y creativas hasta las prácticas. Podríamos decir entonces que el cuerpo de García Ponce es el soporte de su imagen, espacio donde sitúa distintos implementos, a fin de proyectar quién es. Para este, la moda era relevante porque lo relacionaba con los lugares clave donde se discutían las ideas de mayor actualidad en esos años, lo cual contribuyó a reforzar su trabajo escritural. Vale recordar la perspectiva de Claudia de la Garza en su texto “Experimentos de tela y carne...” –presentado durante el seminario *Moda, Creación e Identidad*. 1970-1999, organizado por el Museo del Chopo–, cuando afirma: “Podemos pensar en el vestido como ese espacio liminal que describe al cuerpo, le da sentido, lo produce, lo hace legible frente a las miradas de los demás: nos inscribimos estéticamente en el medio a través de la indumentaria” (2020, 1). La inscripción estética del narrador consigue distinguirse del entorno a través del vestido y, al mismo tiempo, ser parte de él, pues el sentido de su presencia se entremezcla con sus aficiones. Para abundar en esto me detendré en un retrato del autor incluido en la edición 2007 de la *Autobiografía precoz*. En él se observa a García Ponce en tres cuartos de perfil, leyendo, recargado el cuerpo en una mesilla que hace

de soporte. De pelo corto, lleva raya al lado. Porta un traje gris rayado con camisa blanca y corbata negra. Se trata de una lectura en Casa del Lago. No sabemos qué lee; sin embargo, sabemos que de 1961 a 1967 participó con Jaime García Terrés en la programación del recinto. Fue en ese periodo cuando comenzó a hacer crítica de teatro, danza y, en especial, de pintura. De allí que surgiera una larga colaboración y amistad con los pintores rupturistas, entre ellos Manuel Felguérez (1928-2020), Lilia Carrillo (1930-1974), José Luis Cuevas (1934-2017), Fernando García Ponce (1933-1987) o Arnaldo Coen (1940), solo por nombrar algunos. El movimiento pictórico de la Ruptura coincidía con los escritores de Medio Siglo, pues se trataba de crear obras fuera de toda temática impuesta, ávidas de la libertad de expresión.²

Como se advierte, los lugares a los que asistía el autor se van entrelazando: el otrora Club del Automóvil (actualmente perteneciente a Casa del Lago), la Zona Rosa con sus galerías como la Juan Martín o la Antonio Souza, en las que se exhibía el trabajo de sus amigos, a su vez, cercanas a cines, librerías, restaurantes, boutiques y cafés formaban un circuito de la vida social y de la ebullición de las nuevas prácticas artísticas. En ese ambiente, no podían faltar las fotografías que ilustraran el atuendo del autor. Por ejemplo, en la inauguración del Mural de Hierro de Felguérez en el Cine Diana (1961), en las galerías mencionadas o en los pasillos de la Torre II de Humanidades en Ciudad Universitaria. A estas se añaden las de su estudio en la calle Tabasco de la colonia Condesa, mismas que en ocasiones se difundirían en los medios de comunicación. En especial, los periódicos registraron la vida del grupo de escritores y pintores en la sección de sociales,



Los profanadores del amor. Dos cosas quiere el hombre auténtico: peligro y juego. Por eso quiere él a la mujer, puesto que Ella es el juguete más peligroso. FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE

propagando la imagen de los artistas mediante imágenes, reseñas o extractos críticos que los periodistas solicitaban a García Ponce. Ana Cecilia Treviño (*Bambi*) (1931-2002) y Elena Poniatowska dieron cobertura a inauguraciones de pintura, obras de teatro, etc., conjuntando un nutrido archivo de fotografías y textos en el periódico *Excélsior*. Es de notar que fue la sección de sociales y no la cultural la que les dio mayor atención. Esta visibilidad de las personalidades delineaba los centros de reunión y divulgaba la noción de que el arte produce placer o podía ser abordado desde el disfrute sin más.

Como se puede apreciar, la mancuerna entre la vida cultural y artística, junto con el fomento del gusto internacionalista, propiciaron que la imagen y la filiación del escritor se divulgaran. En relación

con esto, Angélica García Gómez señala: “La producción artística ya no solo genera objetos, sino también acontecimientos y subjetividades. Esta nueva concepción deviene en un cambio sustancial en la naturaleza de la obra, afectando la experiencia y el consumo de la misma...” (2014, 220). García Ponce se inserta justamente en estos ambientes empleando su aspecto como renovador cultural y agente de sí mismo. La combinación de trabajo y gozo a la vez pone de manifiesto el poder simbólico del ornato del cuerpo y la exhibición de acontecimientos en la vida de una persona ávida de ser vista. Ello produce sentido estético, desplazando esa experiencia a la hibridez entre realidad y ficción; se trata así, en este caso, de una especie de *performance* de lo cotidiano.

Ejemplo de lo anterior es *Tajimara* (1965), medimetroraje de

Juan José Gurrola (1935-2007) a partir del famoso cuento de García Ponce del mismo nombre. Se trata de la historia de dos amores: la atracción entre dos hermanos y la falta de comunicación en una pareja heterosexual. El filme se abre a una lectura autorrepresentacional de la generación. En este encontramos a pintores, escritores y actores que se presentan en el trabajo cinematográfico tal cual vestían, se peinaban y arreglaban en su día a día: Pixie Hopkin (1940), Pilar Pellicer (1938-2020), Mauricio Davidson (1941) y Claudio Obregón (1935-2010) en los papeles principales. En cameos vemos a Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia (1927-2011), Manuel Felguérez, Carlos Monsiváis y al escritor, quien comenta al respecto: “*Tajimara* fue esa estrecha colaboración, no solo entre Juan

Podemos pensar que la moda fue una estrategia de Juan García Ponce para *hacerse a sí mismo*, un juego de relación con el cuerpo y lo que este significa en un contexto determinado. Supo intercalar la escritura con la proyección de su vestir, lo cual conecta con la idea de universalidad antes mencionada. Lejos de quitarle lo mexicano, lo emancipó de cualquier mote fuera de lo subjetivo.

José y yo, sino entre todos los participantes” (2001, 160). Esa estrecha colaboración nos hace pensar que los convocados dieron vida al relato al mostrarse a sí mismos en calidad de modelos bajo la identificación de una forma de vestir, de ser, de disfrutar. Tal vez por ello insiste García Ponce: “Para mí lo importante fue ver cómo todo un grupo de gente a la que admiro veía las posibilidades de mi historia como algo suyo, que los expresaba también y en la que les gustaba colaborar” (161). El filme se compone de escenarios donde figuran pinturas atribuidas a los protagonistas, aunque en realidad se trataba de obras de Fernando García Ponce y Manuel Felguérez. También hay pasajes musicales y de baile en los que vemos a Hopkin representarse a sí misma, cantando, portando un suéter negro de cuello redondo sin blusa debajo, combinado con pescadores grises y zapatillas sin tacón. Por ende, el hecho de que el atuendo y el arreglo de los participantes fuera el de ellos mismos expande el sentido representacional del filme. Para García Ponce, quien adaptó el relato de la mano con Gurrola, además de tener voz en el montaje, esta fue la oportunidad de estetizarse junto a sus contemporáneos, a fin de integrarlos a su mundo na-

rrativo. Como resultado, es posible apreciar el ir y venir de lo real y lo ficticio por parte de esa generación, que participaría en otros trabajos conjuntos posteriormente, si bien García Ponce no volvería a relacionarse con proyectos cinematográficos.

Por lo anterior, podemos pensar que la moda fue una estrategia de Juan García Ponce para *hacerse a sí mismo*, un juego de relación con el cuerpo y lo que este significa en un contexto determinado. Supo intercalar la escritura con la proyección de su vestir, lo cual conecta con la idea de universalidad antes mencionada. Lejos de quitarle lo mexicano, lo emancipó de cualquier mote fuera de lo subjetivo. Por eso es tan importante subrayar nuevamente que el uso del traje apuntaba a seguir la tradición literaria de Borges, además de situarlo como autor. Esto equivalió a pugnar por la libertad expresiva del yo. No obstante, ese tiempo fructífero tendría un contrapunto en 1967, año en el que le diagnosticaran esclerosis múltiple. Aun con bastón y luego con silla de ruedas, el estilo del narrador mantuvo una atemporalidad enfundada ya no en el traje y la corbata, sino en el suéter negro de cuello redondo, pantalón de pana y mocasines del

mismo color, etapa en la cual no cesó su trabajo hasta el día de su fallecimiento en 2003. **LPyH**

REFERENCIAS

- De la Garza, Claudia. 2020. “Experimentos de tela y carne. El vestido como mediador de experiencias estético-políticas del arte mexicano de finales del siglo xx” (seminario Caleidoscopio: Moda, Creación e Identidad. 1970-1999. México: Museo del Chopo).
- García Gómez, Angélica. 2014. “Introducción a corporalidades”. En *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, editado por Rita Eder. México: MUAC/UNAM.
- García Ponce, Juan. 2001. *Trazos*. México: Nueva imagen.
- 2002. *Autobiografía precoz*. México: Océano/Conaculta.

NOTAS

- ¹ Juan García Ponce nació en Yucatán. Emigró a la Ciudad de México en la adolescencia. Fue narrador, crítico y dramaturgo. Sus novelas *La casa en la playa* (1966), *Crónica de la intervención* (1982) o *De ánima* (1984) nos acercan al erotismo y al vínculo imagen-palabra. Los libros de cuentos *Imagen primera* (1964), *Encuentros* (1972) o *Figuraciones* (1982) condensan preguntas del amor y el arte en sus formas más diversas. En cuanto a su crítica, *Nueve pintores mexicanos* (1968), *Las huellas de la voz* (1982) y *De viejos y nuevos amores* (1998) son títulos que condensan ensayos donde el autor reflexiona sobre literatura y pintura. Todo esto, entre un número considerable de traducciones que introdujeron al español a Herbert Marcuse, Pierre Klossowski o Heimito von Doderer.
- ² En los últimos años el término Ruptura se ha puesto en duda, apuntando más hacia la idea de Apertura.

Mildred Castillo Cadenas (1981) ha sido editora en la Biblioteca del Universitario. Es egresada de la SOGEM, de la licenciatura en Letras Hispánicas (UV) y de la maestría en Letras Mexicanas (UNAM). Actualmente cursa el doctorado en Letras en la misma institución.