

El espacio del gato: Juan García Ponce en el cuento hispanoamericano

Juan Carlos Reyes Vázquez
Universidad de las Américas

Resumen

Este texto busca encontrar el lugar y papel que los cuentos de Juan García Ponce (Mérida, 1932-Ciudad de México, 2003), tienen en el corpus literario del cuento hispanoamericano, y particularmente en el cuento mexicano. Para ello, se realiza una cartografía de las principales corrientes historiográficas y analíticas del género en Latinoamérica y México; así como un recorrido por la crítica y los modelos de análisis sobre el género, específicamente en México. Así, se establece la importancia y situación en el canon sobre el cuento mexicano que la crítica especializada ha otorgado a los cuentos de García Ponce.

Palabras clave: Cuento hispanoamericano, cuento mexicano, Juan García Ponce, crítica, historiografía.

Abstract

This text seeks to find the place and role that Juan Garcia Ponce's short stories have in the literary corpus of the Hispanoamerican short story, and particularly in the Latin American and Mexican short story. To do so, we will perform a mapping of the genre historiographical and analytical tendencies in Latin America and Mexico, as well as a view of criticism and genre analysis models, specifically in Mexico. In this sense, we'll establish the importance and status of Garcia Ponce's short stories in the mexican short story canon.

Keywords: Hispano-American short story, Mexican short story, Juan García Ponce, critic, historiography.

Considerado por algunos críticos como el escritor más prolífico de su generación, Juan García Ponce fue uno de los miembros esenciales de la llamada Generación de Medio Siglo, grupo de intelectuales que compartieron no sólo un momento histórico y algunas correspondencias temáticas, sino que también fue parte de un periodo singular en la construcción y constitución del canon literario mexicano. Por ello, el autor y su obra son ya objeto de diversos análisis y estudios literarios que han mostrado diversas lecturas por parte de la crítica especializada y académica.

Este texto intenta rastrear el lugar que la cuentística de Juan García Ponce tiene en el corpus literario del cuento hispanoamericano. Para alcanzar dicho objetivo, realizamos un recorrido histórico por el análisis y teorización sobre el género en Hispanoamérica, poniendo especial atención a lo ocurrido en el campo mexicano. Así, esperamos localizar el papel que los cuentos de García Ponce ocupan en dicho corpus. De la misma manera, intentamos comprobar que García Ponce es un autor que vive claramente el momento en el que el cuento en Hispanoamérica deja atrás sus raíces clásicas, para mutar en lo que el análisis del género entiende como “cuento moderno”. Nos interesa también resaltar la importancia que merece la cuentística del autor yucateco en el mapa del género en nuestro país. Para dichos objetivos, dividimos nuestro acercamiento en tres apartados: “El cuento hispanoamericano en perspectiva”, “El cuento mexicano y Juan García Ponce”, y “La cuentística de Juan García Ponce ante la crítica”.

El cuento hispanoamericano en perspectiva

El cuento en Hispanoamérica ocupa un lugar que oscila entre lo privilegiado y lo olvidado. La vastedad de sistemas que componen la literatura hispanoamericana, las clasificaciones rígidas en torno al cuento, ya sean historiográficas o cronológicas, han pecado de arbitrarias en muchas ocasiones. Como bien dice Pupo-Walker: “Casi huelga decir que desde sus orígenes el cuento ha sido refractario a definiciones y a la servidumbre que para la creación literaria supone toda esquematización historiográfica” (1995: 13).

En vista de que nuestra intención es ubicar la cuentística de Juan García Ponce en un panorama amplio del cuento hispanoamericano, consideramos pertinente partir de un mapeo de las definiciones y clasificaciones que del género específico se han realizado. La primera de estas clasificaciones que se abordará, debido a que se considera de las más generales y canónicas, es la propuesta por Seymour Menton, reconocido crítico y estudioso del cuento hispanoamericano que se basa tanto en estilos literarios, como en un parámetro meramente cronológico que, como más adelante anotaremos, lo lleva a ciertos conflictos metodológicos.

A lo largo de *El cuento hispanoamericano* (1964),¹ Menton anota como su primer categoría el romanticismo como marco para el que se considera el primer cuento hispanoamericano, “El matadero” (1838), de Esteban Echeverría; continúa con el realismo, en donde podemos ubicar “Reloj sin dueño” (1918), del mexicano José López Portillo y Rojas; sigue con el naturalismo, apartado en el que aparece “La compuerta número 12” (1904), de Baldomero Lillo; posteriormente plantea el modernismo, cuyos ejemplos

¹ El libro, editado por primera vez en 1964, ha tenido diez ediciones —la última en 2010—, algunas de las cuales han sido actualizadas. La edición a la que este texto recurre es la séptima, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2004.

clásicos serían cuentos de Rubén Darío como “El rubí” o “El rey burgués” (1888); continúa con el criollismo, sirviendo de modelo uno de los más grandes cuentistas hispanoamericanos, Horacio Quiroga, con “El hombre muerto” (1920), y en donde también ubica “Dios en la tierra” (1944), de José Revueltas, o “La mujer” (1933), de Juan Bosch. Habla después del cosmopolitismo, término con el que engloba diversas vanguardias como el surrealismo, el cubismo o el existencialismo, con la peculiaridad de incluir también al realismo mágico, que posteriormente será difícil encontrar bajo esta categoría en alguna otra antología. Es en este apartado donde aparecen cuentistas como Jorge Luis Borges con “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) o “La biblioteca de Babel” (1944); Juan Rulfo con “¡Diles que no me maten!” (1953); Juan José Arreola con “El guardagujas” (1952) o “El prodigioso miligramo” (1952); y “Un sueño realizado” (1941), de Juan Carlos Onetti. Continúa en su clasificación el neorrealismo, en donde Menton utiliza “La prodigiosa tarde de Baltazar” (1962), de Gabriel García Márquez, como ejemplo. En el último apartado habla de la década del *Boom* —periodo que consideramos permea sus decisiones metodológicas y de selección—, en donde ubica, entre otros, a Julio Cortázar con “Cartas de mamá” (1959) y “La autopista del Sur” (1967). Finalmente, utiliza una serie de términos que consideramos casi arbitrarios para abarcar lo que cataloga como el “nuevo cuento hispanoamericano” (Menton, 2004: 751-757).

Vemos que Menton sigue la periodización de la novela hispanoamericana² para aplicársela al cuento, o con la intención de inser-

² Son varios los autores que han utilizado esta “periodización” de la novela hispanoamericana, y a pesar de que algunos emplean otro tipo de segmentación para sus análisis, como Cedomil Goic en *Historia de la novela hispanoamericana* (1972), con generaciones, o John Brushwood en *La novela hispanoamericana del siglo XX* (1984), con novelas específicas, casi todos coinciden en emplear términos comunes como realismo, neorrealismo o naturalismo, romanticismo, modernismo, surrealismo, que son básicamente en los que Menton basa su aná-

tarlo dentro de ella. De esta manera, podría ser visible el estigma de “género menor” con el que el cuento ha tenido que lidiar en su historia. Sería sumamente raro encontrar alguna clasificación que realice el proceso de manera inversa; es decir, que aplique a la novela hispanoamericana alguna clasificación inicialmente realizada para el cuento. Esta relación es visible también si se pone atención al “lugar” que, tanto la crítica como los lectores, otorgan a los novelistas en relación con los cuentistas dentro del campo literario. Esto *a posteriori*, y dando el lugar que corresponde a la antología realizada por Menton, puede ser visto como una deficiencia metodológica, ya que las categorías en las que incluye los cuentos son meramente cronológicas, sin poner mayor atención en el hecho de que algunos de los cuentos que incluye en sus apartados no comparten las características formales que hagan visible una cohesión en su estilo y forma. El otro asunto es que Menton no se plantea en ningún momento el realizar una clasificación propia para el cuento; es decir, una clasificación que no provenga directamente de la periodización o catalogación que se ha llevado a cabo para la novela hispanoamericana. Esto haría pensar que asume que ambos géneros se comportan, constituyen y realizan con las mismas intenciones culturales o literarias y que el *cuentista*, como figura social o como parte del campo literario, comparte las mismas características que el novelista.

Por su parte, Pupo-Walker menciona que “la tarea definitoria y compiladora ha de parecernos ajena a la hechura insumisa de ese

lisis. Algunos autores que han trabajado con esta periodización, de manera total o parcial, son Donald Shaw, en *Nueva novela hispanoamericana* (1999); Fernando Alegría, en *Historia de la novela hispanoamericana* (1974); Enrique Anderson Imbert, en *Historia de la literatura hispanoamericana* (1982); José Miguel Oviedo, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al Modernismo* (1978); Giuseppe Bellini, en *Historia de la literatura hispanoamericana* (1985) o Luis Sainz de Medrano, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde el modernismo* (1989).

texto literario que casi siempre postula una radical voluntad del presente” (1995: 26). Los textos utilizados por Menton, en efecto, representan y ejemplifican un momento histórico o literario en la cuentística hispanoamericana, pero una vez que se pretende analizarla en su conjunto, aparecen como clasificaciones que se interponen en una linealidad o trayectoria que el cuento en Hispanoamérica ha seguido, a la par que busca alejarse del esquema tradicional, para irse acercando bajo ritmos cambiantes a la modernidad, diferenciando esta por completo del término “modernismo” —por lo menos en la manera en que en Hispanoamérica se emplea—. Así, vemos que Menton recurre a una categorización que, como bien apunta Pupo-Walker, no encuentra disrupciones o cambios en el régimen de géneros durante décadas, lo cual está lejos de ser acertado.

En su prólogo a su *Antología del cuento hispanoamericano*, Fernando Burgos anota que “El cuento establece su carácter de género en constitución en el decurso sociocultural del siglo diecinueve y en las últimas décadas de ese siglo su apertura definitiva a lo moderno” (1991: 16). De ello podríamos deducir que la formación y expresión del cuento hispanoamericano se traduce en un transcurso largo y complejo en el que aparecen escuelas, estilos y autores que, aun con sus propias particularidades, forman parte de un proceso que es prudente ver como una unidad con diversas variables. A pesar de que existan diferencias y similitudes entre estas escuelas, estos estilos o autores, parece que es de mucho mayor peso la unidad que guarda este proceso, en donde dichas variables se articulan dentro de un mismo campo de estudio. A este respecto, Pupo-Walker asegura que es más prudente reflexionar sobre los atributos del cuento sin partir de esquemas históricos establecidos por la “erudición literaria” de corte tradicional (1995: 16); es decir, que se considera relevante abogar por la linealidad progresiva del proceso de transformación, más que apuntalar categorías que

pueden no suscribir toda la producción de los autores reunidos en una categoría o, en su caso, una antología sobre el cuento hispanoamericano. Ana Rueda, por su parte, parece sumarse a esta propuesta que pretende alejarse de las clasificaciones rígidas y excluyentes cuando afirma que “el cuento de ambos lados del Atlántico presenta un fenómeno múltiple, disperso y en manos de muchos; demasiado complejo para reducirlo a reglas preceptistas o a categorías cómodas basadas en correspondencias temáticas o en una imputada filiación genética” (1995: 551). Este tipo de argumentos nos puede llevar, aunque este no es el espacio para hacerlo, a cuestionar ideas esquemáticas que la tradición literaria ha utilizado para sus catalogaciones como la de “escuela” o “generación”.

Pupo-Walker anota que “tal transparencia en la división de estéticas se comprueba artificial en cuanto al aislamiento de motivos y componentes de una y otra tendencia artística. La superposición de estructuras narrativas y de estéticas es inherente a este estadio en el desarrollo del cuento hispanoamericano” (1995: 23). Es decir, dividir a los autores, los cuentos o los estilos de manera tajante, fundiría características y estilos, ya que esos espacios intermedios que no se toman en cuenta evidentemente tienen que pertenecer a alguna de las nuevas dos clasificaciones —o tal vez a ninguna de ambas— apoyando la “transparencia” en las divisiones criticadas por Pupo-Walker. Como ejemplo se anota que “la vanguardia hispanoamericana es otra fase fundamental de la modernidad y en tal contexto no representa una ruptura con el modernismo sino un aprovechamiento de sus componentes más agresivos” (Burgos, 2002: 22), de donde abrevan autores como Juan Emar, Julio Garmendia, Efrén Hernández, Felisberto Hernández o Roberto Arlt.

Burgos afirma que el cuento tomó muy diferentes rumbos a partir de las vanguardias. Se anotan como ejemplo autores como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Lydia Cabrera, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Antonio Di Benedetto, Rosario Castellanos,

Reinaldo Arenas, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Augusto Monterroso, Luisa Valenzuela o José María Arguedas. Estos escritores optaron por diferentes estilos, pero aun así continuaron apuntando hacia la modernidad;³ es decir, como afirma Ana Rueda, hacia un camino en el que “el cuento [...] no se ve restringido ni en los temas ni en las modalidades discursivas” (En Burgos, 2002: 50). Ana Rueda parece coincidir con Burgos cuando afirma que “los cuentos que se escriben hoy parten de una conciencia de modernidad que no respeta fronteras, el concepto de identidad es cambiante” (1995: 552).

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

A partir de lo anotado resulta pertinente discernir las características que aparecen como “modernas” en dicho género. Burgos habla de un nuevo cuento hispanoamericano en el que aparece una visión de la narrativa alejada del cuento clásico e insertada en lo moderno, en donde se emplea el lenguaje cinematográfico; se

³ Como antes anotábamos, entendiendo el término no como el movimiento literario que se dio en América Latina a finales del XIX, y que principalmente estaba relacionado a la poesía de la época, sino al entendimiento que los estudios literarios tienen del cuento moderno, aquel que se distancia de los preceptos tradicionales de estructura y temas prevalecientes en dicho corpus a mediados del siglo XX.

usa también la prosa poética como recurso estético, a la par que el cuento se interna en lo fantástico. Uno de los rasgos más característicos es el juego sorpresivo de ángulos en donde lo temporal y lo espacial se mezclan y confunden. De igual manera se nota el laconismo de la frase como forma diversa de lo metafórico, el cuestionamiento de lo real y lo ficticio, y en muchas ocasiones la mezcla o tratamiento indiferenciado de ambos; el deslizamiento hacia zonas oníricas, “y el mismo tono irreverente dirigido hacia el cuento para romper sus límites y evitar su fijación renovándolo” (2002: 15). Estas características pueden ser sin duda consideradas “modernas”, o como parte de esa unidad que, debido a su diversidad, presenta una “falta de unidad”. Como apunta Pupo-Walker: “El descrédito del armazón tradicional del cuento es tan sólo parte de una nueva sensibilidad que se caracteriza por su falta de confianza en las esencias —sea el concepto de estructura, identidad o unidad— y [esa actitud] tiene importantes consecuencias para el cuento contemporáneo” (1995: 50). Aparece así de nueva cuenta esa “unidad” que reside en “la falta de unidad”. A pesar de que los autores buscan un propio camino no tan ligado a escuelas o tendencias estéticas, todos tienen el mismo objetivo en el que el hecho mismo de narrar, se vuelve parte medular del cuento hispanoamericano.

Por ello, hablando del nuevo cuento hispanoamericano, Julio Ortega afirma que dos son los grandes modelos. El primero estaría representado por Julio Cortázar, como modelo para autores en cuya obra aparece la relativización del punto de vista. El segundo, y con un modelo del punto de vista sin alternativas, lo ejemplificaría Juan Rulfo. Lo que parece más importante en una división de tal naturaleza es lo que se queda fuera, como bien menciona Ortega:

Más allá del mundo que postulan los textos de Cortázar y Rulfo, aparecían otros modelos de la representación en Carlos Fuentes, Julieta Campos, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pi-

tol [...], Daniel Moyano, Juan Carlos Martelli, Dalmiro Sáenz, [...] quienes exploran las zonas disolventes de una subjetividad paradójica, cuyos códigos de representación no responden por lo real sino a versiones obsesivas, pesadillescas, devoradoras... (1995: 577)

Por su parte, Pupo-Walker también apunta una clasificación parecida a la de Ortega, pero en lugar de dos modelos, encabezados por Cortázar y Rulfo, encuentra tres vertientes. Refiere el autor: “tres narradores visiblemente dispares pero dotados de facultades extraordinarias inauguraron para el cuento hispanoamericano la etapa de plenitud creativa que hemos celebrado en la segunda mitad de este siglo. Me refiero a Borges, a Julio Cortázar y a Juan Rulfo” (1995: 38). Estas clasificaciones podrán ser comparadas con la que posteriormente realiza Esperanza López Parada refiriéndose al cuento mexicano, en donde aparecen también modelos instaurados por tres escritores (Rulfo, Arreola y Revueltas), seguidos por generaciones posteriores de cuentistas mexicanos.

En muchas de las aproximaciones al cuento hispanoamericano ya mencionadas, se parte de una primera clasificación, mediante la cual parece pertinente dividir el cuento hispanoamericano en cuento “clásico” y cuento “moderno”. A este respecto, haciendo especial énfasis en el paso de uno a otro, Burgos anota que “en el caso del cuento, el *logos* poético sería traspasado hacia el discurso narrativo amplificando las resonancias connotativas de éste; la linealidad narracional se cambiaría por discontinuidades que iban a crear un nuevo tipo de lector e implicarían su compromiso creativo” (2002: 25). Como dice Julio Ortega, este cuento hispanoamericano asume la encarnación de lo nuevo y “es en este sentido que los signos de lo ‘moderno’ acechan con su banalidad cambiante el mundo de la tradición” (1995: 576). Es por esto que se vuelve importante entender lo moderno no simplemente como una serie de características innovadoras en el cuento, sino como un punto

de ruptura que se aleja del tratamiento tradicional del cuento, no únicamente en su forma, sino en su relación con el lector, con el género mismo y con otros géneros literarios cuya hibridez es cada vez más evidente. Señala Ana Rueda: “Si en el cuento anterior (clásico) lo importante era contar un cuento, en el cuento actual lo importante es *contar*” (En Burgos, 2002: 50). En el cuento clásico la historia era lo que más relevancia guardaba; el final inesperado de las narraciones se consideraba una característica esencial, lo cual habla de qué tan necesario era contar la “historia” del cuento. Por su parte, el cuento moderno se basa en diversas formas de narrar la historia que pretende contar, en el caso de que su propósito sea éste y no el no contar la historia, negar la historia contada o intrincar en muchas ocasiones una o más historias complementarias dentro del texto.⁴

Encontramos de esta manera que el cuento hispanoamericano se aleja de lo tradicional para acercarse a una concepción moderna, pero no de manera aislada y totalmente arbitraria, sino bajo ciertas premisas, las cuales de tan bastas, no permiten una clasificación rígida. Como mencionábamos anteriormente, esto invitaría a buscar una clasificación particularizada del cuento dependiendo de los objetivos de investigación, pero que no categorice lapidariamente a los textos —que si se analizan por separado podrían funcionar como constructos literarios aislados—, o a los autores, encasillándolos en cierta corriente o escuela.

Este análisis del cuento hispanoamericano se hace necesario gracias a la importancia de reconocer el corpus más general en

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

el que se inserta la cuentística de Juan García Ponce. El siguiente paso radica en ubicar al cuento mexicano dentro de esta tradición en Hispanoamérica, para a su vez, encontrar a Juan García Ponce, junto con la Generación de Medio Siglo, en la tradición del cuento en nuestro país.

El cuento mexicano y Juan García Ponce

En su prólogo a *Cuento de nunca acabar*, Alfredo Pavón realiza una síntesis de los autores e investigadores que considera se han ocupado con mayor ahínco del cuento mexicano. El autor hace referencia a Emmanuel Carballo, Francisco Rojas González, David Huerta, Evodio Escalante y Luis Leal (1991: 9-27). A pesar de que estas propuestas son relevantes para el estudio histórico del cuento mexicano, debido a la naturaleza de este texto, así como el espacio y la falta de pertinencia de realizar una revisión detallada de cada una de las propuestas, consideramos importante hacer una revisión más localizada en nuestros intereses, las cuales encontramos en lo planteado por Lauro Zavala, Ignacio Trejo y Esperanza López Parada.

En vista de que los críticos anteriormente citados plantean esquemas en los que incluyen periodos cronológicos específicos, escuelas literarias u otras variables, se juzga pertinente para los objetivos de este texto, emplearlas como marco para encontrar el lugar que Juan García Ponce ocupa en el corpus literario del cuento mexicano. Es por esto que se pretende privilegiar a las que deliberadamente fijan un lugar específico para García Ponce o, como en otros casos sucede, para la Generación de Medio Siglo.

Lauro Zavala realiza una clasificación con grupos numerosos e incluyentes, centrándose únicamente en los que pertenecen al siglo XX. En primer lugar menciona al cuento clásico, del que ubica su inicio en 1920, y cuya principal característica, a decir del autor,

es su estructura secuencial, como la empleada particularmente en el llamado “cuento de la revolución”. En segundo lugar, habla del cuento moderno, a partir de 1950, y anota que a diferencia del clásico, posee una estructura fragmentaria que se caracteriza por la multiplicación, la neutralización o el carácter implícito de la epifanía, así como por una asincronía deliberada entre la secuencia de los hechos narrados (historia) y la presentación de estos hechos en el texto (discurso) (Zavala, 2004: 23). De esta época afirma que el ejemplo más canónico sería “la [Generación] del Medio Siglo” (14). Se puede observar que es aquí donde Zavala ubica la “ruptura” entre el cuento clásico y el cuento moderno mexicanos. Esta dicotomía, de la que hablábamos anteriormente, se presenta como una de las premisas medulares para entender a García Ponce dentro del cuento mexicano, ya que el autor aparece en el momento “clave” en que el cuento se aleja de su carácter “clásico” y busca las características entendidas como modernas que anteriormente hemos mencionado. Si bien, esto fue conquistado de diversas maneras, Juan García Ponce, junto con la Generación del Medio Siglo, es de los autores mexicanos que son ya catalogados como cuentistas modernos. Como anota Arnulfo Velasco: “Juan García Ponce es un escritor indudablemente moderno, que habla desde la perspectiva de un mundo que ha aprendido a verse a sí mismo como una diversidad, como una realidad múltiple y cambiante” (2001: 32).

Volviendo a la clasificación de Zavala, después del cuento moderno habla del cuento posmoderno, que aparece a partir de 1970, formado por “simulacros de secuencialidad y fragmentación” (2004: 23). Integra aquí autores como Jorge Ibargüengoitia, Rosario Castellanos, René Avilés Fábila o José Emilio Pacheco. Termina con el cuento contemporáneo, al que ubica a partir de 1990, encarnado en autores como Enrique Serna, Óscar de la Borbolla, Guillermo Sheridan, Daniel Sada o Juan Villoro.

Pasando a clasificaciones más particulares, Ignacio Trejo, en su artículo “El cuento mexicano reciente. ¿Hacia dónde vamos?” asegura que “la narrativa mexicana de la segunda mitad de los setentas y la primera de los ochentas” (1990: 182) se puede dividir en tres tendencias. En primer lugar, los “escritores con una evidente inclinación, en sus obras, hacia una realidad cargada de conflictos sociales” (182); en segundo lugar, “narradores comprometidos en forma visceral, renovada cada día, indeclinable, con la experimentación lingüística y formal” (182); y finalmente la literatura de la onda.

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

Esperanza López Parada, por su parte, afirma que “la diversidad del cuento mexicano y, al mismo tiempo, su permanencia dentro del cambio quizá tenga su causa en el patrón que parece regirlo desde los años cincuenta y que adquiere su perfil peculiarísimo en los relatos sobresalientes de Juan Rulfo, Juan José Arreola, y José

Revueltas” (2001: 5). De una manera que parece acertada, López Parada señala que son estos tres autores quienes “mediante títulos únicos, sin posible continuidad por la genialidad de sus páginas, extienden curiosamente su magisterio a las generaciones inmediatas” (2001: 6).

Para el caso específico que nos compete, López Parada afirma que los autores de la Generación del Medio Siglo, “continuaban la tarea lúcida del Arreola más derridiano y más interior” (2001: 8). A través de esta afirmación, la autora otorga un lugar y una ruta a seguir al grupo al que pertenecía García Ponce: “Son precisamente los del Lago los que cumplían esa demanda en libros como *Ven, caballo gris y otras narraciones* (1959) de José de la Colina, *Los muros enemigos* (1962) de Juan Vicente Melo, *La noche* (1963) de Juan García Ponce, *La señal* (1965) de Inés Arredondo y *El grafógrafo* (1972) de Salvador Elizondo” (2001: 8).

En vista de que nuestro objetivo es la ubicación de Juan García Ponce dentro de la cuentística mexicana y no un panorama general de la misma, nos interesa particularmente la propuesta de López Parada, debido a su puntualización con respecto a la Generación de Medio Siglo. Pareciera que lo que logra López Parada es unir dos de los “paradigmas” propuestos por Escalante en su categorización: el “Paradigma Nacional-Crítico”, que contempla a Arreola, Revueltas, Rulfo y Fuentes, y el “Paradigma Ritual-Revolucionario”, donde aparece García Ponce. López Parada hace derivar de los cuatro autores mencionados por Escalante como los “monstruos sagrados del cuento mexicano” a las siguientes promociones de cuentistas, y de manera específica traza un puente entre Arreola y la Generación de Medio Siglo.

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

es también un homenaje a la revista *Medio Siglo* (1953-1957), que llegó a agrupar a algunos de los integrantes de esta generación. “[Aunque] en realidad ni García Ponce, ni Arredondo, ni Batis, ni Melo colaboraron jamás en *Medio Siglo*” (Rosado, 2005: 35). Esta “catalogación” se une a aquellas realizadas en pos de agrupar y clasificar a los autores cuya búsqueda literaria fue similar, o aquellos que por lo menos comparten cierto periodo histórico, la cual ya hemos cuestionado en líneas anteriores. Por otro lado, hay quienes afirman que las “generaciones” no existen, o no deberían existir, ya que, como antes se mencionaba, establecen barreras donde no existen *a priori*. Otro asunto que se debería tomar en cuenta es que los autores que engloba esta “Generación del Medio Siglo” son, junto con el “Grupo de la Onda”, casi todos los autores que ganaron su prestigio en aquella época, gracias a que el campo literario no estaba tan extendido como lo está actualmente. Afirma Alfredo Pavón sobre la Generación de Medio Siglo:

[Realiza] un cuento insolente y gozoso, pleno de desconfianza en el progreso industrial, del análisis de la compleja naturaleza humana, de pensar sobre los mecanismos del arte de narrar, de pérdida de las fronteras genéricas y discursivas, de aglutinamiento de la anécdota [...] No les son ajenos, además, el mundo juvenil y la problemática femenina, el rechazo del predominio del final sorpresa para narrar la sensualidad, el deseo, el erotismo, en tanto ingredientes para la búsqueda o el encuentro, cuando no el desgarrar y la caída, del otro y del sí mismo (Pavón, 1991: 17).

En García Ponce se pueden encontrar todas estas características, bastarían como ejemplos cuentos como “La noche”, “Tajimara”, “Imagen primera”, “El gato”, “La gaviota” o “Retrato de un amor adolescente”. Sin duda, los aspectos de mayor recurrencia en su obra son el deseo y lo erótico. No sólo los emplea como núcleo rector de su obra, sino que instaura un nuevo acercamiento al asunto,

logrando con el tiempo que la crítica lo catalogue específicamente bajo la bandera de esos temas.

Son estos años sesenta el momento en el que aparecen las obras de De la Colina, Garro, Ibargüengoitia, Arredondo o García Ponce, quienes comienzan una producción que “habría de madurar en la década siguiente” (Pavón, 1991: 135). Tal vez por esto Christopher Domínguez Michael afirma que *Encuentros* (1972) es un clásico de la cuentística mexicana. “‘El gato’, ‘La plaza’ y ‘La gaviota’ hubieran sido suficientes para recordar entrañablemente a García Ponce” (1997: 9), dejando en claro que, como cuentista e integrante de la Generación del Medio Siglo, García Ponce ocupa un muy importante lugar en la trayectoria e historia del género.

La cuentística de Juan García Ponce ante la crítica

García Ponce publicó 47 libros, dentro de los cuales se encuentran cinco libros de cuentos. El primero, después de incursionar en la dramaturgia,⁵ fue *La noche* (México, Era, 1963). En *La noche* aparecen tres cuentos: “Amelia”,⁶ “Tajimara”⁷ y “La noche”. El mismo año aparece *Imagen primera* (México, Universidad Veracruzana, 1963). El libro consta de seis cuentos, el último de los cuales da título al libro. De *Imagen primera* son: “Feria al anochecer”,⁸ “El café”, “Después de la cita”, “Cariátides”,⁹ “Reunión de familia”, e “Imagen primera”.¹⁰ Posteriormente, en 1972, aparece *Encuentros*

⁵ *El canto de los grillos*, México, Imprenta Universitaria, 1958; *La feria distante*, México, Cuadernos del Viento, 1959; *Doce y una, trece*, México, UNAM, 1961.

⁶ Publicado en el segundo número, de febrero-marzo, de la *Revista Mexicana de Literatura*.

⁷ Publicado en octubre de 1963 en *Cuadernos del Viento*.

⁸ Publicado con anterioridad en la *Revista de la Universidad de México*.

⁹ Anteriormente publicado en el *Anuario del cuento mexicano*, INBA, 1960 y en febrero en la *Revista de la Universidad de México*.

¹⁰ Anteriormente publicado en el *Anuario del cuento mexicano*, INBA, 1962.

(México, FCE, 1972). El libro contiene tres de los cuentos más elogiados por la crítica: “El gato”,¹¹ “La plaza” y “La gaviota”. En 1982 el Fondo de Cultura Económica publica *Figuraciones* (México, FCE, 1982), en donde aparecen cinco cuentos: “Anticipación”, “Envío”, “Enigma”, “Rito” y “Retrato”.¹² Finalmente, en 1995 aparece su quinto y último libro de cuentos: *Cinco mujeres* (México, Conaculta / Del Equilibrista), en donde encontramos “Ninfeta”, “Un día en la vida de Julia”, “Imágenes de Vanya”, “Descripciones” y “Retrato de un amor adolescente”.

Dentro de la crítica realizada sobre la obra de García Ponce, es importante mencionar que ha existido cierta predilección por sus novelas, en particular por *Crónica de la intervención* (1982), *De ánima* (1984), *El gato* (1974) e *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), lo cual deja a los cuentos en un segundo lugar, aunque sean también varios los críticos que trabajan sobre este género quienes dan especial importancia a “Tajimara”, “La noche”, “Después de la cita”, “El gato” o “La gaviota”. Consideramos que esta predilección, por los años específicos en que las novelas reciben mayor atención de la crítica, coincide con la época en la que el *Boom* latinoamericano está en su apogeo, y en donde la mayoría de los escritores que lo integran publican novelas y ese es el género que se analiza, se traduce, se critica y el que más ventas tiene. Esta

¹¹ Que posteriormente se convirtiera en *El gato*, novela también muy favorecida por la crítica, en donde García Ponce retoma el tema trabajado en el cuento del mismo nombre. Por otro lado, en su novela *De ánima*, el autor recrea la creación de este cuento (“El gato”), y plantea en la ficción la filmación del mismo.

¹² Juan García Ponce publicó 22 cuentos. El primero, a decir de Fernando García Ramírez en su artículo “Palabra liberada”, “Después de la cita” (1958), y el último “Retrato de un amor adolescente”, en 1995. A pesar de que en las dos ediciones de sus cuentos completos aparecen 21 cuentos, si se suman los de sus cinco libros son 22, debido a que “Retrato” no aparece en ninguna de las dos ediciones, una de Seix Barral (1997) y la última, revisada por el autor, en el primer tomo de su *Obra reunida* (FCE, 2003).

predilección en él por la novela significa, sin duda, un replanteamiento del régimen de géneros dando una primacía a la novela que hoy sigue teniendo vigencia, tanto en el campo de la creación literaria, como en el más comercial y editorial.

La crítica sobre la obra de García Ponce comienza cuando aparecen las primeras reseñas realizadas por sus amigos y compañeros escritores, los para ese entonces mayor presencia y legitimación gozaban dentro del campo literario: José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Rita Murúa, Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Julieta Campos, Huberto Batis, Juan Vicente Melo, Ramón Xirau u Octavio Paz, en revistas como *Plural*, *Revista de la Universidad de México*, *Revista de Bellas Artes*, *Vuelta* o *Nexos*, así como en algunos suplementos culturales de diarios en el Distrito Federal. Las reseñas realizadas por estos autores van desde sus primeras obras de teatro hasta algunos libros de crítica. Es gracias a este tipo de soporte que la presencia de García Ponce en el campo literario comienza a tener cierto peso, otorgado no únicamente por el nombre y autoridad de los autores que realizan los textos, sino también por la importancia de las revistas en que aparecen. Como lo apunta en un libro en torno a la recepción crítica de la obra de Juan Rulfo, Leonardo Martínez Carrizales: “Entre los mecanismos que sancionan el prestigio literario y que promulgan una norma, la crítica periodística de literatura tiene un peso decisivo” (1998: 8). Cabe mencionar que estos mismos críticos y autores literarios, como Juan Vicente Melo u Octavio Paz, fueron directores de algunas de estas revistas, las cuales, gracias a este y otros motivos, cobijaron a la Generación de Medio Siglo entre sus páginas. No tan sólo tenían control de estos medios para realizar crítica literaria de sus compañeros escritores, sino que esos mismos personajes también laboraban dentro de las revistas y suplementos, a la par que eran pocos los escritores que gozaban de prestigio evidente y por ello

los que tenían mayor presencia en el campo literario, el cual estaba siendo instaurado por ellos mismos.

En lo que respecta a su obra cuentística, las aproximaciones críticas han sido realizadas desde muy diversos puntos de vista. Algunos autores se dedican a un sólo cuento, otros a un libro específico de cuentos, algunos más a lo que la crítica y especialmente Bruce Novoa ha llamado “la primer época de Juan García Ponce en los cuentos”.¹³ Estos artículos, ensayos o reseñas, van de lo más general, como “La obra literaria de Juan García Ponce”, texto de Huberto Batis, hasta llegar a particularizaciones sobre algunos de los temas recurrentes de la crítica, como son el *voyeur*, lo erótico, o lo ritual.

Por otro lado, se pueden mencionar algunos críticos que han dedicado proyectos mucho más extensos a la obra de García Ponce, como Alfonso D’Aquino, John Bruce-Novoa, María Cristina de la Peña, Magda Díaz y Morales¹⁴ o Juan Antonio Rosado,¹⁵ quien desde sus primeros artículos se ha basado en temas como lo erótico y lo místico en la obra de García Ponce, lo cual lo llevó a

¹³ Dentro de esta primer época se incluye *La noche e Imagen primera*, ambos publicados en 1963.

¹⁴ Díaz y Morales es la editora del sitio de internet sobre Juan García Ponce, y una de las críticas que apoyan la visión “erótica” como punto rector en la obra del autor. Esto en artículos como “El lenguaje erótico del cuerpo en la escritura de Juan García Ponce” aparecido en la revista *Texto Crítico* núm. 7 del Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana.

¹⁵ El título del libro es *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en su contexto universal*. Rosado puede ser considerado como uno de los críticos que más ha influido en el tratamiento de “erótico” de García Ponce, ya que lo relaciona con los grandes autores que hablan del tema, como Georges Bataille, o creadores como Pierre Klossowski y Robert Musil. Antes de este libro escribió el artículo “Misticismo y existencialismo: una aproximación a *De ánima*, aparecido en *Sábado*, suplemento de *Uno Más Uno* (10 de septiembre de 1994).

concretar sus investigaciones en un libro que versa sobre el mismo tema.

A manera de compilaciones, actas de congresos, o con motivo del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo han aparecido varios libros que versan sobre la obra de García Ponce. Entre los de mayor importancia se pueden mencionar *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica* (1997), *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo* (1998)¹⁶ y *Acercamientos a Juan García Ponce* (2001).¹⁷

Fue Octavio Paz, en su reseña sobre el libro *Encuentros*, quien con más autoridad dentro del campo literario habló acerca de la vastedad y variedad de la obra de García Ponce. Cuentos, novelas, ensayos, crítica de arte y literatura son géneros que el autor trabajó durante una larga carrera literaria. Dice también Paz que “a la diversidad de géneros hay que añadir la de los territorios que explora: el erotismo y la polémica, la especulación literaria y la reflexión moral, las descripciones naturalistas y las reticencias que dicen sin decir, el relato lineal y el simbólico” (Paz, 1972: 3). Esta reseña fue de las primeras en las que García Ponce es mencionado como un autor que se acerca a lo “erótico”, clasificación, sin duda acertada y valorada por el propio autor yucateco, que duraría toda su vida.

Por otro lado, Ángel Rama en “El arte intimista de García Ponce” anota que el mundo de la obra de García Ponce es el de la ciudad, enfatizando que sus personajes son “integrantes de la clase media intelectual que se le parecen: escritores, intelectuales, estudiantes, artistas”, y que sus temas circundan las relaciones senti-

¹⁶ Compilado por José Luis Martínez Morales. Este libro contiene no sólo textos sobre García Ponce, sino también sobre Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Julieta Campos, José de la Colina, José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo.

¹⁷ Compilado por José Brú y publicado con motivo del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, se pueden encontrar tres textos sobre los cuentos de García Ponce, y cinco sobre sus novelas.

mentales entre éstos (Rama, 1997: 60). Sin duda Rama sintetiza no sólo el lugar, sino los personajes y los conflictos que aparecen en la obra de García Ponce. Esta presencia de la ciudad como lugar en el que todo pasa, pero, por otro lado, las vacaciones como espacio idílico en donde lo verdaderamente “importante” le ocurre a los personajes —los cuales, como bien menciona Rama, son pocos y de características muy particulares— son temas que algunos calificarán de repetitivos en la obra del narrador y ensayista yucateco.

Como antes se mencionaba, uno de los puntos en los que más ha reparado la crítica ha sido el debate generado por la repetición temática presente en la obra de García Ponce. En el prólogo a *Cuentos completos*, Christopher Domínguez Michael anota: “Me irrita en García Ponce la repetición compulsiva, cierto desaseo formal, tramas e imágenes dúplices que se multiplican” (1997: 8). Es importante decir que, así como existen críticos que desdeñan tal repetición temática, existen otros, como Cuitláhuac Quiroga, que defienden tal utilización de temas si no iguales, afines. Del lado de los detractores, Castañón asegura que “bajo el pretexto de una escritura o lectura fascinada, donde todo sería reiteración (para el lector hereje) y todo novedad (para el lector fiel), los temas y tratamientos se repiten: el escritor se encuentra tan fascinado por la materia de su texto que no se da cuenta que lleva más de diez años escribiendo sobre lo mismo” (Castañón, 2005: 242). A este respecto, Domínguez Michael, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* afirma que “[García Ponce] a menudo [es] culpable de repeticiones inútiles” (1997: 6).

Cuitláhuac Quiroga, en su ensayo “La escritura de Juan García Ponce”, anota que “sin duda, reparar en los mismos temas, permanecer en ellos, es un riesgo para el escritor que vive bajo un canon estético que reprueba la falta de sentido prospectivo en lo literario” (2001: 50). Por su parte, y apoyando el mismo punto aunque desde otra perspectiva, Alberto Ruy Sánchez afirma que:

en su vida de escritor Juan García Ponce parece seguir la misma vía, volviendo a poner en escena el núcleo vital de su obra en el espacio peculiar de cada uno de sus libros. En su obra no hay reincidencia plana ni repetición, sino algo profundamente diverso: el continuo retorno, la constante reencarnación ritual del alma de lo mismo en el cuerpo de lo otro (2001: 64).

Como antes decíamos, la crítica considera a Juan García Ponce como un escritor de textos claramente modernos, y en su cuentística lo logra alejándose del cuento tradicional y de los aspectos que lo caracterizan, como el final inesperado o la narrativa completamente lineal, para acercarse al cuento moderno cuya búsqueda se centra en narrar, más que en lo narrado. Como bien anota Mario Rojas en su texto “Describir lo indescriptible”: “Desde sus primeros libros, García Ponce ha procurado crear una literatura narrativa cuya esencia no radica en la anécdota, sino en la filosofía o reflexión que sostiene y da su verdadera importancia a lo narrado” (1992: 9).

Conclusiones

Conforme a lo dicho, vemos entonces que el cuento hispanoamericano ha sido objeto de diversos ejercicios taxonómicos de donde es posible obtener varias escuelas y tradiciones, pero en las cuales se pueden encontrar, a mediados del siglo XX, ciertas particularidades que lo hacen migrar de la concepción del cuento clásico al moderno. Como lo anotamos, consideramos que en clasificaciones como la de Menton o Burgos aparecen categorías cronológicas o historiográficamente sincrónicas, lo cual con el tiempo se muestra como una falta metodológica, ya que aplican al cuento una clasificación establecida para la novela hispanoamericana. Por otro lado, los modelos propuestos por Julio Ortega, Evodio Escalante

o Esperanza López Parada son menos cerrados que los anteriores y en lugar de establecer categorías fijas, desprenden de autores canónicos como Rulfo, Arreola, Revueltas o Cortazar, grupos de escritores que siguen cierta tradición formal o temática, lo cual permite mayor movilidad al momento del análisis de tal o cual cuento, o escritor en particular.

A decir de teóricos como López Parada, García Ponce ocupa un lugar —junto con la Generación de Medio Siglo— como parte de los herederos de Juan José Arreola, pero que además privilegiaron con mayor ímpetu la idea moderna del cuento, en donde son visibles diversas constantes. Como los ejemplos más notorios podemos anotar: el “hecho de contar” es más relevante que “lo contado”; la temporalidad narrativa se ve trastocada por cambios e irregularidades en el tiempo de lo contado; y los personajes se desdoblan para multiplicar las perspectivas y entendimientos de la narración.

En lo que respecta al lugar de García Ponce en el corpus del cuento mexicano, podemos encontrar que, a pesar de que la crítica ha privilegiado el análisis de sus novelas, particularmente *Crónica de la Intervención* e *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, los cuentos del autor tienen un lugar especial en la tradición sobre el género en México, en donde los cuentos que mayor atención de la crítica han obtenido son “La gaviota”, “Tajimara”, “La noche”, “El gato” o “La plaza”, textos que por sí solos le hubieran granjeado al autor un lugar sumamente relevante en la historia de la literatura mexicana.

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

las que consideramos que Juan García Ponce encuentra un lugar relevante en la historia del cuento en nuestro país es el desarrollo temático repetitivo que su cuentística despliega, no como una extensión de sus novelas, sino como un corpus independiente, que si bien tiene coincidencias con sus novelas, contiene particularidades de estilo que no reproduce en ningún otro género de los que abordó en su vasta obra. De ello concluimos que los temas a los que García Ponce recurre constantemente en sus cuentos, no se repiten sino que se expanden, ya que no siempre se tratan de la misma manera ni bajo las mismas premisas, y esto los va haciendo más ricos en su interpretación para los posibles acercamientos de la crítica.

Consideramos también que, a pesar de que existen diversos temas relevantes en la cuentística del autor, el central es el deseo, y todos los demás se articulan a su alrededor y se supeditan o apuntan hacia él. Entre estas recurrencias encontramos los triángulos relacionados con la mimesis del deseo; la dinámica del erotismo, la mujer como objeto, sujeto y mediación del deseo; el cuerpo como praxis del deseo; la mirada y la contemplación como puentes del deseo; la infancia y las vacaciones como lugares idílicos e inocentes; y la memoria como instrumento para el deseo. El desarrollo de dichos temas es una de las principales razones por las que consideramos que la cuentística de García Ponce debe ocupar un lugar privilegiado en la historia y estudio del género. En dicho corpus, el autor privilegia a los personajes, en particular mujeres, que no han tenido un contacto significativo con el deseo, ya que esto le permite enfrentarlos a lo desconocido, a lo nuevo y por lo tanto mucho más fascinante. Sus personajes se olvidan de sí mismos cuando se acercan a un encuentro erótico, y en particular a la figura por excelencia en la obra del escritor: la mujer y la desnudez de su cuerpo.

Consideramos, entonces, que la cuentística de García Ponce tiene un lugar sumamente relevante en el canon del cuento mexicano del siglo XX, no únicamente por el papel que la crítica espe-

cializada le ha otorgado, sino también por cuestiones formales, en particular por explotar temas que nutren su obra entera, pero que a la vez funcionan como un corpus que se expande con cada lectura, un grupo de cuentos que exploran la repetición, el agotamiento de temas que no se repiten de manera estéril, sino que construyen una obra que se ensaya, que se ritualiza y con ello expone una poética individual sobre el género.

Bibliografía

- Burgos, Fernando, 2002, *Antología del cuento hispanoamericano*, 3a. ed, México, Porrúa.
- Brú, José, 2001, *Acercamientos a Juan García Ponce. Premio Juan Rulfo 2001*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Cárdenas, Noé, 1997, “La mirada completa. Cuentos completos”, *Nexos*, núm. 239, noviembre, p. 97.
- Castañón, Adolfo, 2005, “La realidad del deseo”, *La Jornada Semanal*, 30 de octubre.
- Domínguez Michael, Christopher, 1996, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. t. II, México, FCE.
- _____, 1997, “Prólogo” a Juan García Ponce, *Cuentos completos*, México, Seix Barral, 1997, pp. 7-12.
- Escalante, Evodio, 1990, “Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX” en Alfredo Pavón (ed.), *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México, Universidad de Tlaxcala / BUAP, pp. 85-92.
- García Ponce, Juan, 1972, *Encuentros*, Octavio Paz (pról.), México, FCE.
- _____, 2002, *Autobiografía precoz*, México, Océano / Conaculta.

- Leal, Luis, 1990, *Breve historia del cuento mexicano*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Centro de Ciencias del Lenguaje ICUAP / Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- López Parada, Esperanza, 2001, “El cuento mexicano entre el libro vacío y el informe negro”, *Cuento en red*, en: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>
- Martínez Carrizales, Leonardo, 1998, “Notas introductorias” a *Juan Rulfo. Los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, México, FCE.
- Menton, Seymour, 2004, *El cuento hispanoamericano*, México, FCE.
- Ortega, Julio, 1995, “El nuevo cuento hispanoamericano” en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*, Barcelona, Castalia, pp. 573-585.
- Pavón, Alfredo (ed.), 1991, *Cuento de nunca acabar. (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala / BUAP.
- _____ (ed.), 1990, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México, INBA / Universidad Autónoma de Tlaxcala / BUAP.
- Paz, Octavio, 1972, “Encuentros de Juan García Ponce”, “Prólogo” a Juan García Ponce, *Encuentros*, México, FCE, pp. 3-9.
- Pereira, Armando (sel.), 1997, *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México, Era / UNAM.
- Pupo-Walker, Enrique (coord.), 1995, *El cuento hispanoamericano*, Barcelona, Castalia.
- Quiroga, Cuitláhuac, 2001, “La escritura de Juan García Ponce” en José Brú (comp.), *Acercamiento a Juan García Ponce. Premio Juan Rulfo 2001*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 45-57.
- Rama, Ángel, 1997, “El arte intimista de García Ponce”, en Armando Pereira (sel.), *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México, Era / UNAM, pp. 54-63.

- Rojas, Mario, 1982, “Describir lo indescriptible”, *Revista de la Universidad de México*, septiembre, pp. 45-47.
- Rosado, Juan Antonio, 2005, *Erotismo y misticismo. La literatura erótico teológica de Juan García Ponce y otros autores en su contexto universal*, México, Praxis / Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Rueda, Ana, 1989, “El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento”, *Ínsula*, agosto-septiembre, pp. 29-31.
- , 1995, “Los perímetros del cuento hispanoamericano actual”, en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*, Barcelona, Castalia, pp. 551-571.
- Ruy Sánchez, Alberto, 2001, *Cuatro escritores rituales: Rulfo, Mutis, Sarduy, García Ponce*, México, Conaculta / Ediciones Sin Nombre.
- Trejo, Ignacio, 1990, “El cuento mexicano reciente: ¿hacia dónde vamos?”, Alfredo Pavón (ed.), *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México, INBA / Universidad Autónoma de Tlaxcala-Centro de Ciencias del Lenguaje ICUAP, pp.181-190.
- Velasco, Arnulfo, 2001, “La pareja y el *voyeur*: consideraciones sobre los primeros cuentos de Juan García Ponce” en José Bru (comp.), *Acercamientos a Juan García Ponce, Premio Juan Rulfo 2001*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 15-32.
- Zavala, Lauro, 2004, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen.