



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

“CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DE ARQUETIPOS ERÓTICOS EN *CRÓNICA DE LA INTERVECIÓN*
DE JUAN GARCÍA PONCE”

IDONEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS
QUE EN LA MODALIDAD DE
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN DOCTORAL

PRESENTA

SARA RIVERA LÓPEZ
MATRÍCULA 2123801812

PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORA
EN HUMANIDADES
(LÍNEA DE TEORÍA LITERARIA)

DIRECTORA: DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ

JURADOS: DRA. GLORIA MARÍA PRADO GARDUÑO

DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ

IZTAPALAPA, CDMX., JULIO DE 2016.

Agradecimientos:

Agradezco al Consejo de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y a la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, por su apoyo y patrocinio para la realización de este proyecto titulado: “Construcción simbólica de arquetipos eróticos en *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce”.

Agradezco a la Dra. Graciela Martínez-Zalce Sánchez por los excelentes señalamientos hechos a esta tesis y a la Dra. Gloria Prado Garduño por sus aportaciones, los cuales contribuyeron a la reflexión y ordenamiento del mismo. De igual forma, deseo agradecer a mi asesora de tesis, la Dra. Luz Elena Zamudio Rodríguez, por su dedicación, por la medida a mis ideas y por el apoyo en la realización de este trabajo.

Agradezco las reflexiones constantes que Violeta Cortés Solís hiciera sobre mi trabajo a lo largo de estos años. Con sus lecturas y opiniones fue posible profundizar en ideas, muchas de las cuales están vertidas en estas páginas.

Paloma mía, en las grietas de la peña,
en lo secreto de la senda escarpada,
déjame ver tu semblante,
déjame oír tu voz;
porque tu voz es dulce,
y precioso tu semblante.

Cantar de los cantares 2: 14

—"Ten ahora a bien bendecir la casa de tu siervo, para que permanezca perpetuamente delante de ti, porque tú, Jehová Dios, lo has dicho, y con tu bendición será bendita la casa de tu siervo para siempre."

2 Samuel 7:19

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
Estado de la cuestión.....	8
Metodología del trabajo.....	9
Descripción del trabajo.....	12
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO	15
1.1 Consideraciones sobre el mito	18
1.2 Función del mito.....	34
1.3 Aspectos estructurales del mito.....	39
1.4 La transición del mito a la literatura	49
1.5 Temas mitológicos esenciales	60
1.6 Aspectos generales sobre mitocrítica	67
1.7 Conceptos específicos del mito	73
1.8 Consideraciones sobre el erotismo	83
Referencias bibliográficas.....	95
CAPÍTULO 2. MARCO HISTÓRICO	100
2.1 Datos relevantes sobre la Generación del Medio Siglo	100
2.2 Biografía intelectual de Juan García Ponce.....	112
Referencia bibliográfica.....	124
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE <i>CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN</i>	127
3.1 Síntesis de la novela <i>Crónica de la intervención</i>	129
3.2 Voces narrativas empleadas en <i>Crónica de la intervención</i>	171
3.3 Personajes principales y sus constelaciones narrativas.....	185
Referencia bibliográfica.....	197
CAPÍTULO 4. ARQUETIPOS ERÓTICOS EN <i>CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN</i>	200
4.1 Berthe Morisot <i>versus</i> Mariana.....	205
4.2 Roberte <i>versus</i> Mariana	219
4.3 Diana y Acteón.....	234
4.4 Eva y Adán.....	246
4.5 La figura del doble: Mariana <i>versus</i> María Inés	262
4.5.1 Antecedentes literarios sobre el arquetipo del doble.....	262
4.5.2 Antecedentes filosóficos sobre el arquetipo del doble.....	271
4.5.3 Antecedentes psicoanalíticos sobre el arquetipo del doble	281
4.5.4 Estructuras narrativas en el doble literario	289
4.5.5 <i>Crónica de la intervención</i> y la figura del doble.....	301
4.6 La Venus de Cranach <i>versus</i> María Inés	303
4.6.1 .Antecedente filosófico sobre la belleza femenina	303
4.6.2 Análisis iconográfico sobre la <i>Venus</i> de Lucas Cranach	317
4.6.3 Antecedente mítico-literario sobre Afrodita [Venus].....	328
4.6.4 Estructuras narrativas del mito de Venus	337
Referencias bibliográficas.....	345
CONCLUSIONES	355
Índice de figuras	366
Índice de esquemas.....	367

INTRODUCCIÓN

Estado de la cuestión

Resulta relevante reflexionar en torno a la obra del ensayista y narrador filosófico Juan García Ponce, uno de los más importantes que ha dado la literatura mexicana en el siglo pasado. Para ello es necesario examinar las fuentes culturales de las que abrevó, con el fin de comprender su aportación dentro del universo social y cultural en el que se produjo su obra. Al respecto, existen trabajos que destacan por su profundidad. Está, por ejemplo, el libro publicado por Armando Pereira sobre la Generación del Medio Siglo y el carácter erótico de su literatura. Juan Pellicer analizó el discurso irónico de *Crónicas de la intervención*, mientras que Raúl Rodríguez Hernández y Juan Bruce Novoa versaron sobre la modernidad y los espacios sociales en los que se desplegó la Generación.

A la lista pueden sumarse decenas de otras investigaciones nacionales y extranjeras específicas a la obra de García Ponce o de la Generación. A la fecha, se sigue traduciendo su trabajo, especialmente su novelística; tal parece que el interés por el autor es más importante para los extranjeros que para los connacionales. De cualquier manera, en español o en lengua inglesa, García Ponce tiene presencia en los recintos universitarios y especializados (centros de estudios literarios) de diversas partes del mundo. Se le estudia a la luz del grupo al que perteneció, en duplas o de manera individual. Las traducciones que realizó de Herbert Marcuse y de Pierre Klossowski le siguen redituando ganancias en su propio trabajo ensayístico y literario.

Los críticos, quizá debido a la extensión de la obra y a la consistencia interna lograda, señalan los temas recurrentes del autor: el erotismo, la mujer, la filosofía, la religión, la perversión en sus diversas modalidades (*voyeur*, esencialmente). Estos tópicos los ligan regularmente con sus opuestos: erotismo-perversión, mujer-hombre, religión-ateísmo. Los binomios concluyen en un método con el que construyó su pensamiento ensayístico y novelístico. En efecto, son fácilmente rastreables las articulaciones cognitivas empleadas por el autor: el encuentro de los contrarios; el examen de los polos, la argumentación filosófica, entre muchas otras herramientas de carácter lógico que llevó posteriormente al terreno narrativo.

Es verdad que, como la crítica lo señala, la arquitectura mental del autor se sostiene por el recurso de la paradoja, la ironía, el razonamiento deductivo, como queda ejemplificado en los pensamientos y acciones de sus personajes. Son, sus protagonistas, sujetos que piensan y lo hacen bajo esquemas muy concretos: realizan introyecciones utilizando un método argumental medido, calculado. Otra característica hallada en la narrativa de García Ponce, y referida comúnmente por los analistas, es el erotismo, el cual es clasificado como “subversivo”, y utilizado por el autor como vehículo de liberación tanto política como cultural, es decir tanto colectiva como individualmente. Éste, quizá, sea el tema más explotado en la obra de García Ponce, gracias a su recurrencia temática —y por ello insoslayable.

Finalmente, la presencia de la pintura, como práctica histórica y como sello personal, constituye un tema relevante para los investigadores. Estos, ciertamente, han advertido la descripción pictórica como un recurso narrativo en la obra de García Ponce, lo mismo está el rastreo o alusión a ciertos autores predilectos y relevantes para la historia pictórica occidental. Las investigaciones realizadas en torno a la obra de García Ponce han demostrado que la presencia plástica opera en la obra del autor de dos formas básicas: la descripción estética o la mención de autores y obras de la historia del arte dentro de sus textos.

Metodología del trabajo

El presente proyecto no tiene por objeto hacer una revisión sobre estos temas a la luz de lo razonado por la crítica, sino a partir de un método literario de carácter antropológico llamado mitocrítica. Por ello, se propone el estudio de algunos arquetipos eróticos femeninos presentes en *Crónica de la Intervención* con el fin de localizar su inserción en el discurso mítico de la literatura universal. En cuanto a los objetivos específicos se analizan las influencias de autores concretos, por ejemplo: Pierre Klossowski en relación con las recurrencias temáticas y los arquetipos que constituyen unidades mayores de análisis, que se inscriben en el orden de lo simbólico. Para ello, habrá que aclarar, desde este momento, que los arquetipos seleccionados fueron seis, todos ellos femeninos. Por supuesto, podrían

ser muchos más, tal como los estereotipos observados en el teatro moderno o en las películas actuales, sin embargo, el criterio que se siguió fue el de la recurrencia temática (iteración narrativa) de estos arquetipos a lo largo de la obra y su contribución al desarrollo de la trama y del relato mismo.

El método empleado, como su nombre lo indica, trata de hacer un estudio crítico de un mito hallado en una obra o a lo largo de diversas plataformas. Se reexaminan los arquetipos específicamente eróticos-sagrados vinculados a la feminidad a través de sus personajes. La finalidad es hacer un análisis de la construcción simbólica de los arquetipos eróticos sugeridos por Juan García Ponce a través de su obra con el fin de revelar los valores culturales del artista, escritor que buscó transformar a una sociedad desde las esferas del arte y la cultura.

En lo que se refiere a la mitocrítica y el mitoanálisis, Gilbert Durand abrevó de los estudios realizados previamente por los antropólogos Mircea Eliade y Lévi-Strauss, del filósofo Gaston Bachelard, del psicoanalista Sigmund Freud y del psiquiatra Carl Gustav Jung. Todos ellos publicaron sus hallazgos sobre el mito, reflexiones que Durand usó para elaborar una noción del mito epistémicamente revalorizado en el campo de la teoría literaria.

Fue hasta 1979 cuando Gilbert Durand conformó una metodología analítica del mito, en la que retomó la postura antropológica de Mircea Eliade: no hay interrupciones entre los argumentos significativos de las antiguas mitologías y la disposición que adoptan los relatos contemporáneos, este podría ser el postulado esencial del quehacer mitocrítico. Las obras literarias, desde este punto de vista, son revisiones mitológicas más o menos confesadas por sus autores, de temas más antiguos y traídos a escena mediante la actualización o adaptación dramática, como suele ocurrir con relatos antiguos llevados a escena.

Se parte, pues, del supuesto de que toda obra literaria cuenta un relato ya contado, ya sea de forma invertida, literal, desplazada, transformada... El principio teórico es suponer que el relato siempre está en el orden de lo mítico. El mito es, entonces, un medio de transmisión de un saber cultural y cuando este se desplaza o cambia, en realidad ocurre

una modificación de tipo cultural en la que no cabe más ese mito, porque no concuerda con la visión de mundo de la sociedad que lo rechaza.

Las reactualizaciones mitológicas evidentes ocurren a través del arte. Los artistas producen estructuras míticas vigentes, cuyo origen rara vez pertenece solo al presente. En realidad hay siempre una aportación en los materiales o en los formatos expositivos en los que se asienta el sentido. El significado siempre varía pero su mecanismo de conversión es más o menos limitado, como se observa en un préstamo lingüístico, en un cognado o en la transformación fonética de una palabra. En esta traslación de sentido siempre hay oportunidad de reconocer algunos rasgos de su origen primero, de aquello que dijo alguna vez.

Por lo anterior, se considera pertinente analizar la obra de Juan García Ponce utilizando la propuesta metodológica de Gilbert Durand con el fin de comprender la manera como sus novelas arrojan luz sobre los distintos momentos de la historia literaria y social de una cultura, aunque cabe aclarar que se abordará únicamente *Crónica de la intervención*, para efectos del presente trabajo.

En cuanto a los estudios mitocríticos, a este trabajo le anteceden las investigaciones hechas por el propio Gilbert Durand sobre: Charles Baudelaire, André Gide, Herman Hesse, Marcel Proust y Gustav Meyrink. El estudio crítico realizado por Durand resulta esencial no solo porque con él elaboró un método de análisis literario, sino porque los mitos develados por el francés son mitemas también presentes en la obra literaria de Juan García Ponce.

Por lo anterior, puede afirmarse que el objetivo general de la presente investigación fue revisar *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce con el fin de hallar los temas literarios y su inserción en un discurso mítico de la literatura universal. El objetivo particular fue examinar las influencias temáticas de autores como Pierre Klossowski y George Bataille; así como las recurrencias temáticas y los arquetipos que constituyen unidades mayores de análisis, y su posible contribución a la cultura mexicana.

Descripción del trabajo

El punto de partida en la organización y redacción de la presente investigación fue realizar una revisión bibliográfica sobre el concepto, la función, la estructura, el modo de traslación a otros campos y las aproximaciones metodológicas que sobre el mito se tienen: Capítulo I. Marco teórico. El apartado está constituido por ocho párrafos ordenados conceptualmente: ¿qué es el mito? ¿Qué función tiene en la sociedad? ¿Cómo se estructura? ¿Cómo se fusiona con la literatura? Y ¿Cuáles son los temas del relato mítico? Los otros tres (1.6 al 1.8) definen desde la mitocrítica qué es el mito y cómo puede ser analizado. Asimismo, el apartado concluye con las referencias bibliográficas.

El capítulo siguiente, Marco histórico, analiza dos aspectos ocurridos en la segunda mitad del siglo XX: la aparición de la Generación del Medio Siglo en un contexto ideológico y político específico, y la llegada de García Ponce en la cultura mexicana. Al respecto, cabe señalar que no se hizo una biografía sobre el autor, pues él mismo escribió dos con muchos años de diferencia. La información sobre su vida se repite tanto en libros especializados como en entrevistas, por ello se prefirió hacer una biografía intelectual en la que se establecieran algunos rasgos ideológicos esenciales para la clasificación general de la obra del autor.

Después se hizo un análisis formal o estructural de la novela objeto *Crónica de la intervención*: Capítulo III. La finalidad fue develar las recurrencias mitémicas que conforman el mitologuema en el que se inscribe la obra de García Ponce. El análisis está constituido por cuatro párrafos, en el primero de ellos solo presenta el resumen total de la obra (XXX capítulos), en apartado siguiente se hace un análisis de las distintas voces narrativas usadas en la novela. El tercer apartado presenta un análisis de los personajes femeninos y masculinos por función, utilizando un análisis semiótico estructural. Y en el último, una vez conocida la función de los personajes, simplemente se realizó un bosquejo de las constelaciones narrativas (término de la narratología) de los personajes masculinos a través de los cuales giran los personajes femeninos.

En el capítulo 4 se integran aspectos históricos y literarios tanto de la obra de Juan García Ponce como de los mitemas propuestos para el análisis. Lo anterior se hace desde

una perspectiva mitocrítica. Aquí se analizan seis arquetipos, todos ellos presentes en la novela que, como se verá, son más antiguos de lo que la crítica actual supone. El análisis pretende mostrar la manera en que estos arquetipos están integrados a la obra del autor y como, al estar integrados, crean un puente entre mitemas conocidos de forma inconsciente por la comunidad lectora de su literatura, contribuyendo a la formación de un gran mitologuema producido desde 1857 hasta 1980 aproximadamente. Las imágenes seleccionadas ejemplifican las transformaciones mitológicas desarrolladas de la estética de la que abreva el artista. Como se verá, dichas imágenes, en especial las creadas por la pintura flamenca del siglo XVI, tienen una profunda cercanía con las descripciones físicas de los personajes femeninos de la novela. Así, pues, queda claro que el presente trabajo establece un diálogo con la mitología, el psicoanálisis, la teoría literaria, la historia del arte y la lingüística, principalmente, con el fin de realizar un análisis de la novela *Crónica de la intervención*, inserta en un contexto cultural más global.

Asimismo, vale la pena señalar que la división general de los apartados se hizo de esta manera porque se tenía el objetivo de posibilitar una disección didáctica de la obra del autor. Es decir, la concepción del esquema fue: 1) presentar el concepto del mito en general y desde la mitocrítica, 2) presentar al autor y a su generación, 3) describir la estructura de la obra objeto para esclarecer la función de los personajes y relacionarlos con el siguiente apartado, 4) una vez conocida la función general de los arquetipos, se analizaron los inscritos en *Crónica de la intervención*. El objetivo básico siempre fue comprobar la tesis que dio origen al presente análisis. Para ello se partió de algunos supuestos teóricos mitocríticos, por ejemplo, aquel de que los mitos están contenidos en los relatos literarios a lo largo de la historia humana. De que el mito se encarna en el arte, particularmente en la novela, la pintura y la escultura. Con base en este principio se afirma que: a) el mito pervive en los textos literarios porque su estructura (como signo) le permite desplazarse o modificarse atemporalmente; b) el mito es esencialmente erótico porque ocupa las instancias existenciales del ser humano para su realización. Partiendo de estos dos postulados se formuló la hipótesis siguiente:

La novelística de Juan García Ponce presenta contenidos míticos de carácter erótico como alternativa de solución a la paradoja existencial y cognoscitiva a la que se enfrenta el ser humano como individuo y colectividad.

Al respecto, si la hipótesis se cumple, el lector obtendrá sus propias conclusiones.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO

Las mitologías son memorias de los orígenes de las culturas. Los mitos que recorren las novelas constituyen el vehículo entre las culturas originales [...] y los conflictos inherentes a los procesos civilizatorios [...]. Al mismo tiempo, su fundamento mitológico les confiere un horizonte intelectual único frente a la crisis civilizatoria a la que asistimos a comienzos del siglo XXI. [...] Mimesis es una categoría para la comprensión de estas obras literarias. En la era industrial y en el mundo del espectáculo este concepto filosófico y religioso ha definido estrictamente una aproximación realista y naturalista a lo real.

Eduardo Subirats, *Mito y literatura*.

El mito ha sido tema de todas las culturas y asunto del ser humano para su constitución individual y colectiva. Desde las primeras civilizaciones hasta nuestros días, ha fabricado mitos. Sabemos de ellos porque aún existen vestigios narrativos en espacios arquitectónicos, expresiones literarias y religiosas en muchas partes del mundo. Algunos han sido fundacionales para Occidente, de tal forma, que hoy en día pueden hallarse camuflados en obras artísticas vigentes. Sin embargo, sería extraño en nuestros días buscar un mito en su versión original, tal hecho no es posible ya que los matices y las reinterpretaciones hechas borrarían sus “primeras” composiciones —distintas variantes por cultura y tiempos evitan tal perspectiva. Los artistas actuales recuperan relatos modificados, sin que por ello estén conscientes de tal reinterpretación.

El mito es una manifestación intrínseca muy antigua de la que el ser humano tomó conciencia hace miles de años, gracias a su inscripción en el arte, la religión y en la organización jurídica de las primeras sociedades. Desde que Occidente fue consciente de su existencia, no han cesado los estudios por comprender la naturaleza, función o utilidad del mito. Por ello, las aproximaciones proliferan desde distintas disciplinas: filosofía, estudios de las religiones, literatura, sociología, antropología, psicología y psicoanálisis, principalmente. Cada una ha aportado una faceta posible del fenómeno mítico, según el tiempo y la sociedad desde donde lo ha llevado a cabo.

Están, por ejemplo, las disertaciones míticas de la Grecia antigua, las cuales fueron notables en la formación ideológica de Occidente. También existen las investigaciones más contemporáneas de mitólogos semitas y asiáticos, que han roto con la interpretación ofrecida por los autores occidentales de los siglos XIX y XX¹.

Desde sus primeros estudios, el mito estuvo adherido a juicios contradictorios, orientados, principalmente, por aquellas visiones que pugnaron por eliminarlo y las otras por exaltarlo. No se ignora la afectación profunda que del mito se tiene, luego de que Platón y, junto con él, otros filósofos griegos, impusieran una visión racionalista en oposición a la perspectiva ofrecida por el pensamiento mitológico, cuya operación mental ocupa mecanismos ajenos a los llevados a cabo por la filosofía, estos últimos ampliamente utilizados por la ciencia contemporánea.

De igual forma, se ha extendido la idea de que el mito ha muerto, que no tiene vigencia, que la ciencia o ciertas dinámicas sociales están libres del pensamiento mitológico. Nada más contrario, el hecho de que no se le reconozca como fuerza operante en la vida social no significa que este no ejerza su ímpetu y destino. Es función esencial del relato mítico proponer formas de organización social, ya sea mediante la distribución jerárquica de la civilización, a través de principios de identificación de y con su origen y destino, o por medio de su permanencia en la vida colectiva. La existencia, por ejemplo, del mito de *verdad*, pregonado por la ciencia y la tecnología, surge hoy en día como uno de los relatos contemporáneos más sólidos y de mayor difusión, soportado bajo el supuesto de “objetividad”, “fiabilidad” y “comprobación”, haciendo de su discurso una “realidad irrefutable” e incuestionable que, paradójicamente, lo hace demoledoramente mítico. El rasgo de “verdad” del discurso científico intenta sustituir el mitológico, sin lograrlo, pues este segundo tiene sus propias razones de ser y de presentarse en la contingencia. Su objetividad no radica en la existencia de objetos, sino de fenómenos, dinámicas sociales y personales intangibles, que no por ello, irreales.

¹ A propósito de las distintas traducciones de los mitos, habría que señalar la visión acertada de José Emilio Pacheco: “Mi creencia absoluta en que la poesía es de todos y de todas, en que el poema resulta intraducible y se asfixia al salir del aguamadre de su lengua, en que fuera de ella solo puede ser representado por un texto análogo y distinto, una aproximación a su original, me ha llevado una y otra vez a romper un tabú: las ‘traducciones de traducciones’”, en Pacheco, *Aproximaciones*, México, Libro del Salomón, 1984, p. 6.

La cosmovisión racionalista que intentó anular la existencia del mito, creyéndolo causa de *fantasías y falsedades* no advirtió la función esencial del mito en la articulación del cuerpo social. Tampoco comprendió su función catalizadora de los conflictos psíquicos privados y colectivos. Pese a su constante sepultamiento y a que el mito no es ya regulador único de las funciones sociales, este pervive y se manifiesta constante. De ahí que su estudio sea una oportunidad para comprender las fuerzas simbólicas que operan en el imaginario actual. En este sentido, el arte, sin lugar a dudas, constituye un espacio valioso, por ser uno de los vehículos naturales para la manifestación del mito y advertir su presencia.

Reflexionar, no solo sobre la naturaleza del mito, sino la manera como ha sido estudiado en Occidente, nos permite especular, entre otras cuestiones, en torno a asuntos formales y estructurales del mismo, reconocer algunas de sus funciones y examinar temáticas que pueden leerse como llamadas de atención sobre aspectos no resueltos por el colectivo; también, como expresiones autofágicas del pensamiento de corte historicista tan en boga hoy en día, en suma como expresiones del espíritu humano y sus conflictos no resueltos; la contradicción, la paradoja y la aporía caben dentro de estos relatos, también su naturaleza y explicación y, por ende, su vigencia.

Las novelas, los relatos literarios, como cualquier otra obra de arte, pueden, o no, tener presencia mitológica u ocuparse de un tema mítico en particular. Cuando es el caso, este tipo de novelas son fácilmente reconocidas por el espectador, sobre todo aquellas cuyo fondo se ocupa de la franca oposición del bien contra el mal, del origen del mundo, de la posible destrucción de un pueblo o de un planeta (símil del nuestro siempre). Regularmente estas obras desarrollan un repertorio arquetípico de personajes fácilmente identificable por el espectador-lector de la obra. De ahí que, para analizar un mito insertado en una obra literaria (novela, por ejemplo), deberá echarse a tierra el adosamiento estético, en favor de un examen narrativo, con el fin de develar los temas que se articulan dentro del relato y descubrir, no la corriente, tradición o generación literaria donde se gestan, sino la función cultural que manifiesta dicha obra, y que el artista supo cristalizar

1.1 Consideraciones sobre el mito

Según el Diccionario de la Real Academia Española, mito proviene del griego *μῦθος* y tiene al menos las siguientes cuatro definiciones:

1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo, grandes acontecimientos de la humanidad.
2. m. Historia ficticia o personaje literario [...] artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal.
3. m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima.
4. m. Persona o cosa a las que se atribuyen cualidades o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen.

En las cuatro definiciones anteriores pesan dos ideologías: la primera platónica y la segunda romántica. Al ser una “narración maravillosa” o “historia ficticia”, que carece de “realidad”, el mito se estanca en el terreno de la imaginación, que no del razonamiento, como si la ficción no fuera una forma específica de pensar y comprender la realidad. Con la segunda se estructuraron las nuevas formulaciones del discurrir filosófico con los que quedaron contrapuestos, hasta nuestros días, los lenguajes míticos de los lógicos, y removi6 al mito de su sitio para introducir discursos nuevos con patrones de pensamiento restrictivos a la lógica científica.

Desde entonces, este relato es visto peyorativamente, en tanto que el racional nos recuerda el pasaje del Protágoras donde el sofista da a escoger a sus oyentes entre un mito o un razonamiento con el fin de explicar su tesis de la pedagogía del *areté* o signo de *virtud*, categoría usada por los sofistas y luego por Platón. Según estos postulados, en el *lógos* está lo verás y lo falso en el relato mitológico. La disertación aparecerá en este momento opuesta a la narración, aunque hoy en día podemos llegar al acuerdo de que una manera de pensar no elimina a otra, ya que en realidad son complementarias. En conjunto estos registros hacen posible la organización del pensamiento, la expresión de emociones, sentimientos, intenciones, etcétera.

La razón de esta contraposición (mito *versus* logos), se gestó siglos antes de Platón, ya entre Hesíodo (VIII a. C) y Homero (IX a. C) hubo una fractura tipológica que fue del mito

a la épica y luego a la tragedia como géneros propiamente literarios (Sófocles, Esquilo, Eurípides). Asimismo, hacia la Grecia de los siglos VII-VI a. C., se produjo otra transformación debido al contacto con las culturas orientales, cuyos tópicos sobre el origen del cosmos, el papel del ser humano en el mundo, la aparición de la especie hombre-mujer, la indagación sobre el cosmos y el orbe, se vieron afectadas. Así pues, lo que fue el primer sustrato narrativo para la formulación filosófica de los presocráticos (Anaximandro, Jenofonte, Heráclito, Parménides y Anaxágoras), después fue trastocado de tal forma que podría definirse, no como “nueva” forma de pensar, sino como un procedimiento *parcializador* del pensamiento, ampliamente difundido a partir de este momento.

Platón usó el discurso del *lógos* como arma de persuasión, moralización y de resolución ante lo político. Sin embargo, para sostener su nuevo pensamiento recurrió al mito en “Georgias”, “Fedón” y la “República”, diálogos con los que abrió camino “a un ámbito misterioso y solemne, por encima de la lúcida investigación racional”² de influencia órfica y pitagórica. En los banquetes están presentes el tema de la muerte y dónde reside el alma después de la muerte. Los diálogos presentaron sus ideas bajo dos tipos específicos de tejido textual, los cuales diferían de los usados por el mito. En absoluto es semejante la narración a la argumentación: los nexos, tiempos verbales, las relaciones sintácticas y los patrones de pensamiento se oponen. De ahí que, la rivalidad *mythos/lógos* no tiene razón de ser hoy en día, pese al prejuicio histórico que cae sobre el relato, ya que cada entramado propone realidades distintas de la existencia humana. Asimismo, su función es diversa: convencer de “algo”, contar “algo”, describir “algo”, dialogar de “algo”³.

De manera general, los griegos dieron el nombre de “*mithoi*” a tres tipos o especies de relatos tradicionalmente anónimos y heredados, todos ellos con “carácter *dramático* y *de vida ejemplar*”⁴, mismos que después fueron trasladados a las siguientes tres formas

² Carlos García Gual, *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, FCE, Madrid, 2012, p. 52.

³En este sentido, la *función predominante* de la trama permite identificar un tipo textual de otro. La del mito presenta hechos ocurridos en un tiempo indeterminado y sus causas no son lógicas bajo el razonamiento moderno, sino en su propia dimensión metonímica y metafórica indeterminadamente pretéritas. La relación causa-consecuencia están en el orden de la emoción más que del intelecto. En cambio, la argumentativa comenta, explica, demuestra, confronta ideas, conocimientos, opiniones o valoraciones. Además presenta una organización repetitiva y esquemática (introducción, desarrollo, conclusión) que se fundamenta en esquemas lógicos y cognoscitivos: tesis, antítesis, análisis, analogía, etcétera.

⁴ Carlos García Gual, *Mitos, viajes y héroes*, México, FCE (Obras de antropología), 2011, p. 14.

narrativas: “La plausibilidad poética, la reducción histórica y la alegoresis filosófica”⁵ con el fin de domeñar sus mitos, pues con el surgimiento de la *polis* ingresó el *lógos* y con ese modelo de pensamiento una nueva faceta en la organización social (distribución del trabajo, dominio de un pueblo sobre otro, desarrollo de la república, etc.). Así los griegos sustituyeron el mito por la épica, al tiempo que abandonaron una narrativa que había dado cuenta de la pluralidad de las experiencias con las cuales el ser humano busca conocerse en profundidad. El ascenso del discurso filosófico, el histórico y el dramático fue, también, un camino que, al bifurcarse, fragmentó la narrativa mítica, haciéndola cabalgar desde entonces a la fecha sobre otros discursos y fines nuevos.

Al respecto, Robert Graves señala un hecho relevante: “El verdadero mito puede definirse como la reducción a taquigrafía narrativa de la pantomima ritual realizada en los festivales públicos y registrada gráficamente en las paredes de los templos, en jarrones, sellos, tazones, espejos, cofres, escudos, tapices...”⁶. Lo que dice el autor es que el mito tiene una presencia constante en la población, en la colectividad, de tal forma que se convive con ella de forma natural. Este tenía amplia difusión y se adaptaba en tantas plataformas como actividades había en la sociedad. Era parte de la vida cotidiana y, poco a poco, en la medida en la que fueron cambiando las dinámicas sociales, tomó rostro distinto para luego ser desplazado. Al respecto, explica Bataille: “Pero, si es cierto que el trabajo es el origen, si es verdad que el trabajo es la clave de la humanidad, los seres humanos, a partir del trabajo, se alejaron por entero, a la larga, de la animalidad”⁷, siguiendo fines específicos, materialmente benéficos, abandonando sus primeras articulaciones narrativas, y con ellas el carácter sagrado que algunos de estos mitos cumplía. Como mera especulación, podemos considerar que esto pasó porque la acción mítica ya había cumplido una labor integradora y civilizatoria al interior de los pueblos, “ahora” podía dar paso a nuevas formas de composición intercultural: la literaria y la filosófica; así como inesperadas maneras de pensar: mayéutica, matemática, etcétera.

⁵ Walter Burkert, *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*, Barcelona, Acantilado, 2011, p. 9.

⁶ Robert Graves, *Los mitos griegos*, t. 1, Madrid, Alianza, 1985, p. 7.

⁷ George Bataille, *Las lágrimas de Eros*, México, Tusquets, 2013, p. 61.

Para Duch el ascenso de la ciencia, del estado y de la democracia, incidió en la balanza simbólica de la cultura. A este aumento correspondió el descenso religioso, mitológico-mágico. Desde entonces, el ser humano ha buscado solo en un área la razón de su existencia y, desde ahí, ha tratado de explicar el carácter paradójico de la vida, acción que ha fracasado evidentemente, de ahí el despeñadero en el que hoy en día se encuentra la humanidad. Las narrativas míticas fueron primero orales y luego pasaron a la escritura de carácter tradicional, generalizadas como saberes en un pueblo que había conquistado narrativas específicas⁸ para interpretarse a sí mismo como unidad y no como sujetos individuales.

Como se lee en el texto de Robert⁹, en la cultura romana está presente la imagen, el mito, el símbolo, el arquetipo griego con una significación modificada hacia I d. C., que operó como una adaptación y fusión de lo grecolatino con otras influencias egipcias y orientales, provocadas por las nuevas rutas comerciales e influencias filosófico-religiosas. Signado el campo cultural del Imperio, tuvo una composición ideológica diferente que ejerció gran influencia para la formación de Occidente. Su iconogramación manifiesta profundidad histórica y extensión espacial establecida de la siguiente forma: románico-gótico-renacentista-barroca, que decodifica en última instancia al paradigma de lo endemoniado, el cual se inscribe en la tradición pictórico-literaria que pasará de Pierre Klossowski a García Ponce. Las expresiones del *demon*¹⁰ trágico pueden interpretarse como “consecuencia” de los mitos romanos, no así de los griegos.

En este mismo tenor, Mircea Eliade definió el mito como acontecimiento primigenio que se estima sagrado, no pretérito, sino actual y más o menos repetible en forma idéntica. La visión arquetípica de Eliade se produce bajo este principio circular que replica ciertas imágenes, desde donde puede ser invocado el mito mediante el culto a través de cantos, fórmulas rituales, etc., que le permiten “continuar obrando sus efectos como el primer

⁸Kirk. G. S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 23.

⁹ Para un estudio más extenso del tema, véase: Jean-Noël Robert, *Eros romano. Sexo y moral en la Roma antigua*, Madrid, Complutense, 1999, pp. 171-185.

¹⁰ Recuérdese la gran influencia ejercida por este periodo cultural en la obra de Pierre Klossowski, al respecto puede verse la obra del mismo autor: Klossowski, *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento entre las damas romanas*, Madrid, Arena Libros, 2006.

día”¹¹. El arquetipo será, desde entonces, un rasgo esencial de lo mítico expuesto a través de toda la historia de la cultura y conceptualmente más amplio que el de la caracterización aristotélica, pues no se limita a personajes, sino que establece su vínculo con lo sagrado, condenándose como acto performativo: como aquello donde la enunciación de la narrativa modifica la realidad circundante. Por ejemplo, en el rito de vida, muerte y resurrección de Cristo, recreado en la liturgia católica, se recuerda el acontecimiento sagrado original y renovado de la “salvación” promulgada por su fe. Rito que fue separado de su carácter *numinoso* hacia el siglo XVIII y XIX y, por tanto, reducido al espacio de lo puramente profano, tal como ocurre con el significante del signo vaciado de su contenido —palabra que no dice nada pero que se repite sin saber por qué. El cariz reiterativo del relato contado en el rito no es más que reminiscencia de que ahí hubo un mito.

Asimismo, en el libro *Mitos, sueños y misterios*, Eliade había insistido en ese tiempo distinto, lejano, sacro del mito como un tiempo opuesto al histórico, pues ya hacia el siglo XIX se le había conceptualizado como contrario a la: “‘realidad’ [...]. Los clichés originados en la Ilustración o el positivismo habían influido sobre esta perspectiva. [Sin embargo] en ciertas sociedades antiguas se considera que el mito expresa la verdad absoluta, porque explica una historia sagrada. El mito es real y sagrado, [por]que `revela la única realidad real”¹². En cambio los personajes históricos no siguen un esquema forzado de arquetipos a imitar¹³, ya que los prototipos son paradigmas, en tanto que los dioses son figuras de la narrativa mitológica, son modelos cabales de lo intocable. Lo cual exige diferenciar discursos religiosos de los míticos en los que, por supuesto, puede haber coincidencia.

El mito es un intento por mantener estable la contradicción humana, de hacerle vivible su necesidad de trascendencia y eternidad. Como refiere Hübner: “toda narración nos interesa y apasiona porque despliega delante de nosotros mundos que constituyen guías e indicaciones para la única narración verdaderamente decisiva, la nuestra”¹⁴. Asimismo, las definiciones predominantes sobre el mito lo describen como un relato

¹¹ Kurt Hübner, *La verdad del mito*, Madrid, Siglo XXI, 1985, p. 78.

¹² Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Kairós, 2001, pp. 21-22.

¹³ M. Eliade, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴ Jorge Peña Vial, *Lapoética del tiempo. Ética y estética de la narración*, Santiago, Editorial Universitaria, 2002, p. 235.

integrado por símbolos y arquetipos presentes en obras artísticas de diversa índole que cuentan con un trasfondo lejano concerniente a una primera narración divina, explicativa o catártica, casi ausente en los relatos actuales: el abandono del primer referente es allanado por fenómenos literarios: la articulación de estrategias ficcionales y su desacralización. Además, los primeros relatos míticos (al igual que la tragedia), lejos están ya del lector moderno no especializado, tanto por su estructura como por su sentido ético, no se diga ya de su función original. Estos protorrelatos se encuentran en versiones contemporáneas en forma de distantes presencias modificadas y contrapuestas, razón por la cual resulta pertinente observar el contexto cultural y estilístico donde se repiten con el fin de determinar cómo han sido retomadas variantes del mismo o, bien, cuáles han caído en el olvido.

El personaje histórico o agente social se convirtió en arquetipo tiempo después. Su función consistía en la identificación de sujetos paradigmáticos que representaban causas y consecuencias de un suceso a interpretar por la colectividad con la finalidad de domeñar lo ocurrido. El mítico, en cambio, incide indirectamente sobre la colectividad y trabaja en una dimensión tempo-espacial que le sitúan en el terreno de lo trascendente. Sin embargo, esta concepción *numinosa* del mito ha sido ampliamente debatida por mitólogos contemporáneos. Al respecto, Lluís Duch niega al mito en su manifestación de “sagrado” y explica que el relato se vincula con lo hierático por ser un vehículo (lenguaje) de transición. “Todo aquello que implique lenguaje –dice– [y que posea una gramática, podría agregarse], hace posible la trasmisión del mito: arte, religión, sueños, lengua¹⁵.

Luego de Hesíodo, Homero y Platón, Luciano, autor del siglo II d. C., trasladó el relato hacia lo cómico., siendo para él “... un repertorio de curiosas historias, de historietas, de las que se podía sacar punta y brillo reinterpretándolas en la clave del humor, la parodia y la sátira”¹⁶ tan comunes en la Edad Media. En este momento, con Luciano se ha perdido ya su antiguo significado: para el periodo medieval y a la par de un paganismo tardío se difundieron los antiguos textos. Las sectas neopitagóricas y neoplatónicas cobraron fuerza en este momento cobijadas a la luz de nuevas visiones religiosas; el cristianismo primitivo

¹⁵ Lluís Duch. Mito, *interpretación y cultura. Aproximaciones a la logomítica*, Herder, Barcelona, 2002, p. 61.

¹⁶C. García Gual, *Mitos...*, *Op. cit.* .Y Highet, *Anatomy of the satire*, USA, Princeton Legacy Library, 1962, p. 42.

que siglos más tarde será religión oficial. Orígenes, por ejemplo, impregnado de la filosofía helénica, platónica y cristiana, retomó esta idea del “*más allá*”. Así lo que antes fue un mito en sus manos se volvió una argumentación teológica; soporte del cristianismo primero que con el paso de los siglos tendría una visión escolástica cada vez más radical en *pro* de la difusión del nuevo sistema religioso. Así todo lo que antes fue un mito se convirtió en una reinterpretación a la luz de la escritura bíblica, la cual también tenía serios problemas de interpretación por parte de sus practicantes, ya que los textos escritos con los que se contaba estaban apenas en construcción¹⁷, la religión era atacada y sus discípulos perseguidos.

El sistema mitológico medieval usó mitemas grecorromano para sus propios fines. Adaptó sus personajes a los bíblicos: Hércules devino en Sansón, por ejemplo. El fin fue educativo y religioso. Sin embargo, esta etapa aportó una nueva visión de los arquetipos que no tenía que ver con los relatos originales, de los cuales los más difundidos en Occidente fueron aquellos contenidos en las *Metamorfosis* de Ovidio, también llamadas Ovidianas, cuyas versiones abundaron durante la Edad Media por gran parte de Europa. Lo importante de esta recuperación mitológica fue que los relatos sirvieron para la adecuación teológica y el empleo moralizador de las nuevas comunidades cristianizadas. El proceso de alegorización fue la técnica de abordaje que los escritores y artistas medievales emplearon para articular una mitología religiosa y el evemerismo el sustento filosófico que dio soporte a estos mecanismos de transición del mito a otros aparatos construidos en distintos lenguajes: relato religioso, hagiografías, pinturas, esculturas.

Ambas visiones, alegórica y evemerista, fueron retomadas por los pensadores del siglo XVIII e interpretadas como una traspolación de los comportamientos humanos a los fenómenos de la naturaleza. Esta idea prevaleció incluso hasta los siglos XIX y XX. Algunos críticos de siglos recientes conciben el mito como parte de una etapa en la que prevaleció una mentalidad primitiva y animista. Le atribuyen una expresión alegórica con carácter puramente subjetivo, de ahí su perfil psicologista.

¹⁷ Justo González Llorante, *Historia del pensamiento cristiano*, Colombia, Clie, 2010.

Ahora bien, la división originaria planteada por los griegos de *mythos* y *lógos* sigue vigente en nuestra época: el mito como fantasía sigue siendo una visión actual. Querer separar este discurso sería siempre un acto artificial e innecesario. Pero, ¿qué mitos perviven en cada sociedad? ¿Hay algunos mitos de carácter universal? Por ser polisémicos, contradictorios y susceptibles de ser interpretados de muy diversas formas, su compleja naturaleza corresponde a la confusa existencia humana, y se prolongan más allá de un tiempo y de un espacio concreto. El mito no se detiene ni se apresura como ocurre con su motor

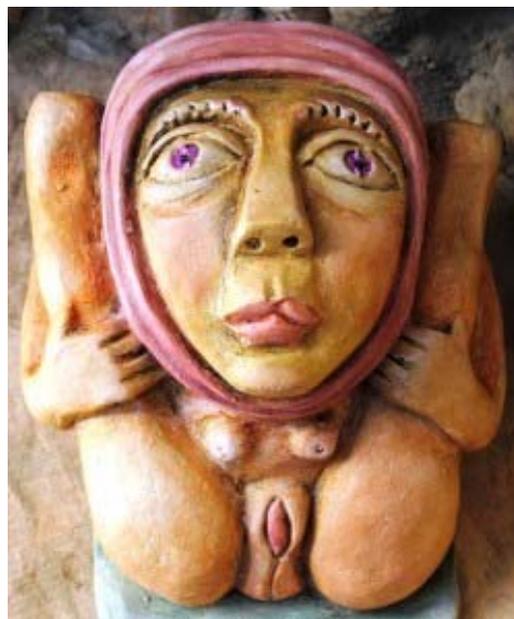


ILUSTRACIÓN 1. FIGURA PAGANA FEMENINA DEL PERIODO ROMÁNICO.

esencial: el *deseo*. Ciertamente, cada época histórica está caracterizada por una visión global, objetivada en una concreta formulación de problemas y su correspondiente sistema interpretativo. La caracterización de semas específicos, arcos, crestas o valles parciales en su exegesis conducirá a la configuración total o gran sistema cultural, que, años, décadas o siglos más tarde, será definido por una generación distinta. En el arte románico, por ejemplo, la imagen y representación del cuerpo humano se transformó en signos sensoriales, visuales, llenos de connotaciones hipercodificadas de valores connotativos-simbólicos: de lo evidente a lo sutil¹⁸ [Ilustración 1].

Por supuesto, debe advertirse que no todos los mitos griegos fueron retomados por los helenos o por la Edad Media. Hay algunos relatos perdidos de los que nada sabemos. Otros han sido “degradados”, trastocados... ¿En qué radica su existencia o no? El pensamiento mitológico invade al logos, haciendo retornar narrativas reprimidas, baste nombrar algunas películas o novelas modernas para identificar los mecanismos de

¹⁸ Que si se piensa el procedimiento histórico fue de lo evidente a lo no evidente, lo anterior quiere decir mostrar el cuerpo y luego ocultarlo, para volverlo a mostrar. En la Edad Media fue ocultarlo; en el siglo XX, exponerlo. Acción que se ejecuta siempre con un ánimo innovador para tener “siempre” la ilusión de que algo es nuevo cuando no lo es.

preservación y “perversión” no del mito en general o en particular, sino del pensamiento mitológico. Inocuo resulta creer que este pertenece a las culturas “primitivas” o que resulta manifestación de la decadencia moral de un pueblo venido a menos como se sugirió durante el siglo XIX. ¿Acaso nos interesa apenas comprender los mecanismos de transmisión empleados para su supervivencia y describir su existencia?

Ya para el siglo XX, el mito fue definido como un habla¹⁹, un lenguaje²⁰, una forma de arte²¹, una forma de imposición²², una experiencia mística o *numinosa* protagonizada por *personajes de carácter* que construyen interpretaciones intrínsecas al ser humano²³ y al mundo que les rodea. Dichas conceptualizaciones están tomadas de la semiótica, la antropología, la historia de las religiones y de la filosofía, respectivamente.

Karem Armstrong enfatiza el carácter estético del mito y distingue aquellos productos creados que pasan a la colectividad en el tiempo. La mitología, dice, es una forma de arte que va más allá de la historia del ser humano porque señala lo que hay de eterno en su existencia²⁴. Este relato se enraíza en una experiencia que deja huella psíquica. Al ir acompañado de sacrificios, el relato mítico se revela a través del ritual. En lo religioso, hay sacrificio aleccionador (instauración de valores) que sustenta una realidad alterna trascendente. Perspectiva semejante a la de Eliade, pero que se opone a la planteada por Kirk: “... los mitos [...] pueden existir asociados a ritos [pero] no necesariamente, pueden estar ligados con lo religioso²⁵, pues en el repertorio narrativo mitológico no todos los mitemas son religiosos. Fenómenos que se repiten en muchas sociedades tienen conexión conocida o probable con el culto referidos a seres que, por mucho que existieran en un tiempo ajeno a la historia o realizaran acciones fantásticas y sobrenaturales, ni eran dioses ni nada tenían que ver con la religión: con frecuencia son reminiscencia de los primeros seres humanos que establecieron costumbres y prácticas;

¹⁹ Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1990. p. 199.

²⁰ Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 1979, pp. 242-253, p. 242.

²¹ Karem Armstrong, *Breve historia del mito*, México, Salamanca, 2006, p. 145. Y Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, p. 26.

²² Leszek Kolakowski, *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 33.

²³ K. Armstrong, *Op. cit.*, p. 134.

²⁴ *Ibid.* p. 17.

²⁵ Kirk, *Op. cit.*, p. 32

clasificados por los observadores externos bajo el lema de “héroes culturales”. Sin embargo, habría que considerar el periodo de formación mítica al que se refiere cada autor, pues depende de la fase mitológica en la que se encuentre su caracterización. En este sentido, ninguna de las dos concepciones sería excluyente, sino complementaria.

Resulta fundamental esta visión no religiosa del mito sugerida por Kirk, pues recupera, por una parte, mitos sobre la vida cotidiana de quienes los narraban, al tiempo que explican el origen de fenómenos culturales diversos como la cocina o la creación de cerámica pintada o de fenómenos naturales como las especies animales o determinadas constelaciones. En museos mesoamericanos suelen verse personajes humanos y animales con poderes extraños, a los cuales no podemos asociarlos con cultos religiosos, ya que, como afirma Kirk: el ritual “no determina el significado real de un mito concreto, ni siquiera su núcleo narrativo básico”, pues la relación mito-rito no es causal como no lo es ninguna relación del lenguaje con su expresión respecto de su contenido. Este cambio de perspectiva sobre el pensamiento mitológico resulta vital para alejarlo de la ideación racionalista y construir nuevas dimensiones analíticas para comprender su naturaleza y formas de manifestación.

Por otra parte, la división de Kirk nos obliga a pensar el mito de distinta manera, requerimos verlo no como una unidad, sino como elementos narrativos independientemente de sus asociaciones rituales por definir, a menos que se pueda demostrar una relación significativa entre rito y mito (objetos y significaciones). Quizá haya indicios en los relacionados con la fertilidad agraria que comportan siempre aislamiento, regresión a un estado natural, combate, pruebas; los de la fertilidad pueden asociarse a “víctimas propiciatorias, flagelaciones, purificaciones, cremaciones, relaciones sexuales y variadas manipulaciones evidentes de plantas y animales”, como afirma el autor²⁶. Lo demás está por construirse.

Desde la semiótica, Roland Barthes afirma que el mito es un lenguaje constituido a modo de significación verbal o visual que puede ser analizado por sus componentes sígnicos, desde su *sentido* y por su *forma* como alguna vez lo propuso Aristóteles. Esta

²⁶*Ibid.*, p. 72.

analogía entiende al mito como un sistema o signos con valores específicos producido por su capacidad de combinatoria y su decodificación cultural, y cuya morfología produce narrativas nuevas, con sintaxis susceptibles de transformaciones probables a lo largo del tiempo bajo leyes específicas. En este sentido, y siguiendo el desarrollo histórico del estudio del mito, fue Aristóteles el primero en argumentar el *mythos* como ‘trama’ o ‘estructura de sucesos que habría de cumplir con dos aspectos básicos: la *peripéteia* (“peripecia” o “cambio de fortuna”) y el paso de la ignorancia al conocimiento”²⁷.

Ambas opiniones son compatibles. Aristóteles y Barthes encuentran una definición *ad hoc* a la división semántico-formal del relato como significado-significante o bien como fondo y forma, visión perfectamente delineada por Ferdinand de Saussure en su publicación póstuma: *Curso de lingüística general* (1916), la cual versa sobre el signo lingüístico. El relato mítico está hecho de signos que se expresan en una cadena lineal de signos que, a su vez, se constituye en unidades mayores de significado, llamadas mitemas por Lévi-Strauss y por Durand, los cuales pueden dividirse por su estructura y por su contenido, es decir su significado y la trama que lo soporta. Ver desde esta perspectiva el relato mítico, resulta fundamental, pues los análisis y definiciones nacidos de la lingüística, de la semiótica y de la antropología estructural nos proporcionan pautas para ahondar en la interpretación morfológica del mito.

Como podrá verse, debido a la naturaleza colindante del mito con otras formas de expresión, hay muchas definiciones que regularmente le atribuyen características que no le son propias. Al tener la capacidad de tocar la vida multidimensionalmente y de ser un producto común al desarrollo individual y colectivo, suele ser confundido con otras manifestaciones. Debido a su maleabilidad estructural y a sus formas de transmisión (a través de la palabra y lo que el tiempo le hace a la palabra), su camino siempre es impredecible. Lo anterior produce variables que no pueden pasar desapercibidas para la conceptualización y análisis de lo mítico.

Hans Poser propone un giro interesante al estudio del mito, señala: “... no existe el mito, tan solo existen narraciones míticas”. Por mi parte no sé si realmente conviene esta

²⁷ C. García Gual, *Enigmático Edipo...*, p.163.

deconstrucción conceptual que fragmenta en lugar de producir generalizaciones que caractericen al mito. Tal como lo hiciera Blumenberg²⁸, tesis que nos permite concebir la idea de recuperar esta cualidad de metamorfosis y de transformación intrínseca de lo mítico, lo cual nos llevaría a aceptar la teoría de Poser sobre la fragmentación del mito sumada a su “referencia tangencial”. Tampoco puede afirmarse en el presente trabajo que el mito sea “una narración” solamente, pues toma cuerpo dentro de otras estructuras, por lo que buscar dentro del mito no siempre dará el mejor de los resultados, ya que obliga al estudioso a una referencialidad que no posee. Lo cierto es que el mito, como afirma Blumenberg significa al mundo “mediante la identidad latente de cosas, personas y sujetos ficticios, la repetición [...] o el retorno de lo mismo, la reciprocidad entre la resistencia y la elevación existencial, la digresión o el rodeo [...] y la prolijidad [...]”²⁹.

Según la definición de la que se trate, los mitos, incluso los modernos, responden a la angustia humana. El ser humano desmitologizado, sin religión, está a la intemperie y a expensas de su desazón. El mito hace que el ser humano tolere la muerte, confronte su sexualidad y su carencia. Hay una experiencia trascendente que zanja sus angustias. La desacralización ha contribuido a esta explotación del mito y sus indagaciones se han intensificado, por lo que podemos comprobar que el mito, pese a habitar en el relato literario, no es literatura, lo mismo ocurre con el ámbito religioso: conocer un texto sagrado no hace que este sea divino.

Por otra parte, la historicidad actual, la desacralización, el desarrollo científico confrontan al ser humano con las antiguas definiciones que sobre el mito se formularon, mismas que fueron afectadas por las creencias, la tradición, el paso del tiempo y el lenguaje —aunque perviven en el texto literario, que es una forma de cultura. Ciertamente el mito se despliega tomando elementos medulares de su trama primigenia y reelaborándola para darse oportunidad de existir insertado en valores culturales acordes a su vigencia, sobre todo aquellos que se encuentran en el orden de lo externo: mitos sobre la invención del mundo; telúricos. En cambio, los intrínsecos a la psique se perpetúan con

²⁸ Hans Blumenberg, *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona, Herder, 2004, pp. 9-35.

²⁹ Antonio Rivera García, “Hans Blumenberg: mito, metáfora absoluta y filosofía política”, en *INGENIUM. Revista de historia del pensamiento moderno*, N°4(METODOLOGÍA), Universidad de Murcia, España, julio-diciembre, 2010, 145-165.

mayor facilidad tal como lo registra Sigmund Freud en su análisis sobre *Edipo Rey*³⁰. Estos mitos “orgánicos” están enraizados al *ser* de la humanidad, lo que posibilita a cada individuo que conoce estos relatos organizarse dentro de una comunidad, inferir el símbolo, el arquetipo, es decir asimilar los códigos culturales que rigen a una colectividad e ingresar a ella mediante la decodificación de sus símbolos y de sus relatos.

La ruptura o el debilitamiento de un mito conlleva, necesariamente, a la pérdida de vigencia de algunos valores que están dentro del mismo, verbigracia el mito de la *virginidad* que se desgastó luego del surgimiento del movimiento feminista, la liberación femenina y los estudios de género. Enunciar unívocamente el carácter de la experiencia, es una necesidad humana que no se cumple, ya que no es posible contener la en una palabra. Lo incondicionado de lo humano se niega a ser poseído y el “hombre muere de melancolía al reconocer esta verdad”³¹. Sin embargo, admite situar al ser humano en un ambiente: aferrarse al mundo. Asimismo, le posibilita comprender su propia existencia. Es un intento de superar su heterogeneidad frente al mundo, de aceptar su inestable identidad y de superar su estado de materia. El cuerpo, sentir el cuerpo, remite al ser humano a su experiencia de fragmentación en el mundo y del mundo.

En otras palabras, puede decirse que los mitos expresan pulsiones y conflictos reprimidos en el inconsciente, como sucede con el famoso "complejo de Edipo". Según Jung, los mitos son símbolos básicos que expresan arquetipos de un subconsciente colectivo universal. Estos tocan los puntos más vulnerables de la existencia humana. Los contruidos por las sociedades occidentales se ven afectados por el tiempo, por el producto de su propia historia y por movimientos filosóficos muy antiguos en los que operaba ya desde entonces una crítica profunda al modo de pensar y comprender el mundo de la imaginación mítica.

El filósofo Leszek Kolakowski³² sitúa al mito como la única realidad no condicionada que otorga³³ sentido a la existencia humana, por lo que este puede ser aceptado por un

³⁰ Sigmund Freud, *Obras Completas*, Vol. XI, p. 157.

³¹ *Ibid.*, p. 74.

³² L. Kolakowski, *La presencia...*, *Op. cit.*, p. 25

³³ La función del mito cambia entre autores a partir del tipo de verbo empleado (habilidad, conocimiento o estrategias): el mito *otorga*, *introduce*, *posibilita*, *propone*, al ser humano una experiencia de la vida, colectiva

individuo si se convierte en una imposición a la que está sometida toda sociedad en la que aquél participa. Ello quiere decir que el mito existe previamente al arribo de cualquier individuo, es configurador de valores que obliga al nuevo ser a una adaptación y a una renuncia de su libertad, pues la mitología imperante impone modelos acabados, ciertamente arbitrario en su ritualización, pero no así en su contenido. Llevarlo al terreno de lo práctico no es más que una fijación arbitraria del significado intrínseco que desea transmitirse y al cual el individuo, como entidad única, se integra a una colectividad repleta de conocimientos pasados, articulados en lo presente y posibles en lo futuro.

De esta idea se desprende que todos los actos humanos están relacionados con los valores culturales, y la renuncia a dichos valores implica su modificación. La aceptación de esos valores es posible a través de mecanismos de desarrollo social que se transfieren de una autoridad siempre en forma mítica, entendida como inapropiada en el lenguaje verbal o lógico, pero posibles en lo simbólico.

La lectura de un mismo mito con distintas y conocidas versiones, llenas de indeterminaciones y elementos por interpretar, arroja luz sobre la reconstrucción de la historia desde sus distintos actores. Se comprende que en cada adaptación hay algo que se pierde, pero también algo que se suma o se encuentra. Cada una contribuye a la comprensión global del texto³⁴ en conjunto, al que se le van sumando pequeños y decorativos elementos con el tiempo.

Desde el punto de vista psicoanalítico, Freud llamó “fantasías originarias” a determinadas organizaciones fantasmáticas básicas en torno a las que parece girar todo el desarrollo imaginario y simbólico del sujeto. Sin embargo, el inconsciente no es colectivo, sino individual; se estructura en relación a “la falta” constitutiva de los sujetos que integra de manera particular en cada uno. Las fantasías originarias, producto de esta falta, son unidades representacionales básicas, con dimensión imaginaria, simbólica y real (Ribettes 1984, Miller 1984), que implican una cierta “toma de postura” frente a la carencia³⁵. De

e individual. Habrá que tomar especial cuidado a lo largo de la presente exposición el tipo de verbo empleado y a qué fase de la experiencia humana remite X o Y función del relato ejemplo señalado.

³⁴ Gerardo Gutiérrez Sánchez, *Estudio psicoanalítico de cuentos infantiles*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993, p. 107.

³⁵ *Ibid.*, p. 100.

igual forma, para Freud el símbolo se comprende como “elementos mudos” (1916-17) que no se explican, sino que especifican el modo de expresión. La esencia consiste en una “relación constante” entre un elemento manifiesto y su traducción: mitos, folclor, religión, ideología, arte, etc., el cual escapa a un léxico fijo e interés individual, para colocarse en lo colectivo, operado por medio de la analogía, por ejemplo: la desnudez con un vestido. Y aunque tome múltiples formas, su ámbito es limitado: el cuerpo, el nacimiento, la muerte, la sexualidad.

Contrario a los párrafos recientes, Lévi-Strauss (1970,1991) y Lacan (1980) sitúan, no al símbolo, sino al proceso de simbolización como los modos de relación con otros símbolos de la estructura simbólica, obviamente bajo el influjo de una perspectiva estructuralista que busca la función de los símbolos y su gramática universal; ellos indagan el conjunto de símbolos en operación (léxico simbólico) que dé cuenta de una gramática mitológica (es decir sus relaciones internas de conjugación) y un lenguaje operando constante, articulado por relaciones que aún no quedan del todo claras, pero entre las que se encuentran: la asociación libre, la metonimia, el desplazamiento, la condensación, entre otros³⁶ mecanismos. Tales recursos son dos medios de interpretación útiles a la glosa del inconsciente del paciente o del texto. Tendrá, entonces, mayor peso la relación entre símbolos que el símbolo mismo³⁷; de igual manera, el símbolo opera en una sentencia (mitema) de carácter mítico socializador. El símbolo, según Ricoeur, actúa como la metáfora al presentarse con una estructura doble de sentido implícito y explícito. Aquel que:

Participa del sentido simbólico [.R]ealmente no hay dos sentidos [...] sino más bien un solo movimiento [...]. El símbolo [...] nos asimila a lo que de tal modo es significado". Y centra tres zonas de emergencia del símbolo: en lo cósmico, en lo onírico y en lo

³⁶ Entro otros posibles de añadirse están la analogía, el equívoco, el chiste, el trabalenguas, que pueden dividirse en distintos sentidos, aquellos construidos en un lenguaje de “juego”; los otros mediante un razonamiento cognitivo como la analogía.

³⁷ Gutiérrez Sánchez, *Estudio...*, pp. 101-109.

poético. Deduce en Freud una interpretación de la cultura que 'el sueño es la mitología privada del durmiente y el mito el sueño despierto de los pueblos'³⁸.

Otros son los elementos que también articulan el mito: recursos retóricos, procesos inconscientes, la gramática del lenguaje mítico, los modelos y formas de organización social, sus medios de comunicación y tecnologías, sus procesos e influencias filosóficas. Asimismo, los enemigos del mito son muchos. La ciencia, la historia, el paso del tiempo, el lenguaje. Para su supervivencia toma los elementos medulares de su trama (relato) y los reelabora, dándole oportunidad de vivir un poco más, también puede fusionarse con otras plataformas: pintura, escultura, novela. Ello no quiere decir que el mito en turno logre trascender por largo tiempo. Su desuso es más probable cuando el tema tratado es orgánico, concomitante a su circunstancia biológica o atmosférica, como los mitos sobre la invención del mundo, las estrellas o la creación de la humanidad. En cambio, los mitos intrínsecos a la psique humana de alguna forma se perpetúan con mayor facilidad como Freud lo advierte sobre la instrucción prohibitiva del mito del incesto: No reintegrarás el producto de tu vientre a tu cuerpo o no te ayuntarás con tu madre, causa de una de las tragedias griegas más difundidas (Edipo Rey). Estos mitos que llamaremos "orgánicos" de la constitución humana se arraigan en la cultura, lo que les permite vivir largo tiempo por ser invisibles al propio individuo, aunque realizables o prohibitivos para la colectividad, es decir, reguladores de actos pero dadores de sentido y destino.

En efecto, los mitos internos, recuerda Mircea Eliade, son organizadores de colectividades, a las que les proporciona sentido o destino. La ruptura o debilitamiento de uno entraña necesariamente el desmoronamiento, la pérdida de vigencia de ciertas estructuras éticas que están detrás de dicho mito. De ahí que la desarticulación mitológica del ser humano y de su entorno vislumbra y explica la fragmentación y el horror contemporáneos. La fuga postmoderna del neoliberalismo es, en parte, glosa y causa del comportamiento actual de las sociedades. La política o la democracia no son más que paliativos y callejones sin salida, ya que la naturaleza humana siempre es trascendente: su

³⁸ Maritza Manríquez Buendía, *Juan García Ponce e Inés Arredondo: Modelos para una hermenéutica erótica*, México, UAM, 2010, 63-64 y 100.

legado se perpetúa no solo a través de su sangre, sino de su hacer en el mundo. La primera experiencia de eternidad vivida por la colectividad a través del mito le constituyó, y su ausencia lo confronta a un profundo sentimiento de vacío.

1.2 Función del mito

Platón, pese a usar los mitos como ejemplos didácticos, en realidad atacó profundamente su existencia, lo mismo que a la literatura. La concepción aristotélica binaria que permite explicar desde la ciencia muchos de los modelos epistémicos científicos modernos es prueba de este combate antiguo del que la ciencia y el pensamiento racionalista parecen haber ganado la batalla. Como explica Paul Ricoeur: “[El mito] coadyuva a la tramitación de la experiencia del ser en el mundo [y] tiene por función en el sujeto que lo trae a cuento o para la colectividad que lo usa de `fundamento` y `legitimación`”³⁹, que hace posible la regulación del individuo consigo mismo y con su sociedad. Por tanto, contrario a lo dicho por Manfred Frank, no sirve para explicar causalmente “algo”, sino para “justificarlo”. Es una forma de argumentación compleja y variada no del pensamiento o de las ideas, sino de los sentimientos. Es una forma de confrontar, aceptar y manifestar la existencia emocional de la humanidad⁴⁰ como especie. Las manifestaciones míticas “legitiman”, “median” y “estabilizan” los sistemas de valores y emociones, son una axiología o “sistema de valores”, su ausencia advierte la deconstrucción cultural operante actualmente. Tiene, por tanto, una función reguladora de la colectividad y de los sujetos que la componen⁴¹. Expresa con claridad aterradora la profunda problemática de la existencia humana, todo aquello inherente al ser, y encuentra cabida en disciplinas y perspectivas religiosas, siempre como narración.

Por otra parte, el mito proporciona un modelo lógico capaz de superar una contradicción, aunque los acontecimientos contados propongan soluciones mágicas o incomprensibles para las mentalidades racionalistas. Por ejemplo, una común resolución mitológica para zanjar al ser humano del *vacío* o del *absoluto*; de la *totalidad* y la *nada*

³⁹ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1991, p. 12-13 y 56.

⁴⁰ Lluís Duch, *Mito...*, p. 59.

⁴¹ Kurt Hübner, *La verdad...*, p. 162.

toman forma en narrativas cuya solución es que, ante la pérdida del otro, interviene un elemento mágico que salva al héroe de su pérdida: una pócima, un mago que les ofrece una segunda oportunidad de vida, etcétera. Si se mira bien, el vacío y sus combinatorias son hechos que confrontan al ser humano, lo sumergen en la angustia real de saberse finito y limitado, confrontándolo a lo *imposible*. ¿Qué le dicen estos mitos al semejante? Aparece el estado de labilidad del que habla Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*, aparece la falta lacaniana, el pecado en términos teológicos con los que el sujeto tiene que vivir y proyectar como presente y futuro.

Su función no puede ser sustituida por otra, su trabajo es algo omnipotente, móvil y flexible, donde caben problemas, facetas y aspectos de la vida real. “Afirmar, por un lado, que el mito es una parte inalienable de nuestra biografía más íntima e indestructible”⁴², resulta cierto porque nuestras “historias” acostumbran a ser nuestras fabulaciones individuales, y, por otra parte, sostener que nuestra biografía contiene una mezcla a menudo muy difícil de distinguir de elementos “míticos y de elementos lógicos” no es otra cosa que poner de relieve nuestra íntima naturaleza de seres mito-lógicos. Según Hübner, esta visión pertenece a la Antigüedad y ocurre precisamente cuando el mito comenzó a declinar como cosmovisión del mundo.

La perspectiva de los estoicos y de los epicúreos comprende las narraciones como metáforas y personificaciones de las fuerzas naturales, por ello si comparamos los relatos míticos de temáticas femeninas *versus* las recreaciones literarias plasmadas, verbigracia, en la tragedia, queda claro un fenómeno que se repite a lo largo de la historia literaria, el cual llegó a su máximo esplendor con el movimiento Romántico. Es común encontrarse con relatos míticos reproductores de la conducta femenina. El carácter hierático de estas mujeres se observa en dos sentidos: 1) *sacrātus* o digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad y 2) como objeto digno de culto por su relación con fuerzas sobrenaturales, lo que le dio un aspecto desconocido, sobrehumano o apartado⁴³. La belleza y el horror, a partir de esta doble interpretación, se condensará en

⁴²*Ibid.*, p. 162.

⁴³ Diccionario de la Real Academia Española.

un mismo rostro, justo como ha ocurrido en la historia humana desde sus orígenes hasta nuestros días⁴⁴.

La diferencia entre concebir a una hembra como sagrada por lo temible o por lo deseable, puede verse operando en el imaginario colectivo. Por ejemplo, las películas actuales que abordan el tema de las mujeres asesinas tienen una trama más o menos repetitiva que cuenta lo siguiente: una desconocida llega a una casa o pueblo, lugar donde reina el bien y el amor. La bruja (considérese el arquetipo elegido) seduce a un hombre, quien por poco y cae, pero la rechaza; ella, al ser despreciada, intenta matarlo, desbaratar su matrimonio y afectar el ecosistema en el que viven los pobladores, por lo regular, en villas apartadas o pueblos pequeños⁴⁵.

Ahora bien, ¿qué hace la película? ¿Hay en esa narrativa un mito posible? ¿Podemos afirmar la presencia del mito? Sí y puede distinguirse por los elementos de que se compone el relato y por la configuración de los personajes arquetípicos. La película muestra al espectador las acciones de la extraña mujer, explica la razón por la que comete tales actos (está loca, desea a un hombre, rivaliza con una mujer, quiere ser madre, etc.) y expone cómo triunfa el bien masculino. Es decir, se conocen las causas “reales” de la seducción femenina, al tiempo que se “demuestra” el carácter ético de los hombres. Son películas, en este sentido, demostrativas, explicativas, semejantes a lo que algunos mitos alguna vez narraron, aunque eliminando lo temible de la mujer para el hombre y quedando este último en una posición moral excepcional. Asimismo, recuerdan al espectador masculino el peligro, horror y la fascinación de la Mujer; ella, toda única, lo atrae, lo encanta, para luego acabarlo, fantasía infantil de ser devorado por la madre. Es más fácil,

⁴⁴Devereux, George, *Baubo: la vulva mítica*, Barcelona, Icaria, 1984.

⁴⁵ La literatura mexicana femenina del siglo XX cuenta con textos de carácter mítico de origen griego y judeocristiano. Del primero está, “Yocasta confiesa”, publicado en *Huerto cerrado, huerto sellado* Angelina Muñiz-Huberman. La autora traslada el mito a un cuento donde expone el punto de vista de Yocasta, sobre lo ocurrido con Edipo. Del relato destacan al menos dos elementos: su incredulidad ante la profecía y la *gnosis* que del hombre tiene como hijo y como esposo, a quien redime de su larga ausencia en una alcoba. Del segundo ejemplo tenemos “La Sunamita”, publicado en *Río subterráneo* por Inés Arredondo, e inspirado en el pasaje bíblico que se encuentra en 1ra de Reyes, cap. 3, ver. 4. Es la historia de una joven “inocente” que se casa con su tío anciano en *artículo mortis*. El viejo revive y la posee por algún tiempo, finalmente muere, pero ella ya no es la misma, le ha sido robada su “inocencia” y queda expuesta a los ojos de otros hombres. Asimismo, pueden considerarse los trabajos de Esther Seligson, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, entre otras.

se digiere mejor, una película que toque tangencialmente estas realidades psíquicas que soportarlas de frente, entonces la función del mitema inserto en el film es paliar la angustia masculina frente a ese desconocido llamado mujer.

Para explicar qué ocurre con el mito de las mujeres asesinas, retomemos el mito/rito de Lemnos. El ritual de fuego recuerda el crimen de las lemnias contra sus maridos. El rito cuenta que durante un período de purificación las mujeres permanecían separadas de sus maridos, lo cual suponía la abolición de la vida corriente a la que sucedía “la renovación de la vida a través del matrimonio colectivo entre lemnias y Argonautas”⁴⁶ —siendo esta una de las muchas interpretaciones sobre el antiguo relato. Ahí se narra que las mujeres dieron muerte a todos los hombres de la isla porque ellos las habían rechazado luego de que Afrodita las maldijera con un olor pestilente. Su olor era tan desagradable que los hombres se unieron sexualmente a las tracias, desatando la ira de las lemnias, quienes idearon matarlos de noche. Ya sin hombres, la isla fue gobernada por Hipsípila y condenadas al celibato, hasta la llegada de los Argonautas. ¿Cuál es la derivada del primer relato? La deducción pensada, no evidente pero constante, recuerda al hombre la real violencia de las mujeres. Ahora, ¿qué función tiene el rito en este punto? Propiciar una forma de unión sexual del hombre con la mujer de forma más “segura”. Es decir, mediante un relato y su axiología se resuelve una angustia masculina sobre la ferocidad (insaciabilidad) femenina.

De esta forma, la función de un género u otro opera en distintos niveles de la colectividad; en la mítica se narra una fase de lo sagrado que integra siempre fascinación y horror de lo femenino. En los textos literarios de mujeres “destructoras” y “brujas” su peligrosidad es controlable, a la que se impone el hombre domeñando su irracional naturaleza, como en el antiguo relato mítico

En este tipo de películas el hombre escapa de las seductoras garras de la bruja porque es fiel a su mujer. El espectáculo se realiza grupalmente en la oscuridad, dentro de la sala de cine. En cambio, en el mito queda claro que las mujeres pueden matar a los hombres, quienes actúan en masa, por lo que el rito consiste en acercarse a ellas de forma

⁴⁶ W. Burkert, *El origen...*, pp. 144-146.

segura, al tiempo que les recuerda lo indomeñable de ellas: lo sagrado en sus dos vertientes se erige en torno al sujeto femenino. La colectividad participa a través del rito en el mito y los personajes encarnan arquetipos cognoscibles para el espectador, otorgándoles identidad y formas posibles de convivencia.

Los mitos transmutan, afectando su mensaje y su código durante su traslado temporal —aunque en esencia se conserva lo importante suministrando la posibilidad de que de ese mito surja otro. Lévi-Strauss propone una descripción posible de la transformación del relato mítico: “La fórmula primitiva se altera [...], entonces degenera o progresa [...] en la etapa en que los caracteres distintivos del mito siguen siendo reconocibles, y dónde se conservan”. El proceso de transformación del mito, según Lévi-Strauss, consiste en la afectación del lenguaje que lo contiene, por lo que la fórmula primitiva varía, aunque sus elementos constitutivos pueden aún reconocerse:

Ninguna civilización puede pensarse así misma si no dispone de algunas otras que sirvan de espejo. El Renacimiento es un buen ejemplo de este método, los autores renacentistas encontraron en la literatura antigua nociones y métodos olvidados; pero más aún el modelo de prestigio de situar su propia cultura confrontando las concepciones contemporáneas con las de otros tiempos y lugares⁴⁷.

Es decir, toma de donde puede aquello estructural. La Europa renacentista tomó un préstamo intercultural de Grecia y Roma porque se identificó con esas civilizaciones que consideró de prestigio y que ya habían ideado parámetros estéticos y culturales que resolvieron hacia el siglo XV con los manuales de Lucca y otros autores. La proporción y la forma, la armonía y el color, la densidad del material, estaban ya controlados por los artistas italianos. No se producen más las formas “grotescas” del arte paleolítico, sino aquellas imaginadas por Anaximandro.

Los mitos recreados tanto pictórica como literariamente contienen dos características desde la perspectiva de los estudios mitológicos: 1) un modelo racionalizado

⁴⁷ Lévi-Strauss, “Cómo mueren los mitos”, en *Antropología...*, pp. 242-253, p. 242.

del arte (el canon de belleza finiquitado), 2) la perpetuación de mitos acicalados que articulan, hasta cierto punto, lo que el semejante necesita oír.

Dicho lo anterior, podemos deducir que la función del mito cambia de acuerdo con las necesidades de cada sociedad. Es un producto maleable, susceptible de fusionarse con actividades diversas: política, arte, religión, tradiciones. Posee mecanismos de supervivencia y camuflaje. Habita en el lenguaje, que no en el habla o la lengua, cumple diversas funciones colectivas e individuales para la integración identitaria humana y para el bastimento civilizatorio. Tiene función de catalizador y es un medio, una frontera, un vehículo que permite al ser humano asomarse a los abismos de su ser: la noche, el vacío, la inmensidad, la muerte, el amor, lo intangible, lo inexplicable; es asunto del mito.

Podríamos concluir recuperado las palabras de Burkert en las que señala que la realidad y la narración no son isomorfas: “El mito es una narración aplicada” de las instituciones y de ordenación social de la familia, del clan, de la ciudad”. Con el mito se sentaron las primeras bases para la organización de la existencia humana. En un principio, la continua experiencia de ruptura fue allanada con el mito que se convirtió en el motor de la civilización, agregaría Malinowski.

1.3 Aspectos estructurales del mito

La tendencia histórica en la investigación narratológica intenta establecer la naturaleza formal del mito desde su base morfológica y de sus estructuras sintácticas mayores como reiterativas, obviamente ambas perspectivas (la estructuralista y la promovida por A. Dundes⁴⁸) parten de lo siguiente:

- Determinar secuencias narrativas que expresan las funciones de los personajes y conflictos futuros (llamado *forma, peripecia* desde la visión aristotélica o *significante* desde el punto de vista saussureano).
- Buscar y determinar la lógica interna de las relaciones entre situaciones, personajes y acontecimientos (desde una visión estructuralista más

⁴⁸L. Duch, *Mito...*, p. 180.

contemporánea, como las propuestas por la glosemática o la teoría chomskiana, entre otras).

¿Pero cuáles son los parámetros para establecer ambos cortes? Al ser una narración nacida de la experiencia, cuenta con una estructura connotativa y otra denotativa. Con la primera narración se toma en cuenta los nombres de dioses y héroes, sobre todo si tienen sentido en la sociedad en forma de presencias religiosas, decorativas, culturales, objetuales. De ahí sería posible conocer, dentro de una tradición literaria de un mito X, tensiones, mutaciones, influencias, debilitamientos, deslizamientos, que dan cuenta del discurrir del relato al paso del tiempo. De igual manera debe determinarse, ¿qué ha perdido o ganado en *continuum* X mito o mitema? ¿Son visibles aún sus distintas variantes? ¿Qué secuencias narrativas le pertenecen y cuáles no? ¿Cuál es su plano de expresión y cuál el de su contenido?

Tal disertación le ha tomado la vida a la humanidad, ya para Aristóteles *mythos* era igual a trama y argumento de una historia que habría de narrarse. La composición del personaje trágico⁴⁹ tenía las siguientes características: 1) debía precipitarse mediante su propia acción en la catástrofe, 2) hacerlo al cometer una falta, 3) regularmente cometida por su ignorancia; 4) sufre las consecuencias antes de caer completamente y 5) advierte y reconoce su error, así como el momento crucial de cometerlo (*anagnórisis*). De esta forma, se comprende que actuar imprudentemente es una acción humana en la que se empeña (en la imprudencia) hasta que ya es tarde. Entonces se produce la *alētheia* o “verdad”, “develación” o “desolvido”. El momento de la destrucción de la *lēthe* u “olvido” sucede cuando el personaje trágico abre los ojos, pese a que los pierda (como ocurre con Edipo), para encontrarse con una verdad profundamente reveladora que le es transmitida, no solo al que sufre, sino también al que participa de la catarsis operada entre en el escenario y las gradas.

La narrativa mitológica puede considerarse, y de hecho lo es, primigenia, primitiva y, en ese sentido, tradicional. Es “una forma lingüística integrada por un sistema de

⁴⁹ Nos referimos específicamente al héroe de la tragedia como género literario.

símbolos, lo cual significa que su valor, en la jerarquía de las posibilidades expresivas, puede ser extraordinariamente diferente” de cómo se conciben hoy en día. Es un lenguaje olvidado y similar al religioso. Tiene una forma particular de expresarse y un repertorio léxico específico; cuenta con una composición sintagmática que propone un discurso que resulta en su totalidad una realidad extraña, incomprensible para quien está fuera de tal sistema comunicacional. Su circuito posee un particular código encriptado que *otro* debe decodificar, para ello requiere de cierta lógica, ganada dentro del contexto cultural en el que se produce esa forma de dicción siempre connotada: la pertenencia a un clan incluye la adquisición de su lenguaje, apropiarse de lo que son a partir de su lengua.

Estructuralmente todo lo que se cuenta en un mito tiene motivo, porque se quiere llegar a un punto llamado acontecimiento. La escena más significativa del relato, aquella por la que todo lo otro existe, debe construirse. Para llegar a este resultado debe partirse de un orden determinado: principio y fin. La diferencia entre el inicio y el fin, semánticamente hablando, está en que el inicio puede variar, no así el final. El evento por el que se tiene que atravesar pasará y el final será el mismo. Cuando hay irrupciones al final canónico, en realidad estaríamos hablando de adaptaciones literarias que se alejan del mito. No son mito, sino literatura. Hay, en este sentido, cierta estructura lábil en el mito que no repercute en su semántica, aunque sí en su estructura. El motivo de su invariación está en el vínculo propósito-desempeño-comunicación. ¿Qué busca en los oyentes? Su filiación. Las repeticiones en ciertas pautas y secuencias narrativas son indicios para el espectador. Son señuelos: así, por ejemplo, en una danza ritual ocurrida en México, observamos los siguientes elementos:

ESQUEMA 1. DIVISIÓN FONDO Y FORMA DEL MITO

Narrativamente (trama):	Arquetipos: el cazador y el cazado
<ol style="list-style-type: none"> 1. El venado bebe agua 2. El venado es sorprendido por los cazadores 3. Venado y cazadores pelean 4. Los cazadores lanzan flechas al venado 5. El venado es herido 6. El venado agoniza 7. El venado muere 	<ol style="list-style-type: none"> 1. El bailarín que representa al venado lleva una testa sobre su cabeza. 2. Los bailarines cargan flechas y arcos. 3. Las relaciones de fuerzas caen a favor del más fuerte (el cazador).

Las representaciones ocurren regularmente en Cuaresma ya sea en una enramada o en la explanada de una iglesia en el que simulan un espacio semidesértico. La trama se repite en todos los escenarios donde se representa la danza. En el plano denotativo y referencial encontramos que hay venados en ciertas zonas del mundo. Los venados, como todo ser vivo, se alimentan. El hombre habitualmente toma del mundo los recursos del planeta para subsistir. El ser humano caza en grupo y es una especie gregaria.

El relato cuenta que el venado es herido cuando se para a tomar agua. Mientras olisquea el ambiente, aparecen los *pascolame*, agentes de las fuerzas negativas del universo, quienes lo hieren de muerte y rápidamente lo vemos agonizar. El animal lucha por su vida, aunque instantes después muere. La identificación colectiva opera cuando el cazador comprende que debe matar para vivir⁵⁰. El ser humano expía su culpa mediante la ritualización, mediante un proceso de sublimación y creación de un producto estético: la danza ritual.

Ocurre que, a partir de un conflicto vivencial: matar para vivir, un grupo social hace una formulación simbólica en la que el arco representa el poder cósmico mediante el uso de las flechas. El pueblo sabe del dominio de los *pascolame* sobre el hombre; el venado es su objeto de sacrificio. La creación de la danza funge como un analgésico, como un sublimador de las acciones humanas en concordancia con el orden cósmico, visión de los pueblos mayos y yaquis que habitan las tierras desérticas de Sonora y Sinaloa, México.

Del relato mítico connotativo deducimos que, para los indios yaquis y mayos, el venado es un héroe cultural, posee un carácter simbólico de bien al cual le atribuyen características esenciales que admiran, pero al que, paradójicamente, deben matar. El arte, en este sentido (simbolización pura) es un buen medio para tramitar culpas y avanzar en la vida.

Los elementos narrativos en la estructura del mito pueden sintetizarse en el siguiente recuadro:

⁵⁰Véase el estudio de René Girard, *La violencia y el sacrificio. La ruta antigua de los hombres perversos*, Barcelona, Anagrama, 1989.

ESQUEMA 2. PLANO EXPRESIVO DEL MITO

- Inicio: el venado se detiene a ver la pradera, camina solo, toma agua, etcétera.
- Desarrollo: los elementos previos buscan que ocurra el evento básico cuando el venado es herido. El elemento o punto climático de la representación ocurre cuando el venado es herido. Los movimientos del bailarín pueden variar, pero el evento no.
- Final: El venado muere.

Como se sabe, al integrarse el mito a una zona arbitraria (significante) y de otra fija (el significado), la forma y la significación toman un determinado curso, creando siempre zonas ambiguas en su relación. En esta ambigüedad, el lector puede encontrarse en el relato y dinamizar su contenido. Esta permanente actualización y vigencia del mito se constituye como un “habla” que enuncia al ser humano su existencia y le ubica dentro de una organización social jerarquizada que reproduce esquemas (directrices de conducta) subyacentes al mito mismo, que no son evidentes al ojo humano: “el mito no oculta nada; su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer”⁵¹. De esta forma, se deduce que el mito es una fuente constructora de sociedades, pero al mismo tiempo impone a sus sujetos un lugar en la pirámide cultural en la que unos dominan a otros.

Ahora bien, el ejemplo anterior nos permite afirmar, como lo hizo Kirk, que no hay una necesaria relación entre mito y rito, ya que el animal que se mata para vivir en las culturas americanas es circunstancial, pues varía tanto como especies comestibles hay en el continente: osos, venados, búfalos, jaguares, ocelotes, jabalíes, etc. El animal objeto de sacrificio permuta, así como los pasos recreados en cada danza, lo que determina lo relativo del rito. La síntesis histórica del mitema expuesto en cada caso es el mismo: la muerte de otro y lo que se hace con la muerte de ese otro que, a partir de su muerte, me da la vida.

Desde el punto de vista antropológico, Lévi-Strauss, al demostrar que los mitos son un lenguaje, advirtió que estos son susceptibles de morir en el espacio (como cualquier lenguaje), o de ser transformados (como ocurre con el cambio semántico de las palabras y los préstamos lingüísticos). La modificación del código del mensaje del relato afectado,

⁵¹ R. Barthes, *Mitologías...*, p. 217,

aunque en esencia se conserva, al mismo tiempo provee la posibilidad de que surja otro mito, actualizando su sentido:

“la fórmula primitiva se altera [...], entonces degenera o progresa [...] en la etapa en que los caracteres distintivos del mito siguen siendo reconocibles”⁵². Pero, ¿por qué ocurre esto? El antropólogo da una explicación que puede sumarse a las anteriormente mencionadas, referentes a la forma de traslación de mensajes entre culturas e individuos. Lo explica a partir del fenómeno literario ocurrido desde el siglo XIII al XVII y señala: “[...] ninguna civilización puede pensarse a sí misma si no dispone de algunas otras que sirvan de término de comparación.”⁵³.

Puesto que el ser humano se convirtió en objeto de análisis, se volvió incomprensible para sí mismo, afirma Lévi-Strauss⁵⁴. Esta conciencia específicamente humana generó una situación mitogena en la cultura. Entonces los individuos recurrieron al relato mitológico. A través de estos adquirieron identidad y proyección ideológica. Lévi-Strauss concluye que el mito fue una fase del desarrollo de las culturas y ahora es un medio del ser humano para su propia tranquilidad, por lo que tiene un valor irremplazable de certidumbre.

El método estructuralista establecido por Lévi-Strauss propone lo siguiente: 1) reducir los enunciados aislados del mito en oraciones breves, 2) enumerar las oraciones, y asignar el mismo número cuando tienen un contenido similar, 3) Unir las mismas oraciones con el número signado, en grupos denominados “mitemas”, los cuales representan las *pedras angulares y constituyentes del mito*, 4) Una vez caracterizados los mitemas, se escriben las oraciones que se aglutinan una debajo de la otra de manera que forman columnas de izquierda a derecha otorgando un número romano a cada columna, y de arriba hacia abajo, que debe leerse como una sucesión temporal de los acontecimientos de las oraciones.

Si se lee de izquierda a derecha, comenzando por el primero y procediendo de arriba hacia abajo, se obtiene la sucesión *cronológica*; si se leen las columnas

⁵² El mito del *Don Juan* hay abundantes pruebas literarias en nuestro idioma, registradas por vez primera en 1625 (Tirso de Molina *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*) hasta 2008 (Jesús Campos García, *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*).

⁵³ Lévi-Strauss, *Antropología...*, pp. 242-253.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 143.

independientes hacia abajo, se descubre —según Lévi-Strauss— el *sentido* escondido del mito, que ofrece un modelo lógico para la solución de aquellas contradicciones que contraponen las columnas. Buscar las repeticiones temáticas (función y estructura) es parte del método estructuralista propuesto por Lévi-Strauss. Según el autor, narración y sucesión de acontecimientos míticos tiene una estructura universal y el mito en su conjunto alcanza filosóficos, quedando muy lejos ya la idea de concebirlo como una historia insulsa, un cuentecillo sin más o, incluso, como un organizador del sistema social. El mito en este sentido es también una forma de reflexión de alcance filosófico que hace confluír simultáneamente todas las ideas posibles: lo natural y cultural del ser humano, lo femenino y lo masculino, el pasado y el presente, etcétera.

Cabe aclarar que este no es más que un método de los muchos estructuralistas existentes, lo importante por comprender es que: a) el mito es un código que debe ser descifrado, b) el desciframiento descubre modelos de naturaleza lógica que se repiten en sus numerosas variantes, c) la aplicación del método permite el ordenamiento, división y diferenciación de lo variado a través de esquemas gráficos que sustituyen al concepto, d) se identifican las oposiciones, e) la identificación de los mitemas permite comprender la forma como esas contradicciones son superadas.

Analizar un mito equivale a buscar su estructura ontológica subyacente, el sistema de coordenadas *a priori*. Cada objeto, pensamiento y acción están relacionados, y toman sentido una vez comprendidos en su unidad. Al mismo tiempo habrá que entender que el mito: 1) no tiene significaciones determinadas o unívocas, 2) que la estabilidad del texto es ilusoria, 3) el sentido (significado) del relato es dado por la colectividad, no por un sujeto individual⁵⁵.

Por otra parte, como herederos de los movimientos científicistas del siglo XVIII, agregan a esta decodificación formal, la experiencia de lo trascendente que se encuentra en el arte. En este siglo, el arte y el mito concomitan, pues ambos producen gozo y embeleso. El arte y el mito llevan al individuo a un estado sublimado eficaz, lo que hace posible su cohabitación. Tanto el arte como el mito refieren los aspectos más esenciales de

⁵⁵ J. Peña Vial, *La poética...*, 2002.

lo humano: la muerte, el vacío, la indiferencia, el sexo: tienen resonancia emocional y estética. De esta forma un acto humano no puede convertirse en fuente de inspiración “religiosa” a menos que se transforme en mito⁵⁶.

Y al igual que Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Roland Barthes, Karen Armstrong, Durand reconoce en el mito un carácter de “organizador social”. Pero agrega un nuevo aspecto sobre los mitos actuales: estos son destructivos por ser racionales y étnicos. Por lo que el énfasis en el andamiaje lógico del relato difiere de la interpretación ritualista-sociológica que se fija en las instituciones. Proyectan esta realidad expuesta en las operaciones del pensamiento que les sirve de base y provee un orden en la multiplicidad de la experiencia. Desde esta perspectiva, el mito no es expresión de un estado primitivo, inculto, alógico o irracional de la humanidad, sino su forma específica de pensar. El mito remite a las representaciones de un sistema de conceptos e instituciones más o menos cerrados que abarca todas las cosas, aunque pueda estar disfrazado en imágenes, por ello algunas nuevas formas de abordaje proponen metodologías que nos aproximan a un compendio figurativo y paradigmático susceptibles de relacionarse en un nivel sintagmático y luego mítico. En efecto, desde la mitocrítica se analizan los: “sistemas dinámicos del simbolismo, del arquetipo y de esquemas que tienden a componerse como relato”⁵⁷ coincidentes con el pensamiento antiguo dispuesto en un discursivo que es expresión del psiquismo humano tangibles de las pulsiones externas manifiestas por medio de ideas, mitos y nombres.

Ahora bien, si continuamos por este mismo camino de suponer que el mito es un acto de comunicación y un lenguaje, entonces podremos decir que, desde el punto de vista filosófico, económico, psicológico y artístico, *crear algo* mediante el lenguaje es un acto de la voluntad y es, también, “fundamento para la necesidad de instauración de saberes éticos y origen de posibilidades críticas”⁵⁸ futuras. El mito, solo por ser lenguaje, tiene capacidad integradora en el sujeto. Al ser un lenguaje eminentemente narrativo presenta muchas de las cualidades propias de los discursos literarios actuales. El mito cabalga sobre el cuento, la

⁵⁶*Ibid.* p. 108.

⁵⁷ Gilbert Durand, en José Manuel Losada Gaya, “Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica”, en *Revista de mitocrítica*, p. 64.

⁵⁸ Martín Heidegger, *De la esencia de la verdad*, Madrid, Alianza ([1943] 2000).

novela, el teatro, la biografía, las memorias, entre otros géneros. Sin embargo, no deben confundirse las técnicas narrativas literarias de las míticas.

El lenguaje es herramienta de la voluntad y mediación porque a través de él se instrumenta un sistema lingüístico capaz de alcanzar su dimensión trascendente: la referencia, tal capacidad significa entrar en la dimensión performativa de la lengua, pues referenciar es una expresión inherente al uso del sistema y no el sistema, ya que forma parte diferenciada del fenómeno expresivo. Entonces la dimensión enunciativa del lenguaje coloca al sujeto como actor activo de fenómenos lingüísticos y receptor de mensajes que, al encontrarse con su percepción y subjetividad específica, explota en significados que (pueden) modifican(r) su conducta:

El lenguaje reproduce el mundo, pero sometiéndolo a su propia organización. Es logos, discurso y razón como lo vieron los griegos, lo es por el hecho mismo de ser lenguaje articulado, consistente en una disposición orgánica de partes, en una clasificación formal de los objetos y los procesos. [...] Es, en efecto en y por la lengua como individuo y sociedad se determinan mutuamente. El hombre ha sentido siempre —y los poetas a menudo lo han cantado— el poder fundador del lenguaje, que instaure una realidad imaginaria, anima las cosas inertes, hace ver lo que aún no es, devuelve aquí lo desaparecido.⁵⁹

Esta perspectiva, más propia de la filosofía del lenguaje e instalada en el pensamiento occidental, concibe una relación ternaria del proceso de significación que nos permite intuir el fenómeno del significado contenido en el relato mítico desde una traza más compleja: el lenguaje [mítico, y luego el] literario como instaurador de realidades en el mundo⁶⁰. Bajo este criterio, el producto estético adquiere su dimensión cuando se instala en la vida social, lugar donde gana su carácter semiótico. ¿Ocurre de la misma forma con el mito? Es en el núcleo de la *praxis* social donde el lenguaje alcanza su doble potencialidad de significación: por un lado, es capaz de nombrar al mundo; y por otro, de instaurar realidades en ese mismo mundo que nombra de forma reveladora. Puede pensarse que ese

⁵⁹ Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, 1985.

⁶⁰ John Austin, *¿Cómo hacer cosas con palabras?*, Barcelona, Paidós, 1998.

carácter primero lo tuvo el mito, así como la realidad sobre la que incidía y trascendía los referentes inmediatos, buscando situarse en los aspectos medulares para la sobrevivencia de las primeras comunidades, que luego los griegos, por ejemplo, diversificaron en géneros literarios de corte catártico y emocional como lo hicieron con la tragedia y la comedia. Sin embargo, para cuando los griegos llegaron, el mito ya había operado milenariamente, entonces se ocuparon de otros lenguajes.

Ahora bien, al ser el mito una forma de pensar que se manifiesta de manera particular en cada cultura (prehispánica, semita, medieval, etc.) y de ser visible en diversos lenguajes (literatura, danza, etc.), puede considerarse la preeminencia en unos temas y espacios por sobre otros. Su definición y retematización no es más que una manera de estudiarlo en Occidente. Pero lo que ocurrió en Grecia —del nacimiento del mito al origen de la literatura—, ¿acaso es una muestra que se repite en todas las culturas? Si se observa desde una perspectiva científicista, puede pensarse que tales registros verbales son fases del desarrollo de la civilización. Sin embargo, también puede comprenderse que no todas las formas de pensar del ser humano (racionales, imaginarias, descriptivas, explicativas, argumentales, dialógicas) sirven para desarrollar una sociedad. Por ejemplo, hay patrones de pensamiento (por lo tanto, de ser y de nombrar el mundo) que no son directamente tangibles, ni utilitaristas, hay formas de imaginar, de hablar, de sentir, de proponer, de intervenir en el mundo, que son necesarios al ser humano para proporcionarle experiencias individuales y colectivas en las que el tiempo, la economía, la división del trabajo, no operan. Es el terreno de la experiencia de lo sagrado convocado por el mito, su lenguaje opera en esa dimensión específica, la cual exige condiciones narrativas particulares. No así, por ejemplo, una transacción económica, no así el discurso para que un grupo político obtenga el poder. De aquí, podemos deducir que la permanencia de un discurso responde a la vigencia de una forma específica de ver y de actuar en el mundo, y su olvido a lo contrario.

1.4 La transición del mito a la literatura

Hubo factores que contribuyeron al cambio conceptual que fue del mito a la tragedia. La noción evemerista (del filósofo griego Evémero ca. 300 a. C.) impulsó el trastrocamiento del relato telúrico por un nuevo fondo que consistió en el endiosamiento de antiguos reyes, héroes y sabios, quienes formaron parte de los relatos orales primeros para el mundo grecolatino. Por supuesto, este giro conceptual provocó que estas narraciones cosmogónicas fueran relegadas y se consignaran eventos con sujetos con probable raigambre histórica. En esta nueva mítica, los dioses creadores del mundo dejaron de ser predominantes para dar paso a los seres humanos, siendo los segundos elevados a categorías de dioses, acción que abrió brecha a una nueva visión de la dimensión humana. Igualmente cabe comprender que no se puede desligar el desarrollo, auge y declive del mito de los contextos civilizatorios por los que ha transitado la humanidad.

Veamos un ejemplo: la figura de Medea —que en la prehistoria del mito fue acaso una divinidad de ultratumba, luego una maga rejuvenecida, princesa raptada por el joven aventurero, nieta del Sol— acabó siendo una mujer apasionada y desgraciada, cuando fue retomada por Eurípides y replanteada desde una perspectiva plenamente literaria, dándole un giro trágico⁶¹. Esta Medea es una bárbara enamorada, despechada, luego de que Jasón la abandonara. En la tragedia pasa de ser una sombría hechicera a una princesa, cobrando dimensión humana al convertirla en una hembra herida por la desesperación y por los celos, quien odia ferozmente al amante traidor. Obvio es que el crecimiento emocional del personaje va en declive del valor mítico, de la primera encarnación simbólica poseída en sus albores al renovado drama teatral. El varón Jasón también es llevado por los derroteros de la ambición, impávido y cauto, olvida a Medea. La dura interpretación de Eurípides respecto del héroe perfila en el personaje una psicopatología posible en el ocaso del género mítico y en el ascenso del literario. Los personajes literarios vislumbran la desgracia a la que son lanzados ambos héroes pese a sí mismos. Ambos transitan por el punzante túnel de la revelación para descubrir finalmente una *verdad* que solo añade tristeza a su existencia: medita el ser humano en sus errores y sufre sus consecuencias. Esta sobre

⁶¹G. Devereux, *Baubo...*, *Op. cit.*, pp. 15-87.

exaltación de las pasiones humanas borra el carácter integrador del mito, pese a estar presente y hace énfasis en la emoción individual, desprendiéndose de la colectiva.

Pero, ¿qué gana Eurípides en su afán por ahondar en la psicología de los personajes, en agregar una pizca romántica a la épica tardía, en usar el alejandrino tan gustado por los espectadores de la época, al producir escenas sentimentales, al agregar una chispa erótica al primer relato de Medea y Jasón? Con su aportación obtiene un género excepcional, al tiempo que deja en segundo plano a los personajes sagrados del relato mítico previo. Se olvida de los principios mágicos de la trama, sepulta la sabiduría de Medea —conocedora de la naturaleza. En la conversión mitémica se soterra la poderosa magia femenina encarnada en Medea y se exaltan las hazañas masculinas. Se olvidan los primeros principios rectores para las relaciones hombre-mujer y se sobreponen los nuevos sistemas de valores económicos de acuerdo a lo acontecido en la tragedia: Jasón abandona a Medea con el fin de obtener una mejor posición económica y política al casarse con la hija de Creonte, rey de Corinto.

Es posible deducir que los héroes retomados en la tragedia ahora tenían el propósito de hacer reflexionar y educar sentimentalmente al público. Con la desventura sucedida al personaje masculino, el espectador gana una profunda lección ética. Al mismo tiempo, bajo el esquema trágico, se imponen límites temporales y se divide el mito para la expectación del público, agregando al género el sello del autor. Durante la representación teatral, el público ve al otro que sufre, olvidándose de la verdad del mito. El colectivo, aunque participa del mismo evento, no es un “uno” en un tiempo sin tiempo, sino una parcela que vive una experiencia individual y específica de la realidad en la que puede incluirse, por supuesto, la confrontación emocional del concurrente.

Pese a ello, saber del corazón no significa comprender el mundo ni aceptar que todo tiene una explicación totalizadora como se afirma desde el mito. En el relato mítico no todo puede ser nombrado y algunos otros sucesos solo pueden ser designados de forma sagrada. Además, en el mito se manifiesta una verdad poco aceptable para el ser humano: este no es quien cree ser, hombre fuerte o perfecto, sino un ser frágil. La literatura inventa

un modelo idealizado de aquel que desea ser⁶², borrando, allanando, desde el punto de vista físico: la muerte, la enfermedad y la decrepitud; desde lo existencial: la caída, la sensación de fragmentación y la angustia experimentadas en estas nuevas dinámicas sociales; desde lo social: el fracaso, el lenguaje, el deseo, el amor, etcétera, encuentran cabida amable en el relato literario.

La sabiduría trágica consiste en el reconocimiento de la grandeza de las acciones humanas, que en la gesta mítica muchas veces solo es vista por los impassibles testigos del dolor humano: los dioses. Sin ser necesariamente la misma visión entre un autor y otro (Esquilo, Sófocles y Eurípides), los escritores trágicos retoman los grandes temas. Así, en la obra de Sófocles, Edipo es doble cuando se sabe moral, psicológicamente es él, quien desea descubrir al asesino de Layo, dándose cuenta, posteriormente, que fue él el responsable y de ahí la peste sobre Tebas.

En Edipo se cumplen los elementos dramáticos propuestos por Aristóteles: la *lêthe* que lo enfrentan a un saber que no sabía del todo, pero que estaba ahí y que le viene como el peor de sus temores. Sin embargo, la verdad que lo limita, lo hace libre al mismo tiempo. Al final de la obra, cuando cae el telón, recibe la compasión del espectador, por lo que queda exculpado de sus actos ante los seres humanos que lo miran sufrir el exilio, la ceguera, la enfermedad y la destrucción de la *polis*. Al mismo tiempo su castigo parece suficiente para los mercaderes y marinos que asisten. Observamos que con la tragedia nace el tratamiento de la falla humana para la cultura occidental, es decir al descenso del mito le sobreviene el ascenso de la culpa que se anudó prontamente con el judeocristianismo europeo.

Durante el proceso catártico del colectivo, muy lejos está ya el mito, lejos están los sacerdotes antiguamente encargados de la preservación y transmisión del saber simbólico de las primeras eras; no está aquel que les prohíbe —y esa podría ser una de sus lecturas— crear progenie con su propia madre (la ley de la exogamia en realidad). Ahora los

⁶² La transición de un género narrativo a otro ocurre gracias al marco político y civilizatorio de Grecia. Con el aumento de su fuerza económico-política se hace propicio el ascenso del teatro (lo literario) en detrimento del relato sagrado que estaba rodeado de otras circunstancias simbólicas. La religión, a partir de este momento, opera a través de personajes que experimentan peripecias que suelen dejarles conocimientos fundamentales.

dramaturgos adosan historias para divertimento o educación del pueblo. Sin embargo, gracias a la capacidad isomórfica del mito y de su fuerza narrativa, en el nuevo género trágico se injertan y reproducen mitemas por serles tierra fértil para su desarrollo. De esta manera, el relato mitológico se enraizó en primer lugar al evento literario⁶³ a través del género trágico, después al poético; le siguió el fantástico y, finalmente, hoy en día podemos hallarlo en el novelístico y en otros géneros narrativos como la biografía y las memorias.

Sin lugar a dudas, el excelente texto escrito por Carlos García Gual “Mitología y literatura en el mundo griego” contenido en *Mito y mundo contemporáneo*⁶⁴ explica asuntos básicos por considerar de esta traslación. El primero de ellos es que la literatura procede del mito, por lo que sus temas emanan directamente del *corpus* mítico, para ejemplo baste considerar que de las treinta y tres tragedias preservadas en su totalidad hasta nuestros días, solo una tiene temática histórica⁶⁵ y carácter referencial. En segundo lugar, las narraciones mitológicas funcionaban como un todo interrelacionado a diferencia de lo literario; hasta la fecha los mitos son una colección de historias que forman una red que constituye parte del acervo cultural y herencia de un pueblo. En tercer lugar —y es aquí donde podemos localizar las grandes narrativas mítico-literarias contemporáneas— en el mito el nombre del personaje es muy importante y posee una significación previa poderosa conocida por el colectivo que caracteriza el perfil y destino del héroe, hecho que conecta al escucha y partícipe del mito con el relato.

Lo anterior nos permite reconocer algunos de los procedimientos sociales operados en el quehacer histórico y lo sucedido con sus agentes históricos: Alejandro Magno, Napoleón Bonaparte, Francisco Villa, Miguel Hidalgo y Costilla, etcétera, han sido integrados ya a la memoria colectiva, su nombre opera como energía cinética dentro de cualquier relato. Apenas dos o tres rasgos dibujados los identifican, por lo que no es necesario que el escritor contemporáneo tenga que construir detalladamente al personaje,

⁶³ C. García Gual, *Enigmático...*, *Op. cit.*, p. 257.

⁶⁴ C. García Gual, *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Italia, Levante Editori-Bari, 2010.

⁶⁵ *Los persas*, en la que Esquilo describe un evento histórico, la toma de Salamina (480 a. C), Véase C. García Gual, *Mito...*, *Op. cit.*, p. 33. Incluso refiere la existencia probable de tragedias inventadas.

de hecho, podemos considerarlo como una especie de almohadillado donde el autor borda puntos alrededor de una figura que el lector o espectador acaba por construir.

Asimismo, este fenómeno de nominación ayuda a comprender la natural aparición de la filosofía evemerista incorporada a la mitología griega que devino en iconización del nombre como explica Luz Aurora Pimentel⁶⁶: el nombre contiene ya en sí mismo una potencia semántica que comparte anticipadamente con el espectador, por lo que la elipsis caracterológica se aplica. Al mismo tiempo se revela la función histórica de ese determinado agente histórico en el devenir del pueblo: los llamó de esclavitud a libertad, fortificó una ciudad, venció un ejército, conquistó un reino; en una palabra hizo posible lo que se creía imposible; realizó algo tan sorprendente que puede semejarse a lo hecho por un personaje mítico, aunque no lo sea⁶⁷, es decir, la dimensión sagrada, trascendente, no se cumple en la historia, sino en la saga numinosa.

En cambio, en el cuento el nombre del personaje es más universal y abstracto. La historia puede ser semejante a un relato mítico e, incluso, partir directamente de él, pero la referencia al mito por medio del nombre del personaje hace una gran diferencia que debe considerarse. Cuando el autor de un cuento usa un nombre mitológico, ya está diciendo algo; refiere un tipo narrativo y una herencia que no debe soslayarse. Por ejemplo, ¿qué diferencia habría entre contar la historia de Odiseo y Polifemo utilizando sus nombres o no? Por supuesto, la discrepancia sería significativa: Odiseo escapa de Polifemo, hijo de Poseidón, realizando una treta: engaña al cíclope utilizando el nombre de “Nadie” (*Nessu*), dejándolo sin oportunidad de ayuda o venganza, pues cuando sus hermanos le preguntan al gigante qué le ocurre —por los grandes alaridos que este profiere—, el monstruo contesta: “Nadie me ha herido”, respuesta con la que triunfa el engaño del náufrago. En un texto literario, el nombre opera diferente para el espectador: la historia de Odiseo y

⁶⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, UNAM, 1998.

⁶⁷ Un ejemplo de una literatura mitificante es el libro escrito por Nellie Campobello, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, México, Compañía General de Ediciones, 1960. O el proceso contrario: *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman, estrenada en 1993. La Malinche, Hernán Cortés, Miguel Hidalgo, Emiliano Zapata, entre muchos otros agentes históricos en México, cuentan con esta doble visión literaria de carácter mítico o plenamente literario, que bien puede interpretarse como la problemática aproximación a fenómenos y personajes afectados por el poder y el destino que corrieron al final de los movimientos armados en los que estuvieron involucrados.

Polifemo no es el relato de un náufrago que llega a una isla solitaria, cuyo nombre no tiene importancia, sino el nombre de un hombre fundamental para la memoria colectiva que se ha ido construyendo longitudinalmente.

El género literario da menos importancia al nombre del personaje principal, pues su énfasis está en crear una historia que transite por los derroteros psicológicos, privados y abstractos del hombre cotidiano, de un “cualquiera”; característica que hace posible la aparición de una literatura poseedora de cierto psicologismo, plenamente moderno hoy en día. De ahí la innegable certeza visible desde la filosofía contemporánea: somos seres arrojados a la muerte, diría Heidegger; no hay relación posible, escribiría Lacan; el amor es una invención, afirmaría Denis de Rougemont; y tantas otras frases que ponen en constante crisis la frágil naturaleza del Yo en los sujetos actuales en Occidente.

Asimismo, a decir de García Gual, el género poético manifiesta de mejor manera la esencia mitológica, que la novela o el cuento. De hecho, esta transición resulta más antigua de lo que se cree, ya hacia mediados del siglo VIII a.C, Homero recupera estas historias colectivas al tiempo que inaugura el campo literario. A la par, Hesíodo organiza en un compendio escrito los mitos todavía conocidos de forma oral. Las técnicas literarias y el movimiento hacia la escritura suponen la fijación, la estabilidad y el prestigio del mito, al tiempo que se da paso a la libertad creativa para intervenir los mitos conocidos en variantes innovadoras, pues los vates ahora contaban con un sustrato que resguardaba sólidamente las primeras versiones en manuscritos —por ser la cultura griega poco religiosa estos documentos quedaban en manos de los poetas, que no en las de los sacerdotes, como pudiera creerse.

Estos mitos consignados sin jerarquía ni preeminencia fueron el soporte que ofreció a los creadores la libertad de intervenir el “antiguo imaginario colectivo” hacia lo que hoy en día es hábito común en las artes en general: la modificación del mito, como lo hizo Estesícoro (s. VI a. C) con la Helena homérica, en la que, según su versión, ella jamás pisó suelo troyano, sino egipcio, sitio donde conoció a Menelao. En esta versión el autor pudo alejarse de la interpretación canónica porque existía una previa que había fijado dentro de

la cultura la idea base manifiesta en el mito que ahora era posible repensar⁶⁸ y llevarla a experimentaciones narrativas sobre la condición humana —con la literatura era posible mostrar la labilidad humana y sus emociones más íntimas, aquellas inmediatas producidas en el diario vivir, tal como lo hiciera Shakespeare magistralmente al retomar los mitos clásicos que actualizó en boca de Hamlet⁶⁹: el fantasma de un padre pide al hijo vengar su muerte, demanda que desencadena una polifonía emotiva articulada por la tragedia: la muerte, el agravio, los celos y la locura. Las innovaciones mitológicas en la obra se entremezclan con los antiguos principios erigidos por el mito primero, es decir, entre la pugna por el poder familiar, se habla del incesto, del deseo, del amor imposible, de la destrucción del núcleo familiar, básicamente.

Por otra parte, las narraciones pasan por tres periodos: mito, leyenda histórica e historia. Las dos primeras tomaron cuerpo durante las primeras civilizaciones neolíticas⁷⁰ hasta el V a. C. Aquí la formación mitológica fue parte de la vida cotidiana de aquellos hombres y mujeres, transmitida de forma oral y no necesariamente de carácter religioso, sino comunitario, mientras que en la fase histórica hay una diferenciación clara entre ficción⁷¹ y realidad ya cristalizada en géneros literarios.

¿Qué significa este tránsito respecto de la formación del mito y su función? Para responder a la pregunta había que establecer algunos cortes arbitrarios sobre los periodos hasta ahora conocidos del mundo antiguo, así como de las agrupaciones simbólicas que una cultura opera sobre algunos fenómenos y sujetos específicos para la articulación y

⁶⁸Lo mismo ocurrió con la poesía, ya hacia el siglo V d. C, Nono de Panópolis (Egipto) escribió *Las dionisíacas*, poema de cuarenta cantos, compuesto en hexámetros donde recupera toda la mitología griega. De manera general, la lírica griega comprende dos fases creativas que abordan el mito representadas por Píndaro y Safo. La poeta ofrece una versión subjetiva del Olimpo: “Y es sencillo hacer que cualquiera entienda / esto, pues Helena, que aventajaba / en belleza a todos, a su marido, / alto en honores, / dejó y se fue por el mar a Troya, / y ni de su hija o sus propios padres / quiso acordarse”, que marcan el rumbo temprano que habría de seguir el relato mítico dentro de la poesía.

⁶⁹ Shakespeare, al igual que otros autores de su época como Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Garcilaso de la Vega, Sor Juan Inés de la Cruz, introdujeron nuevos mitos que se sumaron a los ya hartos conocidos: Romeo y Julieta es uno de ellos.

⁷⁰ Por supuesto, a este periodo le precede el neolítico, que algunos datan desde el 30 o 20 mil a. C, cuya característica fundamental es el nomadismo, clanes pequeños y un arte rupestre que retrataba aspectos de su vida cotidiana. Del neolítico (12 mil a. C) y cuya revolución cultural (8 mil a. C.) hizo posible el desarrollo de las primeras comunidades, la producción agrícola de la cebada, la manipulación de la piedra, la creación de instrumentos y figurillas.

⁷¹ William Hansen, *Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*, Crítica, Barcelona, 2011.

funcionamiento de la colectividad. Tal como explica George Bataille, por ejemplo, las primeras formaciones mitológicas representadas en el arte rupestre proponen una relación mágica⁷² del humano con las especies cazadas, con su entorno y sobre sus preocupaciones cotidianas, angustias ante la muerte principalmente. En el periodo, el principio mágico “simpático” consiste en la convicción de que cualquier acción que se ejecute sobre la reproducción de un ser repercute sobre el original. Así, los animales previamente "cazados por la magia" caerán con más facilidad en manos de sus perseguidores. La evidencia sagrada y mágica de esta creencia se halla en los oscuros lugares de difícil acceso donde los pobladores desarrollaron su arte; estas son cuevas pintadas que no sirvieron para el abrigo humano, sino para la fantasmaticización de los animales hechos en las piedras que luego serían cazados. Estas imágenes simbolizarían el deseo y el acuerdo colectivo del clan.

Los ejemplos del paleolítico superior poseen características comunes: figurillas femeninas de pequeñas proporciones y rasgos frecuentes que acentúan los aspectos sexuales secundarios: adiposidad y cabeza estilizada, generalmente representada de forma esférica, oval o cónica, sin descripción de los rasgos del rostro; son seres originarios, rítmicos, encerrados en sí mismos, que manifiesta la fuerza primordial de la vida con la que aseguran la continuidad del clan. Asimismo, son efigies que representan la fertilidad y cuyo cumplimiento mágico es el de asegurar abundancia para la colectividad. Su fuerza erótica promueve la continuidad de la existencia, la multiplicación de las especies animales de las que entonces dependían los humanos de forma absoluta. Se trata, por lo tanto, de la Vida en su estado cósmico íntimamente ligado a la supervivencia de la raza. Las figurillas se presentan como símbolos de la abundancia cuando son femeninas o como emblemas fálicos cuando son masculinas; ambas son codificaciones positivas que anticipan la sobrevivencia del clan, pues su esencia queda atrapada originalmente en el dibujo; después en la estatuilla.

Sin embargo, la confrontación simbólica casi universalmente planteada en las primeras civilizaciones propuso figurillas femeninas que exponían abiertamente sus genitales. Este tipo de representaciones aluden a las primeras cosmovisiones sobre lo

⁷² No diría mágicas, sino trascendentes de “comunicación” con las dimensiones abstractas e incomprensibles para lo humano: fenómenos naturales, vida, muerte, calor, frío, etcétera.

femenino “sagrado” en una doble definición: a) como aquello que causa horror, b) y como aquello que causa atracción. George Devereaux expone en *Baubo: la vulva mítica* que la exhibición de las partes sexuales de lambe —símbolo femenino que luego daría lugar a la veneración de la diosa Deméter y mitos relacionados con Venus— “es insultante para el hombre”⁷³ —en la historia literaria se registran abundantes ejemplos⁷⁴ y fue insoportable de tolerar por mucho tiempo. ¿Cuánto tiempo se puede estar frente a lo sagrado sin sucumbir a su horrorosa belleza? Lo relevante de esta caracterización es la temprana bifurcación que las representaciones femeninas tuvieron durante el paleolítico y neolítico para las futuras articulaciones mitológicas que luego enraizarían en temáticas literarias y se incrustarían en religiones diversas.

Por otra parte, habría que discernir entre las distintas tipologías del mito, los tópicos y superficies en los que están diseñados (intención y efecto de este); por ejemplo, ubicar con claridad que Edipo no es un mito religioso, sino civil. Hay mitos cosmológicos, económicos, entre muchos otros, y sería erróneo confundirlos o hacer generalizaciones con y sobre ellos; creerlos todos sagrados, sería un error que equivaldría a un reduccionismo exacerbado, que haría caer al lector en interpretaciones superficiales, nada más contrario a los requerimientos de la narrativa primera.

Queda claro, entonces, que el relato mítico no es histórico, ni narrativa literaria. En el texto ficcional se da, por supuesto, un tiempo cronológico del que saca provecho el autor al construir la trama. El escritor busca tópicos comunes que satisfacen el gusto del público y que suelen ser de fácil solución. Intenta no repetirse y formular como única la trama de la historia. Pretende que su obra sea una unidad intralingüística. No necesita, como el mito, del contexto social para ser comprendido. El texto literario necesariamente cuenta con una manifestación concreta para su existencia. De hecho, siempre es un texto individual que no

⁷³ G. Devereaux, *Baubo...*, *Op. cit.*, p. 37.

⁷⁴ Existen múltiples ejemplos donde diosas y semidiosas de distintas culturas exponen sus órganos genitales, con o sin las cabezas de hijos a punto de nacer, así como casos de falos femeninos. La lectura del autor va en distintos sentidos: a) la inesperada sorpresa masculina al ver el sexo femenino castrado, b) la capacidad femenina de reproducir hijos, por tanto, de sustituirlos si mueren. También está la intención de excitar al espectador, así como de otorgarle cierto rasgo gracioso y cínico de parte de éstas frente al hombre. Son figuras de diversas partes del mundo que muestran de manera reiterada la exposición del sexo femenino con una intención obscena. *Cfr.* G. Devereaux, “El gesto del Baubo lambe”, en *Baubo...*, *Op. cit.*, pp. 33-57.

tiene y no cuenta con una tradición para su existencia. Es decir, no depende de otros relatos para su comprensión cabal y no añade una dimensión existencial. Además, sus historias son narraciones cuyas temáticas pueden pasar al olvido rápidamente.

La articulación formal del texto literario pende de una trama y de una historia compuesta por secuencias, tiempos, caracterización de personajes, selección de espacios, relaciones de causalidad entre tiempos-personajes y espacios, expuestos a partir de un punto de vista elegido por el autor⁷⁵. En cambio la narrativa mítica es un tipo particular de trama, que cuenta con un pasado intemporal y abstracto⁷⁶, que se haya en la base de un conjunto de expresiones con relación extralingüística. Sus tópicos, serios y trascendentes, poseen una intención social y existencial concreta, por ejemplo, cómo vivir. El mito presenta múltiples variaciones que se repiten sin objeción del espectador. Y puede tener una manifestación concreta para su existencia. Asimismo opera en ciclos narrativos que se conectan entre sí (variantes e ideologías), vivos en una tradición a través de un conjunto de narraciones. También depende del ciclo de mitos concomitantes para su comprensión cabal o más acabada.

En cuanto a su trama, esta refleja su carácter sapiencial, para ello recurre a la metáfora, como la forma por excelencia de producir conocimiento. De hecho, Certeau señala la creación de un teatro de las acciones, visión semejante a la aristotélica, como representación, espejo de la humanidad. Hay, en la naturaleza narrativa del mito, la posibilidad de expresar lo sagrado pues está contenido dentro del relato mismo.

El entramado y la densidad textual del mito están relacionados con la fortaleza o debilidad del tópico dentro de una cultura. La tendencia formativa en Occidente ha sido fortalecer el razonamiento causal y consecutivo, con el continuado reduccionismo en las formas de pensar míticas. Quizá muchos de los relatos primigenios se perdieron porque sus estructuras narrativas no se actualizaron con los distintos modos de pensar el mundo, dejando de comunicar al vulgo su sentido: entre el pueblo y su lenguaje se creó un vacío temporal y semántico en el que la capacidad de revelación ya no fue posible —en tanto el

⁷⁵ Para ver un extenso estudio sobre el tema de fondo y forma del texto novelístico, véase. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990, capítulos I y II, pp. 19-59.

⁷⁶L. Duch, *Mito...*, *Op. cit.*, p. 171.

racionalismo cobraba fuerza. Asimismo, la ausencia de algunos relatos también puede deberse a que su patrón mental dejó de ser vigente, resultando irreconciliable a la lógica actual. Los restos léxicos y semánticos son las evidencias fragmentadas de que alguna vez hubo ahí, en esa sociedad, un determinado mito que ahora aparece velado en los textos literarios, ejemplo de ello es el caso antes referido del Baubo mítico que expone sus órganos sexuales, horrorizando al hombre, que luego pasó a ser representación de Deméter, vinculada tiempo después con Venus, tal como lo expone la larga historiografía al respecto.

En la narración existe una distancia entre el evento narrado y quien escucha (lee) tal suceso. Para que opere su rasgo sagrado, es necesario romper con la distancia entre la trama que se vuelve a contar y quien participa. El rito interviene como puente de comunicación que acorta la distancia entre el *sermón* y su *apropiación*. Sirve al colectivo de memoria, faro y referente del saber sagrado que debe poseer el clan. Cuando experimentan el mito a través del rito, viven dentro del primer tiempo eterno.

Pero, ¿por qué los novelistas recurren a la mitología para explorar los dilemas modernos de la existencia? En el mundo premoderno lo divino rara vez se contemplaba en los términos metafísicos impuestos por el *lógos* occidental. En general lo divino o sobrenatural se utilizaba para ayudar a la gente a entender su naturaleza humana por medio de la comparación y del contraste. En las novelas, los personajes lidian con los mismos problemas que los humanos. El mito habla porque opera al mismo nivel que los sacerdotes. Los artistas trabajan con la parte emocional e intangible de lo humano. Obras como *La montaña mágica* (1902) de Thomas Mann o *El corazón de las tinieblas* (1924) de Joseph Conrad, son ejemplo de ello.

Hay un vínculo claro entre mitología y arte. Armstrong explica que tanto la novela como el mito pueden convertirse en un proceso de iniciación que ayude al individuo a realizar el doloroso rito de tránsito de una fase de la vida o de un estado mental a otro. Comenta: “Si los líderes religiosos profesionales no pueden enseñarnos la tradición de los mitos, quizá los pintores y los escritores puedan desempeñar ese papel sacerdotal y

aportar sabiduría a nuestro desorientado y dañado mundo”⁷⁷ —como los griegos habían propuesto desde sus inicios en la formación y función de la literatura. Al respecto Herder lo define como: “lo sagrado que se encuentra cerca de los dioses y lo sagrado como lo originario, fuente de inspiración y de transformación y punto de partida de una libertad primordial y de una regeneración de la vida”⁷⁸.

El mito o la literatura son formas de tramitación cultural que permiten al ser humano hacer frente a su existencia finita para lo cual cabría preguntar si la literatura actual (el *best seller* en específico) masificada cumple con esta función. De antemano podría decirse que no, pues la canonización de la forma, la satisfacción del ego lector, la función de divertimento, la fácil digestión textual, prevalecen como requisitos para su selección, impresión y venta. Esta literatura proporciona fuga al individuo contemporáneo, pero no sostén de su estado psíquico, en estas obras no se encuentra el rostro del otro, ni la certeza de no ser el único que padece los sismas del espíritu, los temores cotidianos, la castración y la angustia ante el vacío floreciendo todos los días.

1.5 Temas mitológicos esenciales

Hay la posibilidad de construir un mapa actual e histórico de los diversos mitologemas que han conformado las narrativas de la humanidad a lo largo de su historia. Dicha recuperación puede hacerse a partir de la identificación de los mitemas, los cuales se encuentran en distintas plataformas orales y escritas, visuales y espaciales.

Los temas mitológicos son establecidos por cada cultura de acuerdo a un horizonte histórico específico, y cambian debido a factores de oposición simbólico-antropológicos que confrontan narrativas de diversos grupos: su reconocimiento está en función del espacio de consonancia colectiva y resonancia mítica establecida: hay una relación específica entre composición social y narrativa, entre temáticas y objetivos organizacionales. Existe una relación entre etapa de desarrollo cultural y tópico(s). Bajo este principio, comprendernos que la fuerza con la que irrumpe un tema (o mitema) está

⁷⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁸ Citado en Eduardo Subirats, *Mito y literatura*, México, Siglo XXI, 2014. p. 19.

en función de las narrativas concomitantes, los factores de interferencia y las fuerzas dinámicas de la sociedad que lo colocan en juego.

Debe advertirse que un mitema, aunque no esté vigente en una época, no desaparece jamás, sino que permanece oculto en la memoria colectiva de una cultura. El mitema se organiza en el imaginario hasta configurar un mitologuema significativo que forma un “mapa” de “resonancias” variadas de distintas vibraciones que aparecen más o menos en determinado momento (cuenca semántica). Su capacidad vibratoria posiciona a un mito por sobre otro, constituyéndose como el mitologuema de una determinada época (o cuenca semántica).

Asimismo, es necesario advertir que la demolición de un mito implica el surgimiento de otro, porque su finalidad “es proveer un modelo lógico para resolver una contradicción dentro de una sociedad determinada”⁷⁹. Y sus temas son asunto de aquello que busca resolver, pues depende de él la continuidad civilizatoria y, por tanto, la vida de los colectivos.

A la desarticulación del mito corresponde el desanudamiento del lazo (trama) mítico elaborado siglos atrás. Su capacidad de exteriorización como discurso, su manifestación verbal y de su capacidad religiosa como sistema filosófico y artístico, engendra y reticula los saberes del ser. Este solo conoce símbolos y arquetipos de forma no sintáctica porque su materia la constituye el universo de arquetipos dispuestos como constelaciones estructurales diacrónicas —aunque su verdadera conservación es predicativa.

La narrativa mítica se teje con arquetipos e imágenes en el estricto sentido gramatical mediante una predicación; su identificación sustantiva y adjetiva contendrá el arraigo mítico que alcanzará en la posteridad, aunque no sea esta una cualidad definitiva para su perdurabilidad: el mito es acción, que no caracterización. El mito se conoce isomorfo, la isotopía simbólica y arquetípica en el seno de las constelaciones estructurales (no sintácticas) crece en pleno dentro del mito, es una forma de ser específica del mito y sus temas se anudan en esa residencia milenaria del ser y sus certidumbres puestas a la intemperie.

⁷⁹ Losada Gaya, *Revista de mitocrítica*.

En *Introducción a la mitología* Gilbert Durand pugna por la “apertura” a una “antropología de las profundidades” o un “realismo antropológico”⁸⁰, lo cual es razonable, ya que la materia del mito la constituye el universo de arquetipos actuando en oposiciones y generando interacciones / oposiciones / paradojas. Por ejemplo, hay relatos míticos retomados por autores del siglo XX, aunque retomados desde una filosofía existencialista. Asimismo el análisis y reconocimiento de los arquetipos proporciona una guía sobre los temas míticos tratados y elaborados desde las primeras eras hasta nuestros días, así, por ejemplo, reconocemos en la obra de Albert Camus, el mito de Sísifo; en Freud, el de Edipo; en Nietzsche, su relación con Apolo y Dionisos; en Sartre, su disolución en el discurso filosófico; de manera directa hallamos en *La madre* de Bataille el tema civilizatorio por excelencia que prolonga la existencia de la especie; con Pierre Klossowski está *El baño de Diana*, donde se descubre nuevamente la relación de lo sagrado con lo femenino.

Ciertamente, los temas también pueden verse como unidades paradigmáticas: están entonces los temas telúricos, agropecuarios, económicos, religiosos y existenciales. Ellos, según el desarrollo social del que se trate, así como de la sociedad donde se gestaron, tendrán o no vigencia. El horizonte histórico de cada unidad temática está en correspondencia con los requerimientos sociales, como ya ha explicado Jauss en su teoría de la recepción.

Los mitos cosmológicos, gastronómicos, acústicos, astronómicos, han sido suplidos por la ciencia moderna o han sido desideologizados. En cuanto a los ontológicos, es decir subjetivos o psíquicos, estos son un medio para bordear el vacío, la verdad, la castración, etc., de ahí su vigencia. Al respecto, está, por ejemplo: al origen andrógino de la humanidad; la búsqueda del lugar perdido; la creencia del Absoluto como aquello impenetrable; el humano vacío o la soledad; la alteridad con el Otro / otro; la duplicación de la imagen; el ser en el tiempo; la muerte; el ciclo de la vida; la perpetuación de la especie, etcétera, forman parte de la problemática actual, enmascarada pero analizada por

⁸⁰Gilbert Durand, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires, Biblos (Col. Diamon), 2003. p. 75.

la literatura, la sociología, la psicología, la religión y la mitocrítica entre muchas otras⁸¹ disciplinas. Todos estos constituyen temas y asunto del mito.

Desde los estudios de la mitocrítica y del mitoanálisis, los temas alcanzan un grado de generalización que puede estudiarse longitudinalmente. Gilbert Durand⁸² explica que hay periodos de la humanidad que constituyen una “visión de mundo”, que en términos gráficos llamamos “cuenca semántica”, cuyo periodo alcanza los 150 o 180 años. La última formación mitológica concluida recientemente se gestó entre 1860-1870 y concluyó entre 1980-1990. Una obra literaria abre esta etapa: *Las flores del mal* de Charles Baudelaire (1857); cuenca semántica de cepto romántico. A su vez, esta etapa se divide en distintas fases internas: 1857 a 1914-1918; 1914 a 1939-1944; de 1945-1950 a 1960; de 1950 hasta 1980-1990. Este mitologuema (o conjunto de mitemas) nace de un “torrente” simbolista y decadentista, lo cual implica que “el imaginario” en cuestión, en este caso prometeico, “recubre las tentativas de emancipación y las nostalgias de lo imaginario en arroyos múltiples y divergentes”⁸³: mitemas vampíricos; demoníacos; la exaltación de la muerte y del amor imposible; lo gótico como espacio estético, la noche o lo lúgubre, así como la formulación de una visión pesimista del sujeto, son temas comunes de esta cuenca semántica. Desde lo político, la propuesta anárquica cobró vigencia⁸⁴: la idea de la protesta social, la dignidad popular; una visión materializada en ideales libertarios se produjo bajo esta cuenca también.

Hay algunos mitos gestados en esta última cuenca: el mito de Prometeo puede encontrarse y ser analizado en el poema de Percy Bysshe Shelley, *Prometheus Unbound* (*Prometeo liberado*, 1820). Narciso y Dionisos también son dos irradiaciones míticas en el contexto cultural del fin del siglo caracterizados por el esteticismo y el hedonismo. La obra de Oscar Wilde da cuenta de este fenómeno desde el horizonte literario (*El joven rey*). En su conjunto estos mitemas resuelven una fractura ideológica ocurrida un siglo atrás. En la Ilustración, como afirma Luis Martínez Vitorio: “... el cuerpo fue el gran olvidado”⁸⁵ y la

⁸¹Kirk, *El mito...*, *Op. cit.*, p. 66.

⁸²G. Durand, *Mitos y sociedades*, *Op. cit.*, pp. 71-72.

⁸³*Ibid.* p. 102.

⁸⁴José Manuel Losada Goya, *Mito y mundo contemporáneo...*, *Op. cit.*, p. 145.

⁸⁵*Ibid.* p. 196.

reacción romántica fue recuperarse de esa ausencia física. ¿Cómo ocurrió? La caracterización medieval alma-ser humano se transfiguró en la Ilustración como razón-humanidad; en ningún caso el cuerpo operó como un elemento significativo, sino “intrascendente”. Narciso y Dionisos fueron la respuesta a este olvido, su mítica sensual y vertida al exceso, su tendencia a explotar el cuerpo hasta sus últimas consecuencias, como ocurre con la literatura de Sade, por ejemplo, fueron resultado de esa causa: la ausencia de una configuración espacial en la simbólica colectiva del cuerpo puesto en juego o bien la represión del imaginario colectivo de aquellas imágenes que posibilitaran a los sujetos “hacerse un cuerpo”.

Las oposiciones o bien la confluencia de diversas cuencas semánticas que contraponen mitologemas siempre están en movimiento, su cristalización en narrativas (obras de arte y arquetipos) da cuenta de qué visiones de mundo predominan, lo cual no significa que la otra no esté ahí. En Occidente, la preeminente visión adquiere un estilo recalcitrante, religioso y burgués de vertiente católica y cristiana, frente a una marginal decadentista, sensualista, hedonista de faz agnóstica.

Observamos que los distintos mitemas conforman mitologemas que pueden agruparse en dos o más oposiciones llamadas constelaciones narrativas, las cuales dan cuenta de los ejes rectores de la humanidad como arquetipos: Urano, Hermes, Prometeo. Los espacios completan esta narrativa y la posición del ser humano con relación al cosmos: Urano-Cielo; Hermes-Cielo/Tierra; Prometeo-Tierra/Civilización. Hay una traslación del imaginario expresado en mitos que van del Cielo a la Tierra, de lo distante y lo no cognoscible a lo cercano, donde el otro se hace visible a sí mismo: no es el Dios lejano, sino el hombre frente al hombre.

Los mitos arriba citados funcionan como tramitadores de conflictos del hombre y su ser y hacer en el mundo. *Arrojados al mundo*, desnudos, mediante el mito se interpreta (no solo se explica): ¿quién soy? ¿Qué soy? ¿Hacia dónde voy? No así en la mitología femenina. Basta hacer una revisión somera de algunos mitos femeninos para comprobar que el conflicto masculino respecto de la mujer todavía continúa. La mujer no es una unidad como el hombre, sino una fragmentada realidad donde el cuerpo y el placer ocupan un lugar que

la colocan en el orden de lo natural y no dentro de lo civilizatorio. En este sentido se encuentra que hay mitos específicos para lo masculino y otros más para lo femenino; de manera resumida serían de la siguiente manera: los mitos masculinos construyen civilización, en tanto que los mitos femeninos construyen cuerpos, naturaleza o dan vida humana.

Cabe preguntar si existe uno o algunos mitos de carácter universal al respecto. Uno de ellos gira en torno a la conceptualización y aprehensión de lo femenino: ¿qué es una mujer? Se constituye como uno de los mitos (con sus mitemas o variaciones narrativas) y mitologemas más importantes en la historia de la humanidad: Adán y Eva (mito de la alteridad y de la otredad); la mujer-monstruo (de aquello que devora al hombre como las sirenas); la mujer bruja (aquella que domeña el mundo natural), la mujer sagrada-numinosa (en su doble faceta como aquello que maravilla y aquello que horroriza), la chamana (una versión femenina de Hermes: la que establece el contacto con el mundo divino), la súper mujer (maravilla, resabio mítico de la filosofía comtiana). Todas ellas tienen una versión paralela al desarrollo de mitos sobre el hombre: Eva y Adán; el hombre-dios, el hombre conquistador, guerrero, científico, el súper hombre; etc. Tales mitemas pueden agruparse en mitologemas centrales más abstractos: el mito de Hermes, el de Prometeo, etcétera.

En este sentido, el erotismo presenta una variada existencia de mitemas modernos y antiguos del mito femenino *versus* el masculino: sublimación del amor, comunión amorosa, paz-plenitud, libertad-moral, violencia-destrucción, pecado-prohibición para alcanzar al otro. En la actualidad, por ejemplo, se propone la homogeneidad amorosa (homosexualidad *versus* heterosexualidad), el amor de lo “par” o “igual”, memoria de un ideal mítico de origen platónico: el hermafrodita (como aquel que posee ambos sexos) y, por tanto, hace posible la existencia de un uno autónomo. Está el amor-dominio (más efectivo dentro de las dinámicas modernas de la maquinaria del amo-esclavo): quiere ser un “tú” para sublimarlo o destruirlo, para incluirlo en la negación de lo prohibido y que así exista, aunque se produzca el absurdo, pues nadie es asequible, intentarlo resulta ingenuo o absurdo. En el acto amoroso el “tú” siempre está distante, aunque no se quiera. El “tú”

de la pareja es su cuerpo mediado por un proceso de subjetivación, el cual ha sido investido por el amante.

Desde la perspectiva de Vergilio Ferreira y a manera de cierre se concluye: “El acto amoroso es la absurda tentativa de reducir un ‘tú’ a un ‘yo’, de situarse en una intimidad para que seamos de él hacia nosotros, como lo estamos siendo de nosotros hacia él [...] La muerte sella a los amantes absolutos que intentan violar el límite de lo humano. Y el acto amoroso es el mayor intento de vencer la radical soledad del hombre”. Es la conciencia moderna de sabernos solos. Subsumido, el imposible anima al ser humano y lo posibilita para construir un mito que asimile sus expresiones eróticas, sensuales y amorosas, con el fin de redimir su vacío⁸⁶: mitologuema femenino puesto en juego a la largo de la humanidad.

El mitema de la Alteridad apuntala y niega el mitologuema masculino: no hay vacío y el otro es otro posible de aprehender. El mitema del doble elimina la diferencia: ella es no castrada, no fragmentada, no singular, sino repetida infinitas veces. El mitema de la sirenaque embelesa, advierte una doble fuente: como aquello que sustrae del hombre su deseo hasta la muerte y como lo que desea hasta la muerte.

En cuanto a la obra de García Ponce, los mitemas y mitologuemas arriba expuestos aparecen en su novela *Crónica de la intervención*, articulados a través de la trama femenina, y enraizados en el desarrollo mítico-estético de lo femenino. El sustrato filosófico en el que se soporta su obra, así como en la construcción de sus arquetipos femeninos y masculinos, representan visiones de mundo ubicables en una cuenca semántica específica (1857-1990). El mitologuema de la novela es aquel que borra o al menos intenta borrar la fragmentación y el vacío. ¿Cómo lo hace? ¿Cuál es la sentencia que sintetiza esta visión? Si recordamos la trama, veremos que hay una creencia que se sustenta a lo largo de la novela y que se rompe hacia el final de la misma. Toda obra de esencia mitológica revela siempre una verdad tangencial: el amor de lo femenino elimina del hombre el vacío, dice la primera parte del mito expuesto en *Crónica de la intervención*. La segunda es que, al morir Mariana y José Ignacio, no hay posibilidad de que el hombre

⁸⁶ Vergilio Ferreira, *Invocación a mi cuerpo*, Barcelona, Quaderns Crema, 2003, pp. 187-201.

escape de su vacío. La vida y la muerte, el hombre y la mujer, lo controlable y lo incontrolable, lo homogéneo frente a lo heterogéneo, son dinámicas que actúan como lo integrado frente a lo marginal. Y lo que un día fue marginal en otro momento puede ser dominante y viceversa, ello depende de la ideología o visión de mundo predominante en un periodo específico.

Desde la cuenca semántica a la que pertenece el autor, puede decirse que el hombre está solo y el único contacto posible ocurre en el encuentro con el cuerpo del otro; no con el otro. En efecto, la obra vacila y dialoga con esta verdad. El erotismo de *Crónica de la intervención* está sustentado en la tesis filosófica de vertiente romántica, cuyo soporte narrativo tiene alcance mitológico fácilmente rastreable a lo largo de la novela: autores, pintores, obras literarias de vertiente mítica son referidos. Asimismo, presenta una segunda visión que podría llamarse romántico-anárquica que se opone a la visión romántica de vertiente religiosa.

La novela abreva de la literatura europea romántica, específicamente de mitemas marginales que hoy en día han tomado fuerza. Desacredita la visión del mito prometeico o del hombre de masas por un hombre individual más hermético, hedonista y dionisiaco. Los mitemas femeninos específicos de *Crónica de la intervención* están desarrollados en el capítulo III.

1.6 Aspectos generales sobre la mitocrítica

Quizá la visión y herencia griega han representado un obstáculo difícil de sortear para pensar el papel del mito como fundador civilizatorio: desde Aristóteles hasta la ciencia lingüística del siglo XX (F. Saussure), pasando por el estructuralismo y la mitocrítica de G. Durand, el peso de ambos enfoques ha ejercido una poderosa consecuencia. De igual forma, la influencia del pensamiento de la Europa del siglo XIX y XX aún obnubila la reflexión. Un claro ejemplo de ello es la aportación hecha por Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* con la que impresionó a Occidente de forma tal que aun hoy en día no ha permitido ver de otra manera el tema. La redundancia temático-metodológica y el poderoso influjo de las teorías lingüísticas de corte estructural están en boga. Sin

embargo, los enfoques de pensadores de origen semita están abriendo brecha en esta historia y desarrollo del mito; ya que retoman aspectos como el origen, las características, la función, las tipologías o sustratos en los que se mueve, sus recurrencias, entre otros. Su posicionamiento radica en la articulación del mito como fundamento ético susceptible de ser aplicado universalmente⁸⁷.

El acuerdo general es que el mito gira en torno a los problemas fundamentales del ser humano, debido a que el tiempo, la narración moral —y de ahí el carácter narratológico del mito—, no significan nada para la memoria ni para el inconsciente, diría Sigmund Freud. Al menos en alguna parte del ser humano, como puede comprobarse en el mito y en el ritual, hay una zona en la que el tiempo no opera o bien, opera como un eterno presente, por eso su vigencia. Pasado, presente y futuro son categorías organizacionales independientes de la trama y más aún a la verdad mítica. Son momentos insertados para la configuración del relato, es decir, en la trama hay tiempo pero en los mitemas no.

En 1979, Gilbert Durand conformó una metodología analítica del mito, en ella retomó la idea esencial del antropólogo Mircea Eliade, influenciado por la visión de este, señala: “no hay interrupciones entre los argumentos significativos de las antiguas mitologías y la disposición que adoptan los relatos”, por lo que los relatos contemporáneos —incluidas obras literarias (novela, cuento, teatro) o de otro orden (danza o pintura)— son revisiones mitológicas de temas más antiguos, traídos a escena mediante la modernización o adaptación dramática, como suele ocurrir con los cada vez más vistos en pantallas cinematográficas: *Perseo*, *Furia de Titanes*, incluso con mitos más recientes como *El Titánico*, *La Atlántida*, *En Busca del Dorado*, etcétera.

Para ello, Gilbert Durand elaboró estudios sobre Charles Baudelaire, André Gide, Herman Hesse, Marcel Proust y Gustav Meyrink que prueban un camino analítico. El examen del francés resultó esencial porque los mitos develados también son mitemas presentes en la obra literaria de Juan García Ponce. Su aparición es subyacente, quizá, porque los autores arriba enunciados, aunque fueron estudiados por el autor yucateco,

⁸⁷ La razón fundamental para no ahondar en estos estudios es su rasgo político. La base de estos estudios sitúa la colectividad como eje, donde la preservación de la vida es el fundamento, así lo político y lo ético encuentran punto de unión en principios filosóficos de carácter mitológico.

sitúan su obra en otro horizonte. Algunos de los mitemas hallados son la alteridad, la mujer, la belleza, la misoginia, el ascetismo, el ánimo, etcétera. Recurrencias y redundancias que configuran un orden mítico en *Crónica de la intervención* de carácter esencialmente ontológico.

La mitocrítica y el mitoanálisis son métodos para el análisis del material literario y del material sociológico respectivamente. Ambos fueron desarrollados por Gilbert Durand a partir de su estudio sobre las características formales y de sentido del mito —oral o escrito—, y de las dinámicas sociales en las que se manifiesta.

En cuanto a la mitocrítica, mencionaremos que es un método multidisciplinario que toma del materialismo imaginario de Gaston Bachelard y del filósofo Jean-Paul Sartre la visión existencialista, aquella de que el ser humano vive en una continua angustia que intenta borrar o suprimir permanentemente. De la etnología y de la antropología de Dumézil, Mircea Eliade y Lévi-Strauss recupera la evidencia que hay en los distintos relatos sobre las distintas formas de resolver la duda de los pueblos sobre quiénes son ellos y cuál es su destino. Del psicoanálisis de Sigmund Freud, Alfred W. Adler y Carl Gustav Jung utiliza los conceptos de inconsciente, colectivo o no, para expresar que los mitos se instauran en la psique humana. De la reflexología de Bechterev toma sus estudios sobre la antropología de los imaginarios de los pueblos primitivos⁸⁸. La epistemología propuesta por Jean Piaget le sirve para encontrar los modelos lógicos propuestos en los mitos para resolver las continuas contradicciones en las que vive su existencia la humanidad. De Jauss ocupa los conceptos de “horizonte histórico” y de “lector-interpretador” expuestos en su *Estética de la recepción*⁸⁹.

Asimismo, la mitocrítica se concibe como el estudio de un “sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas [...] que tiende a componerse como relato”⁹⁰. Definición con la cual se “pretende construir un método que sea una síntesis [provechosa para] las diversas críticas literarias y artísticas, antiguas y nuevas”⁹¹. El método, por tanto, echa mano de la historia literaria universal; dialoga con autores antiguos y modernos y descubre

⁸⁸Vladimir Bechterev, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Francia, Dunod, ([1969] 1993).

⁸⁹ Robert Hans Jauss, *En busca del texto. Teoría de la recepción*, México, UNAM, 1987.

⁹⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Francia, Dunod, ([1969] 1993), p. 340.

⁹¹*Ibid.*, p. 341.

la constante proposición que alienta al mito a contarse una y otra vez en distintos relatos durante tantos siglos.

Los mitos son manifestaciones lógicas del pensamiento humano, fruto de una vida psíquica rica que se mueve entre pulsiones y factores externos en los que concitan arquetipos, esquemas y símbolos, manifiestos a través de ideas, relatos y nombres. Se articulan por medio de una gramática predicativa, son acciones que construyen la historia. Su sustantivación se cristaliza en el nombre del héroe y elabora un arquetipo.

El mito se nutre de su capacidad de exteriorización como discurso, de su fuerza religiosa y de su disposición diacrónica de símbolos articulados en constelaciones que dan cuenta de las formas profundas de la psique humana⁹². Las constelaciones son estructuras que agrupan imágenes que conforman imaginarios, por ello: “[...] en los meandros pertenecientes [...] a la literatura [pueden] desgajarse los elementos metodológicos útiles para toda aproximación a un discurso cultural cualquiera, una vez admitido el hecho de que este discurso es ante todo un recital de imágenes”⁹³.

Por otra parte, la mitocrítica es una herramienta de decodificación de las corrientes operantes en momentos históricos específicos. Su laicización⁹⁴ o no, repercute en la estructura de los elementos que recrean al mito. En los elementos se mantienen: imágenes y lenguaje figurados como forma concreta de realización; se preserva el significante y su carácter optimal, el cual sirve para dar a conocer “algo” (eso que el mito entraña) y aquello que no se puede conocer pero que existe. Ese carácter de intraducibilidad de cierta parte del mito se mantiene.

Así, los esquemas, los arquetipos y los objetos culturales son el aparato simbólico. Cada elemento aporta información para la identificación del mito, así como su vigencia y modificación. En conjunto, los mitos son manifestaciones del cambio y de las recurrencias del aparato simbólico que deviene particular en un individuo o en una colectividad. En el mito se condensan valores paradójicos, como en el caso del comportamiento sensual de los

⁹²*Ibidem.*, p. 75.

⁹³*Ibid.*, p. 13.

⁹⁴ M. Eliade, *Mitos...*, *Op. cit.*, p. 45.

dioses grecolatinos, ante el cual, los seres humanos se encontraban en total indefensión debido al inconmensurable poder de estos.

La imagen se define como la conjunción de factores sensitivos y psicológicos que producen en el psiquismo representaciones cognoscitivas⁹⁵. Entre ellas están las que estimulan un conocimiento sensitivo, visual, táctil, olfativo o gustativo. Existen también aquellas derivadas de imágenes mentales que, aunque sufren ciertas modificaciones, preservan rasgos comunes con su primera formulación. Además están las derivadas por cada individuo, las cuales inciden en el mundo. En la imagen se conjuga una proveniente y el mundo exterior. Las literarias son un subtipo de las producidas por un sujeto. Su característica fundamental es que, para generarse, debe usarse la analogía, el símbolo y la metáfora.

El arquetipo y el razonamiento discursivo son una instancia psicológica que produce imágenes primigenias o derivadas en función de la personificación secundaria o contigua del inconsciente. Son, como afirma Durand, imágenes de ensoñación⁹⁶ que se producen por reminiscencias personales⁹⁷ y por los arquetipos operantes en el inconsciente colectivo⁹⁸, que no se mezclan pero conviven. Los arquetipos objetivos o culturales transmiten de modo hereditario el patrimonio cultural: valores, concepciones, visiones de mundo. Asimismo, ordenan el universo simbólico e imaginario de los pueblos, manifiesto a través de costumbres, rituales e imágenes específicas: el santo, la madre, el hijo, el brujo, el ánima del hombre, etcétera, que por su autonomía subsisten sin problema.

Juan Manuel Losada Gaya sintetiza el concepto de *tema* durandiano de la siguiente forma: el tema se presenta como una “generalización dinámica y afectiva de la imagen”⁹⁹ ligado con la representación sensorial humana, solo posible dentro de espacios temporales aprehensibles para el ser humano que se cargan de valores. Por ejemplo, el nacimiento o la invención del hombre hecho por la mano de Dios durante un tiempo (eterno) en un espacio

⁹⁵ José Manuel Losada Gaya, “Nociones de terminología mitocrítica”, en *Revista de mitocrítica*. Madrid Universidad Complutense de Madrid, 2011, en http://eprints.ucm.es/10789/1/20100414_Losada_Nociones.pdf

⁹⁶ G. Durand, *Les structures...*, *Op. cit.*, p. 25.

⁹⁷ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1975, p. 47.

⁹⁸ Carl G. Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1970, p. 10.

⁹⁹ Losada Gaya, *Mito y mundo...*, *Op. cit.*, p. 8.

específico (el Paraíso), se constituye como un tema universal en Occidente. A tal evento mítico se le valora, desde el punto de vista cristiano, como trascendente pues el hombre y la mujer son hechos a imagen y semejanza de su creador. Para quienes creen en esta *verdad*, el mito opera en un *orden trascendente explicativo* pues recuerda al grupo creyente quién es, de dónde viene y a dónde irá luego de la muerte. El corte ontológico del relato facilita al practicante la deliberación sobre su *ser* y su trascendencia. Epistémicamente, el tema le revela una forma de comprender el mundo. Y por analogía se deduce que hay un hombre *versus* un dios: operación analítica ejercida por contraste que deviene en descubrimiento o revelación.

El símbolo es un signo analógico particular que muestra una realidad a través de sí mismo a una colectividad; puede ser un valor, un hecho o una ideología. El signo media entre las operaciones sensibles de la psique y las ideas. Su ordenamiento sintetiza la percepción que se tiene del mundo en un momento determinado, susceptible a modificarse según la interpretación que de este se haga. Por ejemplo, para el cristiano protestante la caída de Satán a la tierra materializa el concepto de desobediencia¹⁰⁰, mientras que para la religión católica es símbolo de pecado. Analógicamente, la alegoría *Satán* presenta dos ideologías o percepciones que operan bajo esquemas culturales distintos. De esta forma, el símbolo articula imágenes y arquetipos en un todo cargado de significado, que revela y alecciona al colectivo bajo sus propios criterios y adecuaciones del sentido simbólico y narrativo de un mismo hecho mítico.

Así, pues, se parte del supuesto de que toda obra literaria cuenta un relato ya contado, ya sea de forma invertida, literal, desplazada o transformada. El principio es que el relato siempre está en el orden de lo mítico. El mito será un medio de transmisión de un saber cultural. La colectividad produce materiales estéticos que dan cuenta de las estructuras míticas vigentes. Por lo anterior, se considera pertinente analizar la obra de Juan García Ponce, utilizando la propuesta metodológica de Gilbert Durand, con el fin de identificar momentos de la historia literaria y social del México del siglo XX, expuestos a través del arte y su articulación con la literatura universal y, por ende, con el mito.

¹⁰⁰ René Girard, *Veo a Satán caer como un relámpago*, Madrid, Anagrama, 2002, p. 41.

1.7 Conceptos específicos del mito

El apartado anterior expone las grandes líneas de las que se nutren la mitocrítica y el mitoanálisis. Y se define la terminología general usada por los mitólogos: arquetipo, símbolo e imagen. Sin embargo, es necesario puntualizar los conceptos intrínsecos a la mitocrítica.

Son dos los conceptos clave que el método de Gilbert Durand¹⁰¹ propone: El primero es que la mitocrítica se ocupa de elaborar análisis diacrónicos de fenómenos específicamente estéticos (narraciones orales o escritas), en tanto que el segundo realiza estudios sincrónicos de la cultura y del acontecer dinámico de las sociedades actuales. Es decir, uno opera a lo largo del tiempo y el otro en una realidad concreta.

Desde lo literario y social, se concibe el estudio del mito en parcelas o periodos a través de los cuales hay una configuración mitológica preeminente por sobre otras de carácter subterfugio. Para ello, el concepto de “cuenca semántica” resulta esencial, pues ayuda a esclarecer este fenómeno. La “cuenca semántica” es/será un periodo capaz de constituir una “visión de mundo” (es el equivalente al horizonte histórico alguna vez mencionado por Jauss), representable en términos gráficos por sucesos registrados. Por ejemplo, la cuenca que corresponde a García Ponce inicia en 1857 y concluye en 1980-1990. También debe asumirse que cualquier “cuenca semántica” es siempre la manifestación de una legitimación ideológica. También es un retorno a sus fuentes con el que busca explicar los medios para un fin. La cuenca funciona como un aglutinador conceptual y como un soporte de poder alrededor del cual se construye una gobernanza política, cultural y económica.

El término proviene de las ciencias del desarrollo humano. Con él se concibe que cada individuo, de cierta especie, realiza un “recorrido” para alcanzar la evolución específica del mismo. Este recorrido se hace en forma consecutiva con esquemas planificadores que *a parte post* determinan los incidentes y los procedimientos de aquello

¹⁰¹ G. Durand, *Mitos y sociedades...*, *Op. cit.*, p. 171.

que resulta, deconstruyendo la idea de “causa-efecto”, habitual en otros saberes como la Historia y la Teoría literaria.

En su origen, el concepto causal provino de la mecánica (causa-efecto) y luego se aplicó a la actividad humana. Sin embargo, las causalidades de las acciones humanas y míticas no siguen los mismos esquemas que los de la física: la paradoja como forma de resolución, le es propia al espíritu humano. Basta recordar los juegos de lenguaje del Barroco mexicano, citados en la obra de García Ponce, para darnos cuenta de que los dispositivos del estilo literario no pasan por los componentes de la ciencia. Es necesario comprender que lo atribuido a una consecuencia no resulta tal, por lo que la noción de “causa” debe buscarse en un “lugar” distinto al de sus antecedentes y al de su paso “disimétrico”.

De esta forma, la “cuenca semántica” se nutre de imágenes construidas en un horizonte cultural que no pueden verse como fenómenos de causa efecto, ya que limitan las posibilidades interpretativas. Asimismo, el curso de la historia exige memoria y reminiscencia, sobre todo de ciertos “retornos vislumbrados” como una “coherencia semántica” construida en un relato. Esta visión propone la horizontalización de la Historia y del Mito (hecho y relato). Sus redundancias míticas, sus enjambres sincrónicos, convergen como fases de una sociedad dada, en las que habría que indagar en el devenir cultural: ¿cuáles son esas fases del imaginario? ¿Qué procedimientos usó el imaginario? ¿Cuáles son sus reemplazos? Estos también son asuntos de la mitocrítica y del mitoanálisis.

Desde el punto de vista estructural o dinámico, las “cuencas semánticas” tienen seis etapas: 1) Torrente, 2) División de aguas, 3) Confluencias, 4) El nombre del río, 5) Aprovechamiento de las orillas, 6) Agotamiento de los deltas: “Las cuencas se cohesionan dentro de un mismo conjunto cultural por largas y casi perennes duraciones culturales”, señala Durand¹⁰². La escala que ordena y cohesiona es la de más larga duración, como si los “momentos semánticos” y sus fases se despegaran del fondo inmemorial de una cultura, cual si surgieran del océano mítico primordial, “insondable”, cuya base oceánica lo constituye.

¹⁰²*Ibid.*, p. 75.

Esta base profunda construye mitologemas, es decir, el gran mito articulador de una cultura, al que pueden sumarse muchos otros mitos menores, los cuales comúnmente solo contribuyen a sostener el imaginario, sus constelaciones concretadas en imágenes, arquetipos, rituales, etcétera.

El mitocrítico establece una “cuenca semántica” basada en fenómenos estéticos visibles: obras de arte cuyas resonancias narrativas presentan una misma idea. El establecimiento de esa “cuenca semántica” permite al especialista advertir, comprender, interpretar, un horizonte histórico determinado; por ejemplo, durante el siglo XII se gestó el mito de *un más allá* y un *dios salvífico*, que concluye en el siglo XV; la segunda cuenca (XVIII-XV) formula, como la anterior, la naturaleza como bella porque parte igualmente de la bondad divina. La cuenca del XVI al XVII visualiza una descomposición de las virtudes humanas y divinas, radicalizando la escisión alma-cuerpo; bien-mal. La evasión propia de la poesía mítica o de lo burlesco (hacia el siglo XVII) funciona como una especie de válvula de escape ante las severas represiones ejercidas por los reinados a través del Santo Oficio.

La cuenca Ilustrada dio un giro sumamente complejo. Básicamente lo que hizo fue tomar las directrices de los siglos pasados de la siguiente manera: a) atacar, con base en las nuevas evidencias científicas, los imaginarios pasados, llamándolos “supersticiosos” (concebidos como tales durante la edad de la “luz”), y b) proponer un nuevo sistema de desarrollo social: el ascenso de la burguesía queda justificado. No solo los “herederos” de Dios pueden tomar la riqueza de este mundo, sino todo aquel capaz de “domeñar la naturaleza humana y natural”. La religión tendrá, entonces, esta doble vertiente de elemento de dominación y de ejemplo de lo “viejo”. La última (XIX-XX) anuncia la subjetividad de lo numinoso, la revelación de los opuestos (la negatividad en términos poncianos) que, como discurso marginal, se revela (como Prometeo) a la unidireccionalidad de un dios soberano.

El rastreo de una cuenca semántica resulta siempre pertinente y obligado. Por ejemplo, la apuesta estética de García Ponce se cruza con otras que giran en torno al mito femenino y a su belleza. La estética de García Ponce no podría comprenderse sin el Romanticismo que, a su vez, abrevó del Renacimiento y este del desarrollo de las ciudades

desde el siglo XIII hasta la fecha. Tampoco se entendería sin el nacimiento del franciscanismo medieval o de la modelización de la *mujer fatal* del decadentismo. Sin embargo, cualquier versión no es más que eso, una versión del mismo mitema susceptible siempre de ser ubicado.

En este sentido, el relato del mito aparece como un indicador de la etapa en la que se encuentra la sociedad. No es que la divinidad intervenga desde el exterior por una espontaneidad teológica como el devenir hegeliano, marxista o spengleriano, sino en el sentido de que lo numinoso de un relato puede encontrarse reactivo, fortalecido, exacerbado. Puede galopar en la historia, gracias a una personalidad que tenga la intuición, la inteligencia, de renovarlo en la sociedad y al *Kairós* dado. Su visión constituye el enfoque de la época y de una sociedad¹⁰³.

Por ello sabemos que hay mitos que no han menguado porque tienen la capacidad de adherirse a imaginarios y significaciones. Este hecho es fundamental para la articulación del presente trabajo. El cristiano es un relato poderoso arraigado hace dos mil años en Occidente, que se sigue nutriendo con nuevas imágenes que lo alimentan, fortalecen y reavivan en el colectivo como un *sermon mythicus* cada vez más elaborado. Al considerar este mito en la obra de García Ponce, tendremos que ver los puntos de inflexión de la historia del cristianismo para comprender cuáles son las imágenes que sostienen la pluma del autor: la idea de la creación del hombre y de la mujer como opuestos complementarios es uno de ellos; también está el concepto de caída o expulsión del Paraíso; la creencia de un Dios radicalizado en la caracterización de personajes ateos, transgresores o religiosos. La ausencia de Dios tomaría cuerpo en aquellos locos como Evodio, personaje de *Crónica de la intervención*. De hecho, podría afirmarse que la obra novelística de García Ponce tiene como base la reelaboración de este mito, cuya cuenca es rastreable a partir del mito cristiano (I al IX D. C), de su adecuación narrativa y de la modificación del concepto de “hombre en el mundo” gestada en el XII y XVII. Está, también, el desplazamiento del hombre como eje del mundo (XVII-XX). De hecho, puede afirmarse que, si algún mito

¹⁰³*ibid.*, p. 121.

sustenta la obra de García Ponce, este es el religioso de vertiente católica proveniente de la España del siglo XVI, y desarticulado a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Sin duda, el gozne religioso formulado por los profetas “mayores” del Antiguo testamento conforma el mayor de los mitologemas en Occidente: la realización del *Imperio Universal* —mitologema constitutivo—, que se repite a lo largo de su historia como retornos, resonancias, variaciones: del monoteísmo bíblico al discurso ptolemaico; de la pugna binaria empalmada o consecutiva posible-imposible de una cuenca a otra; de lo divino a lo demoniaco, etcétera. Su historia revela esa verdad que el mito siempre construye indirectamente. Una o dos frases, uno o dos sintagmas ocupan el pensamiento de artistas y pensadores a lo largo de los siglos en los últimos dos mil años: el hombre y su experiencia numinosa. Y toda su pugna o apoyo está basado en este principio —lo mismo que la obra de García Ponce.

En cuanto al periodo particular en el que García Ponce publicó, puede llamársele “aprovechamiento de las orillas”, y va de 1950 a 1980-1990. En este periodo se intensifica la discontinuidad de la cuenca que se había perfilado durante siglos en la cultura, esta se halla en una fase de probable declive ideológico; factor por el cual sus derivaciones estéticas contiene una “re-inyección” de las narrativas míticas anteriores útiles como una “suerte de memoria” o una “resonancia mórfica” que recupera más la forma que el fondo de los mitos trabajados por los artistas mexicanos del siglo XX: *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo y su reconfiguración del incesto; “La sunamita”, de Inés Arredondo y la reactualización crítica del tema bíblico, como ejemplos.

Desde los conceptos arriba formulados, no hay progreso social o cultural, sino *perfeccionamientos* acumulados en un campo estético dado, hecho que provoca, paradójicamente, la *declinación* de la sociedad en cuestión: los decadentistas se supieron “refinados”, marginales, e inspiraron una “regresión” en grados radicales hasta la barbarie, como los propuestos por el dadaísmo. Es decir, ante la función civilizatoria primera del mito, cualquiera que este sea, vendrán revisiones que en su ocaso impulsarán lo opuesto.

El individualismo y el aburguesamiento son dos características de la cuenca a la que pertenece el autor aquí tratado. La tópica socio-histórica se sitúa entre el refinamiento y el

embrutecimiento (opuestos compensatorios de la psique). Temáticas que subyacen en la memoria colectiva perennemente como arquetipos. Son mitos latentes (metalenguaje) anclados a imágenes precisas o nombres fijos (Viaje al Paraíso, por ejemplo) que actúan en su nivel verbal enriqueciendo las coherencias-funcionales de esos arquetipos y que a su vez constituyen el politeísmo fundamental de los valores imaginarios y el carácter “dilemático” que reviste todo *sermon mythicus*. De esta manera, se observa que los valores del imaginario femenino en *Crónica de la intervención* hunden sus raíces en la estética alemana renacentista, como se verá en el capítulo 3 y 4. Desde la conformación de los actantes, lo femenino será un opuesto que revitalizará al arquetipo masculino materializado en los actantes Esteban, Anselmo, etcétera, lo que robustece al mitologuema general de esa cuenca semántica. Desde la órbita religiosa católica, el mito será reconstruido hasta la desaparición del personaje femenino, del que no queda rastro en la novela.

En los roles de los personajes no solo se esbozan las jerarquías de los mitemas en confluencia, sino que juegan, en sus antagonismos, “instancias psíquicas” que remiten a recursos arquetípicos que recaen en un “consenso sociocultural” ancestral. Algunos mitos pueden resistir pruebas históricas en las que pierden mitemas, pero integran otros que están soterrados, formando pautas de fases: los eróticos tienen esta característica.

Los roles actanciales positivos se institucionalizan en tanto los negativos se dispersan en un “torrente” anárquico como ocurrió en 1968-1970, a nivel mundial, cuando los movimientos marginales cobraron auge: socialismo latinoamericano y movimiento feminista, básicamente. Desde la perspectiva social, lo anterior no supone que los patrones mitológicos proyecten mantener las estructuras del poder inamovibles, como afirma Roland Barthes en *Mitologías*, sino que traigan a cuenta un mito soterrado que espera entrar en acción. Su arribo depende de que la fuerza marginal que lo empuja sea capaz de conformar nuevas visiones de mundo aparentemente inaugurales.

Por ejemplo, la época que ocupa a García Ponce fue un periodo en el que el mitema del “nuevo hombre enamorado” promovió la fraternidad y la hermandad; la amistad. Aquel fue un momento donde todo el mundo era hermano y hermana. Una visión en la que eran realizables todos los incestos posibles porque no había una visión diferenciadora de los

cuerpos sexuados, aunque sí de los prototipos marginales como mecanismos de resistencia que restauraba la negatividad, generando una tensión dialéctica que hizo caminar a la sociedad hacia creencias y configuraciones imaginarias que pronto fracasaron.

Si la época previa fue la de la sospecha y del desencanto (Guerra fría, por ejemplo), su apología prometeica-romántica constituyó la visión moderna de la humanidad, posterior a la década de los ochenta, prolongada hasta nuestros días. De ahí esta actitud consumista que pone en lo efímero la condición de la existencia. Momento en el que confluyen el mito de Prometeo, el mito de Dionisos y el de Hermes.

Los roles actanciales salidos de estos mitos modernos se mueven en tres niveles operativos: a) la fuerza de *coherencia fundamental* que implica; (b) el nivel fundador del arquetípico (*el nivel de los roles*), que (c) decantan en el nivel de *empresas racionales* “lógicas” integradas en un *sermon mythicus*, como conciencia colectiva. Son “orillas” donde se actualiza, neutraliza y luego se desmitologiza el rol. De ahí que, “cuando existe un “malestar en la civilización”, cuando se manifiesta una peligrosa ocultación que [...] envía una numinosidad de lo mítico del lado del yo más exacerbado [...]. Entonces, ya no se trata de una ‘sociedad’ [...], sino de una ‘masa’ [...] que va a facilitar las ‘capitalizaciones’ del numen mítico y los va a reagrupar en un torrente a menudo subversivo y a veces devastador”¹⁰⁴.

Para la mitocrítica, el mito es mito sin importar su plataforma de divulgación. Se rompe con la “causa” aristotélica y se propone una “tópica semántica”, es decir un análisis de los aspectos sociales que mueven al inconsciente, esa memoria colectiva engañosa existente, y rechaza la idea explicativa por una interpretación de carácter receptivo. Desde esta perspectiva se parte de la idea de que un mito aparece por un periodo breve (*periodo explosivo*) y presenta *fases de desarrollo*: a) torrente, b) división de aguas, c) confluencias, que aparecen como un *mito latente* a través de un personaje que busca un mitologuema en un nombre que lo fije y lo sustantive. Una vez *manifiesto* se adhiere a un nombre volviéndose “tan seguro de sí mismo que se olvida de su origen”.

¹⁰⁴*Ibid.* p. 136.

De la obra aquí analizada, *Crónica de la intervención*, el mito se encuentra en su fase nominativa (aparecen a través de los personajes los arquetipos manifiestos) y la verbal se desarrolla en la trama completa de la obra. La visión mitológica que corresponde a García Ponce, por ser romántica, plantea una ética “innominable” que da la espalda a los moralismos vigentes en su época. Su alcance o “grandeza relativa del mito” resulta del nivel de penetración de las imágenes externas a la cultura mexicana pero puestas en boga en otras latitudes europeas y norteamericanas.

Desde la mitocrítica, el *findel mito* corresponde a cierto encapsulamiento durante algún tiempo de la predicación mítica; eclipsada pero no muerta, ya que atañe a la *anatomía mental del Sapiens*¹⁰⁵. Muerte aparente debida, quizá, a deformaciones generadas por la fuerza de un mitema que invade al mitologuema general. Por ejemplo, el Dios judeocristiano castigador por sobre el mitema del Dios Padre. El mitema del dios juez eclipsa al mitema del Dios padre. Este primero oscurece al mayor, lo que provoca suprimir toda una serie de mitemas estelares que conforman constelaciones articuladas en los discursos sociales. Podríamos decir de otra forma que son visiones reduccionistas, las cuales empobrecen un mito y deviene, entonces, el “fin del mismo” por lo menos durante algún periodo. Pero ¿cómo ocurre esto?: hay un cisma en el relato; se fragmenta dando prioridad a un mitema. En *Crónica de la intervención*, al mitema amor “completud” se opone al de la violencia encarnada en sus personajes: Evodio Martínez *versus* José Ignacio; el ejército *versus* Esteban. La prevalencia de uno u otro indica hacia dónde se inclina la balanza mitémica expuesta en la novela, la cual es reflejo de una visión o cuenca semántica.

Si el mito se conforma y no se fragmenta, lo que ocurrirá será un “enmascaramiento” del mitema o “periodo de latencia” en el que el mito no se confesará directamente, para ello usará un camuflaje como ocurre con el personaje de Proust, Barón M. de Charlus, quien es en realidad un Hermes hermafrodita y no un Prometeo como parece. Luego, el mito se distancia de lo real porque el acceso perceptible *a fortiori*, repetitivo al Otro Lado, no nos es autorizado, creándose siempre una distancia que zanja la verdad mítica del hombre. Finalmente, el mito presenta una fuerza problemática de una

¹⁰⁵*ibid.*, p. 147.

imagen que es capaz de incitar la consecución de un plan y objetivos imaginarios, creando modelos sistémicos de saberes diferenciados. Identificar ese saber diferenciado o patrón mítico es asunto de la mitocrítica.

Su interés estriba en reconocer que el relato mítico revela a un “ser preguntante” (en términos de Ernst Cassirer) que sabe que detrás de los significantes de superficie se oculta la “mirada del significado”. Hay una mirada que cae sobre el planteamiento dilemático del mito que devuelve al sujeto una respuesta.

Ahora, desde la mitocrítica, ¿cómo se realiza el análisis literario? Lo primero es identificar las duplicaciones narrativas o redundancias (es decir secuencias reiteradas) en el relato. Luego identificar elementos cronológicos, pues son procedimientos mitológicos que hacen referencia a lo histórico-legendario, a la historia sobrehumana o revestida de atributos sobrehumanos y no localizables de los dioses en un “no donde” en “un no tiempo”: más una acción¹⁰⁶. El tercer procedimiento es identificar el atributo que caracteriza al personaje, por ejemplo: Afrodita es “nacida de la espuma”, Hefesto es “el que no envejece”, Apolo es “el que se aleja (del mal)”; Zeus, “el brillante”; Agar, “la fugitiva”; Abraham, “Padre de naciones”; Adán, “el primer hombre”, etcétera. El nombre y su atributo sustantivan el macrorrelato. Y su denominación adjetiva deviene de estas dos cualidades: Cristo, “el que salva”. Los calificativos son un conjunto de atributos producto de una serie de acciones ocurridas en el mito y abstraídas, sintetizadas en los calificativos. Reducidas en términos sintácticos en el *¿quién es?* Y el *¿qué hace?*

En *Crónica de la intervención*, por ejemplo, encontramos distintos mitemas femeninos de carácter erótico: Diana, Eva, Venus. Los personajes masculinos se irán engarzando hasta constituir el relato mítico. Los gestos femeninos, nombres y atributos serán el “zócalo más profundo de la significación del lenguaje” y su repetición tenderá a elevarlos al estatuto de inmortalidad. De esta forma, el parentesco entre el texto literario y el mítico legitima toda mitocrítica. Hay en estos personajes una presencia real o pregnancia

¹⁰⁶*ibid.*, p. 159.

simbólica¹⁰⁷, que reposa sobre capas semánticas más implicadas que las líneas del texto propuesto.

El objetivo final de análisis mitocrítico es reconocer el elemento numinoso trascendente del relato mítico (ya sea literario o no; oral o escrito) al cual se acerca la literatura. Se trata de identificar las redundancias que equilibran la acumulación de imágenes obsesivas de “paquetes” de “enjambres” o de “constelaciones” de imágenes organiza en paradigmas mitémicos. A partir de ahí, más allá del hilo obligatorio de todo *discurso* (la diacronía), se formulan variaciones que pueden ser reagrupadas en series sincrónicas que proveen los mitemas (unidades semánticas señaladas por redundancias) que pueden ser acciones expresadas por verbos: tener, ser, luchar, vencer; por situaciones actanciales: relaciones de parentesco, rapto, homicidio, incesto...; por objetos emblemáticos: obras de arte, esculturas, tridente, hacha, pistola, martillo, paloma.

Las redundancias se inscriben en un cuadro de doble entrada: hilo del discurso (lo horizontal-diacrónico) frente a las redundancias (lo vertical en columnas-sincrónicas). Ahora bien, la selección de los mitemas es vago y a elección del lector intérprete, ya que se parte del principio de que las palabras poseen una apertura semántica infinita. No hay aquí una interpretación canónica. La única regla de elección del mitema es la redundancia gramatical que no sustantiva dentro del relato¹⁰⁸.

Los enjambres de aglomeraciones semánticas se localizan con base en tres elementos narrativos, intenciones actanciales que gravitan alrededor de tres arquetipos verbales: título de la obra, nombres propios y redundancias. El planteamiento del tiempo resulta medular para el análisis pues se establece, no como una “duración”, sino como “un tiempo perdido” como ocurre en *Crónica de la intervención*, donde lo social irrumpe en lo particular, descolocando tiempo y espacio del actante masculino, Esteban, haciéndole perder ese “tiempo sagrado y perfecto”. El suyo era un “tiempo repetitivo”, cíclico, duplicado en la Mariana/María Inés que era su complemento y sentido.

En cuanto al espacio donde habita el mito, este es un “cerca-lejos” que en realidad opera como un registro de las “distancias abstractas en el seno de la supuesta `res

¹⁰⁷*Ibidem.*, p. 181.

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 165.

extensa'. Las relaciones de parentesco del alma [...]. La identidad del hombre es el fruto de una 'participación' en valores comunes [del clan] en atributos comunes. Este espacio antropológico es donde la porción desdeña las distancias y las separabilidades es, sin duda, el 'lugar' calificado como 'geometría mítica'" (Sic)¹⁰⁹, donde se puede constatar una filosofía sin fronteras articulada en los actantes y sus acciones nunca causales.

1.8 Consideraciones sobre el erotismo

Los mitos son creencias y valores utilizados por el ser humano para soportar su existencia, su perennidad y su corporeidad. Estos contienen una faceta catártica ya que, mientras el mundo avanza indiferente al individuo, el sufrimiento que este hecho le infringe es subsanado mediante el entendimiento mitológico y su ritualización¹¹⁰. De entre los mitos que "redimen" el dolor humano ante la existencia, se encuentra el erótico y sus distintas expresiones biológicas, narrativas, subjetivas, intersubjetivas y simbólicas. Esto obedece a la capacidad que tiene el cuerpo de liberar una gran carga de tensión a través del goce y del placer. La vivencia de lo erótico, proporciona la sensación de estar cercano al absoluto; al camuflarse puede hacer pensar, a quien lo experimenta, que ha tenido una práctica "sagrada" o "numinosa", semejante a la descrita por Mircea Eliade y muchos otros mitólogos. Sin embargo, está lejano a cumplirse.

El cuerpo es la caja de resonancia de la actividad psíquica que alcanza solo cierto grado de expresión, que no necesariamente deviene en relato mítico, debido a que la palabra puede anegarse en el cuerpo sin que esta sea alguna vez revelada. La fragmentación o coagulación del relato es posible dentro del cuerpo. Estos "males" o "límites" del mismo son un factor para advertir que, aunque del cuerpo se construyen relatos trascendentes, este no lo es y no toda experiencia deviene trascendente.

¹⁰⁹*Ibidem.*, p. 186.

¹¹⁰ Renato Rosaldo señala en *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*, (Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 2000, p. 40) que: "[...] los rituales no siempre encierran una profunda sabiduría cultural [...]. Aunque algunos rituales reflejan y crean valores, otros simplemente congregan a la gente y despliegan un conjunto de trivialidades que les permiten continuar con su vida. Los rituales sirven como un vehículo de procesos que ocurren antes y después de éstos [tales actos, la muerte, por ejemplo] no debe reducirse al funeral".

Está también la tendencia humana de prolongar su corporeidad al mundo como una forma ontológica mediante la cual manifiesta su existencia. Está la necesidad de que lo orgánico del ser se proyecte en el mundo y de lo que hay en el mundo sea incorporado al cuerpo. Entonces se comprende que las transformaciones fisiológicas tienen la pretensión de incorporar lo exterior al interior del ser humano al adherirse, por ejemplo, materiales para cambiar su aspecto. Y la transformación estética y tecnológica de su entorno busca la extensión de su estructura morfológica.

De esta manera y dado el carácter orgánico de lo erótico, el relato mítico se convierte en un intento de domesticación del mundo a través del cuerpo. El organismo, soporte físico de lo humano, se trasmuta en hecho y resistencia frente a lo natural. Por lo que los usos del cuerpo toman distintos causes, situándose en los terrenos de lo mágico, estético, sagrado, económico y sexual. Recibe tratamientos diferenciados en función del estado y condición de su existencia: si está vivo o muerto; si la carne está completa o fragmentada; si es humana o animal; el rango social al que perteneció esa *carne* dentro del colectivo.

La perennidad, las funciones y los modos de gozar del cuerpo modifican sus formas de intervención y de procesamiento en los imaginarios sobre lo erótico y lo sexual; lo mismo que en la “jerarquía” que ocupe el sujeto en una colectividad. Esto es posible porque el organismo puede ser sacralizado o degradado en matices y variantes. Al respecto, hay mitos ilustrativos para ambos casos. El primero lo ocupa Patroclo, quien fue humillado, después de ser asesinado por Héctor en la guerra contra Troya. La historia es narrada por Homero en el Canto XVI de la *Ilíada*. Como el relato cuenta, el código sobre el tratamiento del cuerpo sin vida de un guerrero es quebrantado. Aquiles, amigo de Patroclo, recupera a su amante y asesina a Héctor en venganza, no solo por la muerte del amado, sino por la degradación que Héctor ejecuta sobre Patroclo. El segundo mito refiere el sacrificio de Antígona al desafiar la ley, ley que impedía dar sepultura a su hermano Polinices; el castigo para ella fue ser enterrada viva en una cueva. En el primer caso, la violación de la ley hiere el honor; el segundo relato, la mujer viola las leyes de su cultura. En ambos casos el cuerpo humano y los lazos afectivos están anudados.

El cuerpo ha tenido modificaciones conceptuales expresadas en la mitología al paso de los siglos. Para Occidente la gran revolución se dio a partir de la perspectiva bíblica, específicamente la visión paulina en la que el cuerpo adquiere rango moral, carta de ciudadanía de la que antes careció, por lo que su conminación establece la primera dicotomía: dominar la carne *versus* ser dominado por la carne. Esta posición constituirá un universo arquetípico sobre lo sexual y lo erótico, tanto en los nuevos modos de explotación corpóreas relacionados con el Evangelio como con la interpretación que del texto se hizo en Occidente.

En muchos sentidos es explicable la aparición de una literatura erótica como *Los cantos de Canterbury* medievales; el amor místico del Barroco novohispano; la radical saturación el cuerpo propuesto por el Marqués de Sade, hasta el actual *vaciamiento* de sentido simbólico del cuerpo ejemplificado en la pornografía. La última radicalización del relato mítico se encuentra en la desaparición y en el desmembramiento del cuerpo (como ocurre con el personaje femenino de Mariana en *Crónica de la intervención*, cuyo cuerpo jamás es encontrado, lo que hace más grande la herida psíquica que sufre el personaje masculino central: Esteban. Cuando esto pasa, el relato desaparece o se ve severamente afectado; se advierte la ausencia de metáforas colectivas que arropan esta entidad demolida, en tanto se ejecuta una metonimia acelerada que coagula la simbolización de la sexualidad humana. El tratamiento mítico revelan la visión que el autor tiene sobre el cuerpo femenino, el cual puede ser usado, saqueado, explotado.

Son muchos los mitos y más las configuraciones arquetípicas que articulan el amor y la sexualidad humana que podrían considerarse como procesos de institucionalización de la libido: el matrimonio, la amada y el esposo. Asimismo, la aparición de Eros en la cosmogonía indicó el acuerdo universal de que la unión sexual era la “repetición de la hierogamia”¹¹¹, es decir, del primer abrazo de Cielo y Tierra del que nacieron todos los seres. En ella se articulan la unión de los contrarios, la fecundación y la armonía, de ahí que sea posible encontrar una mitología en la que el Sol y la Luna combaten o donde se aman; agua y fuego son complementos.

¹¹¹ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2009, p. 454.

De esta forma deducimos dos procedimientos visibles que operan para dinamizar la acción erótica a lo largo de la historia humana: el acto sexual posee una dimensión divina o cósmica; el acto sexual une los opuestos (femenino-masculino) armónicamente.

El valor particular adquirido por los órganos y líquidos que intervienen en el erotismo son mitemas, símbolos o arquetipos. Por ejemplo, el semen será para los yoguis el “aliento de vida”. La mirada y el falo —o la carencia de este—, formarán el repertorio cultural donde las variaciones del principio básico universal de los opuestos complementarios se cumple constantemente.

El erotismo simboliza el “carácter imperativo de los impulsos vitales, tanto en las obscenidades pornográficas como en las obras más refinadas y las uniones más íntimas y espiritualizadas”¹¹². La elección del órgano erógeno está ligado a las actividades culturales complejas ejercidas por el colectivo y representadas por sus principios estéticos y religiosos, principalmente. El común denominador en este fenómeno ocurre con el empleo de un lenguaje metafórico para la creación de la expresión erótica. El uso de la metonimia destaca la importancia específica que cada individuo le da a una determinada zona corpórea. Así comprobamos, en textos arcaicos y nuevos, que la producción del lenguaje erótico está ligada a narrativas, muchas de ellas, mitológicas: “Qué hermosas son tus mejillas”, *Cantar de los cantares*; “El cuerpo de Mariana es la vida [...] No se debe describir, no se puede tener. Es un puro gozo”¹¹³.

Al mismo tiempo, y de forma paralela, la civilización ha creado un discurso escrito y uno oral con los cuales ha intentado responder algunas preguntas primigenias sobre el origen, por ejemplo, de la diferencia anatómica de los sexos; sobre el origen de los seres humanos; sobre la participación del hombre en la procreación; de la mujer y su capacidad reproductora. Interrogantes a las que se suman, desde luego, los juegos de cortejo comunes en las civilizaciones antiguas y modernas.

Por otra parte, las preguntas “primigenias” que la humanidad se ha hecho sobre su sexualidad, con el paso del tiempo, han encontrado respuesta en la mitología. Hoy en día se sabe cuántos órganos, huesos, músculos, ligamentos, orificios, células, ADN, etcétera,

¹¹²*Ibid.*, p. 454.

¹¹³García Ponce, *Crónica de la intervención*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 15.

componen el cuerpo del hombre o el de la mujer. La humanidad está consciente de que la matriz no es un animal que se mueve al interior del cuerpo femenino, como se concibió durante la Edad Media. Esta reconoce que no es necesario hacer gozar a una mujer —que tenga orgasmo—, para que el espermatozoide entre en el óvulo y lo fecunde.

Por supuesto, muchas de las preguntas manifiestas en la mitología han encontrado respuesta en el campo de la ciencia. Pero, conforme han sido solventadas, han generado otras dirigidas al campo de lo social, lo subjetivo, lo transgeneracional, lo simbólico, lo imaginario, lo inasible. Por ejemplo, ante la pregunta ¿puede un hombre procrear hijos? La respuesta desde lo científico se tiene: no porque no posee matriz donde gestar. La explicación anterior puede reconocerse más cerca al ámbito “objetivo”, lo mismo ocurre ante otras interrogantes: ¿cuánto tiempo puede vivir un espermatozoide? ¿Qué hace que una mujer amamante? Preguntas que podrían validarse desde las áreas de la reproducción humana.

En cambio, si se plantean las preguntas desde un ámbito más social o personal, entonces, estas podrían ser: ¿qué es una mujer? ¿Todas las mujeres son la misma? Obvio es que desde el punto de vista anatómico las mujeres en general están “constituidas” por los mismos órganos y hormonas que las definen como sujetos femeninos. No así desde el ámbito social. Desde lo imaginario o lo simbólico, ¿qué es una mujer? ¿Cómo puede una mujer definirse como tal? ¿Una mujer es semejante a otra o hay algo en común en ellas, más allá de la similitud anatómica?

Una vez que se “ha conocido” a una mujer, ¿puede saberse cómo son todas las otras? Pareciera ser esta la pregunta base de la novela *Crónica de la intervención*: todas son una y repetida. La duplicación de Mariana en María Inés (personajes) intenta comprender la identidad femenina y, en consecuencia, contenerla; tener posesión de ella. Su iteración corpórea también tiene una redundancia psíquica: Mariana y María Inés son la misma en dos. Propiedad que devuelve al sujeto masculino una imagen de sí, gracias a un razonamiento analógico: **A** es **A**, en tanto Yo, soy **B**, que puede traducirse así: ¿quién es ella? ¿Quién soy yo en función de ella? Si yo soy todos los hombres, ¿ella es todas las mujeres? Al tenerla, ¿tengo a todas las otras? Por supuesto, la cuestión no es tan simple,

pero puede ser una forma “posible” de aprehensión y de definición del inasible sujeto femenino.

Muchas de estas cuestiones pueden dividirse básicamente en dos campos, aquellos pertenecientes al orden de lo biológico-científico-reproductivo y las otras concernientes al campo de lo intangible, donde lo que se juega es la identidad sexual en la cultura: es un saber inconsciente donde se ejecutan papeles, dinámicas, formas de ser entre personajes.

En cuanto a las nuevas interrogantes, queda claro que nacieron luego de que fueron resueltas algunas preguntas “primigenias”. Los “horizontes históricos” y “visiones de mundo” encarnaron en el arte, la ciencia, la filosofía. Los relatos, las investigaciones científicas, el arte y las dinámicas sociales dan cuenta de cuáles son las vacilaciones que la modernidad tiene sobre el tema. Por supuesto, algunas preguntas están vigentes desde su origen hasta nuestros días debido a su naturaleza profundamente existencial. Asimismo, se han mantenido como preocupaciones intensas en la colectividad por el tipo de construcción discursiva e histórica gestada en Occidente respecto del ser femenino *versus* el ser masculino; son opuestos que posibilitan la movilidad cultural.

Desde las narrativas míticas, el discurso erótico ha pasado de una predicación a una sustantivación, de una configuración encarnada a una iconización; del arquetipo hacia la adjetivación. Fragmentación excesiva que responde débilmente a preguntas resueltas medianamente, pero que no están acabadas o bien que no han encontrado respuesta.

Por otra parte, si se observa la historia de la mitología, han quedado muy lejos las preguntas primeras que se hicieron los seres humanos de hace 40 mil años en cuanto a qué tan diferente es un hombre de otro; o bien en cuanto a qué tan incomparable es una mujer de otra; y cuán heterogéneos u homogéneos son los hombres con respecto a las mujeres; o bien qué tan repetibles, idénticos o disímiles son los seres humanos entre sí. Lo cual no significa que estas preguntas hayan tenido o no una respuesta satisfactoria o no estén vigentes; pueden contestarse, pero, como ocurre con el mito, la respuesta pudo haberse olvidado. De ahí que hubo que esperar otro momento para volver a crear la interrogación y su resolución. El hecho es que si aún flotan en la atmósfera cultural significa que en la

sociedad común y en la vida o en un reducto social marginal se sigue preguntando o develando o recordando una verdad al colectivo.

Los mitos eróticos han encarnado en un conjunto de mitemas y arquetipos diversos y, a veces, opuestos. Al arquetipo de la bruja —el más generalizado de la mujer malvada—, le corresponde el del hada madrina —generalización de la buena mujer—. Ante el arquetipo de la puta está el de la santa. En estos opuestos hay una lucha: la bondad divina frente a la maldad infernal —visión surgida del medioevo—. Es la mujer que salva al hombre frente a aquella que lo devora o enloquece; espectro que se ha sumado al proceso de “conciencia” del ser humano con respecto de sí mismo y de su psique.

Desde estas narrativas, puede advertirse que el sentido mítico de la sexualidad humana se determina en dos direcciones: en una realidad constitutiva por mitemas y en un sensualismo¹¹⁴ polifacético, creador de ambigüedades y polisemias móviles cada vez más subjetivas; pues, como afirma Ernst Frízer, citado por Ernst Cassirer en *El mito del Estado*, el funcionamiento del mito obedece a formas específicas:

Todos los ritos mágicos son aplicaciones erróneas de una u otra de las dos leyes fundamentales del pensamiento, a saber, la asociación de ideas por semejanza y la asociación de ideas por contigüidad en el espacio y en el tiempo... Los principios de asociación son excelentes en sí mismos, y en verdad absolutamente esenciales para el funcionamiento de la mente humana. Legítimamente aplicados, conducen a la magia, hermana bastarda de la ciencia¹¹⁵.

La magia, de antiguo ejercida por las mujeres, fue un medio de resolución a muchas de las interrogantes sobre la sexualidad humana. El mito erótico fue una solución simbólica ante las diferencias, no solo de hombres y mujeres, sino de su forma de gozar. De hecho, la creación de actividades organizadas en la cultura en función de los sexos devela un “tener” masculino frente a un “no tener” femenino simbolizado y encarnado en la realidad anatómica humana.

¹¹⁴ Pierre Klossowski, *Orígenes...*, *Op. cit.*, p. 66.

¹¹⁵ Ernst Cassirer, *El mito del Estado*, México, FCE (Popular, 90), 1980. p. 32.

La articulación cultural se ha dado, como señala Cassirer, en función de modos de razonar y de comprender la realidad erótica. El pensamiento mítico en torno a lo sensual no dista de esta lógica mítica general: la comparación, el contraste, la analogía, la metonimia, la metáfora, etcétera; todas estas formarán parte del repertorio de las herramientas mentales y patrones lógicos de pensamiento que dieron y darán vida al discurso mítico erótico.

La existencia y la vigencia de ciertos arquetipos femeninos indican la diversificación de la experimentación femenina. Su transmisión, como saber inconsciente, opera como aquello que se espera de las mujeres. Por ejemplo, si el arquetipo de Mariana cobrara vida en la colectividad actual, se esperaría una mujer-objeto. Lo mismo ocurre si lo que se aguarda es una conducta “recatada” de una mujer: aparecería el arquetipo de “la santa”.

Lo importante es considerar que la existencia de un arquetipo, cualquiera que este sea, puede existir a través de varios siglos, logrando una adecuada recepción por la colectividad, pues hay algo de universal de la psique del ser humano que le da cabida. La afectación de mayor o menor intensidad de un arquetipo depende de la confluencia con otros mitos, así como con las fuerzas sociales de equilibrio y desequilibrio que le permitan su existencia. Por eso hoy es posible concebir el arquetipo de la “mujer liberal”, “la puta liberada”, frente a una “santa” cada vez más debilitada: un arquetipo erótico es fortalecido en detrimento de otro.

Asimismo, es necesario comprender que la experiencia mítica en sí misma tiene regularmente una fuerte carga sexual, ya que mediante su ritualización los participantes son sometidos a transformaciones físico-espirituales o psíquicas¹¹⁶ que les permiten ingresar a la vida adulta¹¹⁷. Hay, en estas actividades sociales de tipo ritual, un proceso de alejamiento de las primeras experiencias corpóreas entre el sujeto y su identificación erótica; gestándose una educación cultural sobre lo orgánico, ejecutada mediante estas ritualizaciones con el fin de incorporarlas a una sexualidad concebida socialmente de una forma determinada, una de las muchas posibles puede ser lo erótico heterosexual,

¹¹⁶ K. Armstrong, “La era axial (c. 800-200 a.C)” y “El periodo postaxial (c. 200 a.C. –c. 1500 d.C)”, en *Breve...*, pp. 83-105.

¹¹⁷ Hayao Kawai, “Los cuentos y la estructura de la psique”, en *La profundidad de los cuentos antiguos*, México, Fata Morgana, 2002, pp. 7-20.

homosexual, así como sus formas de gozar: por medio de la mirada, del tacto, del oído, de la boca; por medio de un objeto. Los orificios del cuerpo se convierten en verdaderas posibilidades eróticas en función del ser y hacer de la cultura y del sujeto (lo público y lo privado en conjunto). Sus órganos y aberturas son usados durante el ritual para sacudir y transformar al sujeto objeto del ritual, como ocurre con María Inés o Mariana en las reuniones con fray Alberto Gurría.

En este sentido, el erotismo es una actividad y una manera, entre otras posibles, de ver la sexualidad humana, tal como lo es la pornografía. Algunos considerarían esta analogía peyorativa, sin embargo, si se le sitúa en el nivel de cualquier otra ejecución humana, podrá comprenderse que la colectividad la ha revestido consciente e inconscientemente de “interpretaciones”, “razones”, “juicios”, “funciones” que producen mediaciones entre el acto coital y sus modos de gozar. Su nominación y su interpretación, como ocurre con cualquier otra acción humana, reviste su naturaleza mediante la creación de relatos que no distan de la literaturización de la sexualidad humana: la aparición del mito del amor cortés instaurado a partir del siglo XII, es un ejemplo de este hecho¹¹⁸. La “mujer fatal” del posromanticismo es otra versión aún vigente del mitema. La “mujer maravilla” es quizá uno de los resabios de la ideación mitológica prometeica, así como de sus derivaciones científicas de origen conmtiano. El súper hombre tiene también una mujer maravilla. Una visión nada alejada, de la de Esteban quien requiere a su Mariana “maravilla”, repetida en María Inés en *Crónica de la intervención*.

Las razones que el ser humano se ha dado sobre su identidad sexual, sobre el gran gozo que el cuerpo le proporciona, han variado por culturas y épocas a lo largo de la historia. Entre las muchas posibles están la de ser una actividad para la prolongación de la especie (visión biologicista); una forma de dominio cultural y político (invasiones de ejércitos y su posterior fusión con el pueblo dominado como ocurre en las conquistas); una

¹¹⁸ El tema es ampliamente tratado por Denis de Rougemont que señala: “No nos cansaremos de subrayar el carácter milagroso de este doble nacimiento, tan rápido, en el espacio de una veintena de años, de una concepción de la mujer enteramente contraria a las concepciones tradicionales —se eleva a la mujer por encima del hombre, de quien se convierte en nostálgico ideal— y de una poesía con formas fijas muy complicadas y refinadas, sin precedente en toda la Antigüedad o en los pocos siglos de cultura que sucedieron al imperio carolingio [...] brota una inspiración nihilista y colectiva”. Denise de Rougemont, *Amor y Occidente*, México, CONACULTA, 1993, p. 80.

actividad que sustenta el poder (el *dominus* romano, por ejemplo), una herencia (la transmisión del reino por línea sanguínea); una actividad lúdica; una forma de terror (la vagina dentada por ejemplo); una expresión artística; una expresión de las emociones; una forma de intersubjetividad; etcétera.

A decir de George Bataille, en *Las lágrimas de Eros*¹¹⁹, hay una relación entre formación cultural y ampliación de actividades de las que se pasa de la “sobrevivencia” al “disfrute de la vida”: desarrollo del arte; implementación de actividades recreativas para las clases altas; sofisticación de las actividades sexuales; desarrollo de la cultura aparejado con el de la civilización, como ocurrió con el Imperio Romano, famoso por sus excentricidades sexuales. Idea que puede complementarse con la planteada por Carlos Ginzburg, *Mitos, emblemas e indicios*¹²⁰, donde establece una relación entre el desarrollo de la mitología, el arte y el carácter erótico de algunas piezas, las cuales iban dirigidas a hombres adinerados: desarrollo cultural, poder y sexualidad humana convergen.

Políticamente, el erotismo puede ser manifestación de dominio cuando la civilización ha alcanzado cierto grado de desarrollo económico-social, no porque sea función necesaria y unívoca de un mito, sino porque su maleabilidad e influencia en la colectividad puede ser usada para esos fines, tal como apunta Roland Barthes en *Mitologías*¹²¹.

Asimismo, en la cultura clásica grecorromana, los dioses representaban aspectos psíquicos y físicos de la especie humana. Afrodita, diosa caprichosa, lograba que los dioses se aparearan con las mujeres mortales y que los hombres copularan con las diosas, de cuyas relaciones nacían semidioses. Tales relatos cuentan la historia erótica de los dioses,

¹¹⁹ Expresa concretamente que el erotismo es la oposición al sexo animal. Expresa una manifestación paradójica entre la vida y la muerte. Con el ingreso de la guerra posterior al paleolítico, se transforma con la división de clases que este periodo trae consigo. Por supuesto tiene una visión económico-histórica de corte hegeliana sobre el desarrollo de la humanidad, la división del trabajo luego de la guerra y la creación de tiempo libre para ciertas clases sociales, periodo en donde surge el matrimonio y la prostitución. Sin embargo, el erotismo también refleja algo del carácter trágico de la humanidad (86), así como prohibitivo por realizarse en privado. G. Bataille, *Las lágrimas...*, *Op cit.*, p. 78

¹²⁰ Carlos Ginzburg señala: “Las imágenes intencionalmente eróticas inaccesibles a las masas [...] estaban por el contrario ampliamente representadas en el circuito icónico privado, reservado a la élite. En su gran mayoría esas imágenes estaban formuladas en un código de gran altura cultural, el código mitológico”, en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 161.

¹²¹ R. Barthes, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p.72.

quienes movidos por pasiones y humillaciones similares a las vividas por los humanos, se degradaban cada vez que copulaban con algún/a mortal¹²².

Dicho lo anterior, es admisible considerar que la sexualidad también forma parte de este universo mitológico desde donde instaura valores en torno al comportamiento erótico-amoroso de la humanidad. Es decir puede ser tomado como un valor contenedor de la incertidumbre humana al erigirse como un mito o mitema que se reviste de Absoluto Universal al Ser, esencia de la vida¹²³ (es decir un mitologuema).

Por lo antes dicho, queda claro que la sexualidad humana ha sido considerada en algunas épocas y culturas más cercana a lo divino-sagrado-terrible y otras más en torno a lo “objetivable”. Ambas han creado mediaciones entre lo natural y lo cultural del ser humano: la sensualidad pertenece al campo de lo exclusivamente humano. En la época clásica ambas esferas (sensual y sexual) estaban incluidas en la mitología a través de Juno, como lo jurídico (lo legal); y de Venus (como lo ilegal). En cambio, en el legado cristiano no ocurre así. A falta de este binomio, se crea el concepto de *amor puro versus amor impuro*. La implicación es compleja pues deviene en un arquetipo conocido por las culturas cristianas: el diablo. Por ser artificial esta división, los distintos aspectos de la sensualidad humana son concebidos como “placer-pecado”, “amor-pasión”.

De esta tradición mana la visión moderna del erotismo de la que se nutre Juan García Ponce. La idea de “extraer todo del cuerpo”¹²⁴ puede ser claramente observada en su obra¹²⁵, ideología que permite al autor elaborar una metafísica de un acto fisiológico debido a que sienta sus bases creativas en un mito complejo en el que el acto sexual se constituye como un valor que se basa en la exaltación de la carne como vehículo del espíritu.

De esta forma, el concepto de lo erótico queda unido al concepto de vida, absoluto y valor, derivándose una serie de subtipos: místico, religioso, divino y prohibido, este último es uno de los mitemas más usados por Juan García Ponce. En su obra el mito erótico de lo

¹²² W. Hansen, *Los mitos clásicos*, *Op. cit.*, p. 105.

¹²³ Ferreira, *Invocación...*, *Op. cit.*, p. 189.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 193.

¹²⁵ Obra en la que el personaje femenino es materialmente saqueado, explotado sexualmente, sin resistencia alguna *Cfr.* Juan García Ponce, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, México, FCE, 1989.

prohibido intenta subvertir las instancias morales y los códigos culturales de su época. Pero, como hemos advertido páginas atrás, para que una visión de mundo sea instalada en la colectividad, requiere ser acogida por los habitantes que fabrican ese mito de forma colectiva, de lo contrario, el mitema aparecerá de forma aislada, débil, tangencial, esperando otro momento para su floración.

Del erotismo nacen imágenes, arquetipos y símbolos reconocibles hoy en día en nuestra sociedad: la exaltación del placer, la contradicción entre libertad y sexualidad, la legalización del cuerpo femenino, la cientifización de la carne, la exaltación de Dios como vehículo erótico, la negación de Dios como inversión del mito; lo sublime, el amor cortés, incluso la pornografía, son aspectos diversos que constituyen símbolos que se integran a un mito unificador que da certidumbre a la humanidad sobre su corporeidad y su *ser*.

A través de esta fragmentación del mito erótico se encuentra el sustento de aquello que combate: paradoja en la que reposan los cimientos de lo transitorio humano y su perpetuación cultural a través del relato y sus arquetipos. Reconocerlos significa identificar la visión erótica del mundo que un artista posee; tener la capacidad de leer una atmósfera, cuyo horizonte histórico (como se ha visto en los dos apartados anteriores) inició en 1857 y concluyó en 1980-1990, desde la perspectiva de la mitocrítica y del mitoanálisis.

Para cerrar este apartado, debe recordarse que las imágenes eróticas antes inaccesibles para las masas fueron ampliamente representadas en círculos icónicos privados, reservados a la élite, formuladas con códigos mitológicos para que refirieran indirectamente un valor como certeza¹²⁶. La obra de Juan García Ponce retoma estos relatos míticos encriptados en los códigos culturales burgueses esencialmente europeos para trasladarlos al campo de la palabra (écfrasis).

Los arquetipos eróticos manifiestos en la obra de García Ponce que serán analizados son: Berthe Morisot, modelo de los artistas vanguardistas europeos; Roberte, personaje de las novelas de Pierre Klossowski; *Diana, la diosa cazadora*; Eva, el personaje bíblico; la figura del doble, representado en los personajes centrales de la novela *Crónica de la*

¹²⁶ C. Ginzburg, *Mitos, emblemas...*, *Op. cit.*, p. 161.

*intervención*¹²⁷; y *La Venus*, de Cranach. La razón de estos y no otros fue, como lo solicita la técnica mitocrítica: la isotopía mítica dentro del relato y la interpretación libre del lector sobre los referentes y sus recurrencias.

Referencias bibliográficas

- Armstrong, Karem, *Breve historia del mito*, México, Salamanca, 2006.
- Arredondo, Inés, "La Sunamita", en *Cuentos completos*, México, FCE (Letras Mexicanas), 2011.
- Austin, John, *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Barcelona, Paidós, 1998.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, FCE, 1975.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Barthes, Roland, "II El mito hoy", en *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- Bataille, George, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997.
- _____, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- _____, *Las lágrimas de Eros*. México, Tusquets, 2013.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1986.
- _____, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1990.
- Bechtereve, Vladimir, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Francia, Dunod, ([1969] 1993).
- Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1985.
- Berman, Sabina, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de estrenada en 1993.
- Blumenberg, Hans, *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona, Herder, 2004.
- Brushwood, John S., *La novela mexicana (1967-1982)*, México-Barcelona-Buenos Aires, Grijalbo, 1985.
- Burkert, Walter, *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*, Barcelona, Acantilado, 2011.

¹²⁷ Todas las citas de la novela se harán de esta edición de la novela se harán de Juan García Ponce, *Crónica de la Intervención*, en *Obra reunida VI*, México, FCE, 2012.

- Campobello, Nellie, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, en *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960.
- Caragalza, Luis, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Cassirer, Ernst, *El mito del Estado*. México, FCE (Popular, 90), 1980.
- Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana-ITM, 2010.
- Chevalier, Jean y Alan Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2009.
- Devereux, George, *Baubo: la vulva mítica*, Barcelona, Icaria, 1984.
- Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura, Aproximaciones a la logomítica*, Herder, Barcelona, 2002, p. 61.
- Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, México, Anthropos-UAM, 1993.
- _____, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Francia, Dunod, ([1969] 1993).
- _____, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires, Editorial Biblos, (Daimon), 2003.
- Eliade, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Kairós, 2001.
- Elvira Barba, Miguel Ángel, *Manual de iconografía clásica, Arte y mito*, Madrid, Selex, 2008.
- Ferreira, Vergílio, *Invocación a mi cuerpo*, Barcelona, Quaderns Crema, 2003.
- Freud, Sigmund, "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, y otras obras", en *Obras completas*, t. XI, Buenos Aires, Amorrortu, ([1913] 1917] 1979).
- García Gual, Carlos, *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI, 2004.
- _____, *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid, FCE, 2012.
- _____, "Del mito a la literatura griega", en *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Italia, Levante Editori - Bari, 2010.
- _____, *Mitos, viajes y héroes*, México, FCE (Obras de antropología), 2011.
- García Ponce, Juan, *Crónica de la intervención*, en *Obras reunidas VI*, México, FCE, 2012.

- _____, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, México, FCE, 1989.
- Ginzburg, Carlos, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- Girard, René, *La violencia y el sacrificio. La ruta antigua de los hombres perversos*, Anagrama, Barcelona, 1989.
- _____, *Veo a Satán caer como un relámpago*, Madrid, Anagrama, 2002.
- González, Llorante, Justo. *Historia del pensamiento cristiano*, Colombia, Clie (Historia), 2010.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, t. 1, España, Alianza Editorial, 2011.
- Gutiérrez Sánchez, Gerardo, *Estudio psicoanalítico de cuentos infantiles*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Hansen, William, *Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica, 2011.
- Heidegger, Martín, *De la esencia de la verdad*, Madrid, Alianza ([1943] 2000).
- Hight, Gilbert, *Anatomy of Satire*, USA, Princeton Legacy Library, 1960.
- Hübner, Kurt, *La verdad del mito*, Madrid, Siglo XXI, 1985.
- Jauss, Robert Hans, *En busca del texto. Teoría de la recepción*, México, UNAM, 1987.
- Jung, Carl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1970.
- Kawai, Hayao, *La profundidad de los cuentos antiguos*, México, Fata Morgana, 2002.
- Kirk, G. S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Klossowski, Pierre, *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento de las damas romanas*, Madrid, Arena libros, 2006.
- Kolakowski, Leszek, *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 1979.
- Losada Gaya, José Manuel, "Nociones de terminología mitocrítica", en *Revista de mitocrítica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, en http://eprints.ucm.es/10789/1/20100414_Losada_Nociones.pdf

- _____, "Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica", en *Revista de mitocrítica*. Madrid, en http://eprints.ucm.es/10789/1/20100414_Losada_Nociones.pdf
- _____, *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Italia, Levante Editori-Bari, 2010.
- Maldavsky, *Lenguajes del erotismo*, Buenos Aires, Nueva visión, 1999.
- Manríquez Buendía, Maritza, *Juan García Ponce e Inés Arredondo: Modelos para una hermenéutica erótica*, [Tesis doctoral], México, UAM, 2010.
- Muñiz-Huberman, Angelina "Yocasta confiesa", en *Huerto cerrado, huerto sellado*, México, Oasis, 1985.
- Ortega Esquivel, Aureliano, *Crisis de la razón histórica*, México, Universidad de Guanajuato, 2004.
- Pacheco, José Emilio, *Aproximaciones*, México, Libro del Salomón, 1984.
- Pellicer, Juan, *El papel de la ironía en Crónica de la intervención*, México, UNAM, 2002.
- _____, *El placer de la ironía. Leyendo a Juan García Ponce*, México, UNAM, 1999.
- Pelligrini, Aldo, *Lo erótico como sagrado*, Madrid, Argonauta, 1981.
- Peña Vial, Jorge, *La poética del tiempo. Ética y estética de la narración*, Santiago, Editorial Universitaria, 2002.
- Pereira, Armando, *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1998.
- _____, *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, México, Era-UNAM, 1997.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, UNAM, 1998.
- RAE. Diccionario de la Real Academia Española, Madrid, en: <http://www.rae.es/ayuda/diccionario-de-la-lengua-espanola>
- Rattner, Josef, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, México, Siglo XXI, 1986.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1991.

- Rivera García, Antonio, "Hans Blumenberg: mito, metáfora absoluta y filosofía política", en *INGENIUM. Revista de historia del pensamiento moderno*, núm. 4 (METODOLOGÍA), Universidad de Murcia, España, julio-diciembre, 2010, pp. 145-165.
- Robert, Jean-Noël, *Eros romano. Sexo y moral en la Roma antigua*, Madrid, Universidad Complutense, 1999.
- Rodríguez Hernández, Raúl, *Mexico's Ruins: Juan García Ponce and the Writing of Modernity*. University of New York Press, Albany, 2008.
- Rosaldo, Renato, *La reconstrucción del análisis social*, Ecuador, Abya-Yala, 2000.
- Rougemont, Denis de, *Amor y Occidente*, México, CONACULTA, 1993.
- _____, *Amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 2006.
- _____, *Los mitos del amor*, Barcelona, Kairós, 2009.
- Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada, (Libera los libros), 1945.
- Subirats, Eduardo, *Mito y literatura*, México, Siglo XXI, 2014.

CAPÍTULO 2. MARCO HISTÓRICO

Se ha dicho muchas veces que el arte, la literatura del siglo XX es una literatura problemática, de crisis; no es difícil descubrir que esta característica obedece a que nuestro tiempo también lo es. El derrumbe de los valores, la crisis del idealismo, que paralelamente a la acción, al mero devenir cotidiano y su continuo parece precipitarse [...] hacia la muerte define en más de una dirección el destino de nuestro mundo.

Cruce

2.1 Datos relevantes sobre la Generación del Medio Siglo

La Generación del Medio Siglo nació bajo condiciones particulares e irrepetibles en nuestro país: el ingreso de la política mexicana a la modernidad, el fin de la Segunda Guerra Mundial y una proyección económica próspera que hasta la fecha no se ha vuelto a repetir. Los años que fueron de 1940 a 1968 pueden considerarse la síntesis y la cúspide del movimiento postrevolucionario ocurrido entre 1910 y 1917. Ya hacia 1946, se contaba con el primer presidente de transición de un gobierno de origen militar, hacia uno civil: Miguel Alemán¹²⁸.

Producto de ese pasado revolucionario y de la destrucción que ocasionaba a su paso, en México se trabajó para formar una identidad nacional¹²⁹, mediante la

¹²⁸Los siguientes gobiernos se desarrollaron durante la existencia de muchos de los integrantes de la Generación del Medio Siglo: 1920, Adolfo de la Huerta; 1920-1924, Álvaro Obregón; 1924-1928, Plutarco Elías Calles; 1928-1930, Emilio Portes Gil; 1930-1932, Pascual Ortiz Rubio; 1932-1934, Abelardo L. Rodríguez; 1934-1940, Lázaro Cárdenas; 1940-1946, Manuel Ávila Camacho; 1946-1952, Miguel Alemán Valdés; 1952-1958, Adolfo Ruíz Cortines; 1958-1964, Adolfo López Mateos; 1964-1970, Gustavo Díaz Ordaz; 1970-1976, Luis Echeverría Álvarez; 1976-1982, José López Portillo; 1982-1988, Miguel de la Madrid; 1988-1994, Carlos Salinas de Gortari. Como se observa, hubo integrantes de la generación que nunca vieron otro tipo de gobierno, más allá del priismo.

¹²⁹ Todo sistema se organiza en torno a un núcleo ético-mítico que estructura los contenidos últimos intencionales de un grupo que puede descubrirse por la hermenéutica de los mitos fundamentales de la comunidad. La civilización se sustenta en valores que se encuentran ocultos en las distintas manifestaciones de la misma, para acceder a ellos es necesario investigar las distintas estructuras que en su conjunto constituyen a una comunidad histórica, formada en México, por ejemplo, a partir de la ola evangelizadora postrevolucionaria. Enrique Dussel, "El origen del hombre como ser cultural", en *Hipótesis para el estudio de América Latina en la historia universal*, Argentina, Chaco-Resistencia, 1966, pp. 85-95.

reconstrucción política y civil que fue de 1920 a 1940, aproximadamente. Luego de concluida la Revolución Mexicana, una ola rural inundó la producción cultural¹³⁰ en todos los ámbitos durante más de 30 años (1920-1950). En cine, por ejemplo, se produjeron *¡Vámonos con Pancho Villa!*, *La cucaracha* y un sinnúmero de novelas con la misma temática fueron llevadas a la pantalla; en danza se crearon espectáculos multitudinarios como “Revolución”, “Siembra” y “Liberación”. Nellie Campobello, Linda Acosta y Amelia Acosta crearon la Academia Nacional de Danza, espacio usado para fundar un repertorio mexicano retomado del folclore indígena y luego convertido en la mitología dominante como el campesino cósmico¹³¹ posteriormente estilizado hasta volverse un espectáculo dirigido a extranjeros principalmente.

En literatura son famosas obras como *Los de abajo*, *Memorias de Pancho Villa*, *La muerte de Artemio Cruz*, con las que también se contribuyó a la formación de la “unidad nacional”, aunque con una visión más desencantada, ácida y crítica sobre los resultados económicos y sociales obtenidos del evento armado hasta ese momento. De ahí que muchas de las historias reprodujeron escenas de injusticias, donde los caciques (¿revolucionarios de origen?) se adueñaban del agua, del pueblo, de las mujeres. Simultáneamente formularon el arquetipo erótico femenino cuyo espectro lo encarnó la Malinche, en un extremo, y la virgen de Guadalupe, en otro¹³². La gama arquetípica de la

¹³⁰ Se define el concepto de cultura como campo en constante disputa de las fuerzas políticas; campo dinámico que termina generando una fuerza hegemónica. Definición parafraseada a partir de la propuesta por Antonio Gramsci. Véase: Arnaldo Córdova, “Antonio Gramsci: la cultura y los intelectuales”, en *La jornada semanal*, en *La Jornada*, Núm. 985, Domingo 19 de enero de 2014.

¹³¹ La mitología nacional retomó de forma particular el mismo mito prometeico de Occidente, encarnado en el campesino melancólico, ya no el indígena, sino una versión moderna y sarcástica del mexicano arrojado a una misión cósmica. La raza cósmica, la indígena, vuelta “campesina”, sería la encargada de forjar una nueva nación prometedora. Sin embargo, las luchas sociales, sus propias dinámicas, así como la operación del imaginario en una cuenca determinada, en este caso de 30 años, también tuvo su contrapeso en el imaginario burgués industrializado mexicano, quien propuso su personal ideología, que no, mitología, y menos aún una filosofía nacional.

¹³² Roger Bartra indica que, a propósito de la configuración mitológica y política en la cultura mexicana del siglo XX, “La explicación de Samuel Ramos es muy simple: el mexicano se ha encontrado históricamente enfrentado a una contradicción: una gran desproporción entre lo que *quiere hacer* y lo que *puede hacer*, a la que lo lleva inevitablemente al fracaso y al pesimismo”. De ahí que las configuraciones imaginarias aparecerán como intento de evasión ante esa realidad contradictoria. El repertorio arquetípico actúa como una institución en la vida, creyéndolo real”. Bartra, “El héroe agachado”, en *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Bolsillo, 2015, pp. 101-102.

mujer mexicana se mueve en este repertorio nacionalista fácilmente identificable en los personajes femeninos del cine mexicano que va de la puta a la santa.

Desde el punto de vista político, durante el gobierno de Ávila Camacho, ocurrió un fenómeno económico que dio oportunidad de sentar las bases de un provisorio desarrollo nacional: aumento de la producción petrolera, venta de recursos naturales e impulso del comercio interno. Estos factores fueron los pilares económicos sobre los que se sostuvo la ideología priista de ese momento (1940-1950).

Al mismo tiempo (1950-1960), los gobernantes mexicanos tuvieron creciente interés por la cultura estadounidense e injerencia directa de esta, pues el gobierno de EUA buscaba eliminar toda semilla socialista en América Latina y dentro de su propia nación cualquier radicalización feminista, por lo que el Estado mexicano asimiló su ideología¹³³, alejándose de la antigua visión europea de tinte socialista que ocupó a los políticos postrevolucionarios de la década de 1930 —ahora era un posicionamiento contrario al auge cardenista. Esta transformación fue significativa para la directriz nacional, pues ello generó un cambio en las bases de la “doctrina” del partido en el poder en la siguiente década: hacia 1940 los valores económico-políticos tendrían un revestimiento comercial que fortaleció la exportación, lo que configuró un nuevo escenario para la población y su percepción se adecuó a estas posibilidades.

Sin embargo, luego de concluida la Guerra Mundial, vino la caída de la economía mexicana (1949); misma que fue reactivada con la Guerra de Corea, al aumentar la demanda de recursos por parte de Estados Unidos. Si con Ávila Camacho se había logrado un desarrollo potencial basado en la demanda extranjera de materia prima nacional en 28%, con Miguel Alemán, su sucesor, aumentó 50%, por lo que hubo un rápido y fuerte desarrollo de las empresas privadas y extranjeras que se mantuvo hasta 1970.

En lo social, los distintos movimientos obreros y campesinos no fueron lo suficientemente sólidos para afectar al gobierno, que gozaba del poder absoluto. El partido

¹³³ Ideología, conjunto de representaciones falsas, sin sustento teórico, que no está fundamentada en razones, pero que opera en la sociedad con el fin de mantener el control social y de hacer prevalecer el sistema establecido; actividad puesta al pensamiento filosófico, pero operable en el campo político. Para una definición más extensa, véase: Luciano Gruppi, “El concepto de hegemonía en Gramsci”, Disponible en: http://www.gramsci.org.ar/12/gruppi_heg_en_gramsci.htm

emanado de la Revolución fue una fuerza hegemónica que vivió su fragmentación hasta 1988. Con lo anterior, puede deducirse que la Generación del Medio Siglo surgió en un contexto donde el Poder Ejecutivo producía una visión “nacionalista” hegemónica¹³⁴, encarnada en el presidente de la República en turno. Al mismo tiempo, la transformación económica consintió la conformación de una burguesía y un grupo empresarial antes inexistente. Años más tarde, los hijos de estos, como ocurrió con Juan García Ponce, fueron la clase educada burguesa que buscó su propio horizonte fuera de México, clase que no se ocupó más del folclore nacional. Su hartazgo los hizo indagar su identidad estética en otras fuentes.

La década del cuarenta y del cincuenta fueron, sin duda, la plataforma de transición del México postrevolucionario al moderno. Los factores: contaba con cierta estabilidad político-económica y una unidad nacional materializada en arquetipos: el pelado, el indio, la puta, la santa, etc. Los grupos opositores, en su mayoría de vertiente socialista, no constituyeron un peligro real para el gobierno. De igual forma, los movimientos subversivos obreros y campesinos tampoco lograron crear un grupo desestabilizador para la clase política nacional. En conjunto fueron expresiones marginales que, sin el apoyo popular, se extinguieron ahogadas por la violencia del Estado: represión, desaparición forzada y prisión. Asimismo, la directriz norteamericana en el sistema nacional acabó de borrar la incipiente propuesta identitaria de lo mexicano o bien reducirla a unos cuantos trazos: indio de jorongo, charro borracho, pelado de barriada; la rumbera buena con mal hado, la santa, la madre esforzada y la prostituta redimida.

En cuanto a los cambios culturales, hacia 1950 se hicieron productos estéticos urbanos y cosmopolitas. La ciudad y lo norteamericano, más que lo europeo, fueron puntos de referencia. Las temáticas subjetivas, los dramas más universales y no propios de la nación fueron temas corrientes. La moda reflejada en la película, por ejemplo, era de

¹³⁴ El término se comprende como una categoría filosófica, es decir como una estructuración del aparato cultural que establecen los sectores dominantes. Implica coerción y consenso, lo que obliga al ejercicio del poder en bruto y a la generación de mecanismos de consenso para que la sociedad admita ese poder: conciliación y acuerdo. Ello conlleva la eliminación de la conceptualización de los sistemas de oposición y violencia, necesarios para la transformación de las dinámicas sociales como ocurre, por ejemplo, con la lucha de clases: cambios de posición de los sujetos en sus destinos. Movilidad económica, estética, etcétera. véase: Luciano Gruppi, “El concepto ...”.

origen extranjero, coexistiendo con el cine nacional. Desde entonces, México no ha dejado de mirar hacia el norte; país que le dicta pautas culturales y, por supuesto, ideológicas. Sin embargo, hay cierta contradicción, pues los temas e intereses del mundo anglosajón no eran precisamente los mismos de los sectores más populares de aquellos años.

El auge económico y la estabilidad alcanzada (1940-1970) fue tan efímera, que el proyecto nacionalista no permeó en todas las clases sociales mexicanas. Por su brevedad, esta ideología no pudo crear un fundamento civil estable, sino artificioso. Asimismo, el gobierno no tuvo una clara ideología, como la ocurrida durante el gobierno de Lázaro Cárdenas y la oleada evangelizadora vasconcelista. Los posteriores ideólogos pugnaron por una renovación del México bronco, supersticioso, analfabeta, atrasado, por uno que pudiera dialogar con los países avanzados como lo era Estados Unidos¹³⁵.

Estas dificultades gubernamentales y falta de orientación de la política nacional pudieron vislumbrarse una década más tarde en las contradicciones estéticas y culturales sucedidas en los años cincuenta. La irrupción de modelos fisonómicos de sajones y negros fue tomado como referencia para la nueva identidad nacional; ese opuesto al indígena. ¿Cómo podía identificarse con él? De inmediato se produjo un choque, un equívoco, un revestimiento entre lo que aspiraba a ser y lo que era en realidad. Fenómeno perfectamente retratado, a propósito, o no, en *Crónica de la intervención*. La resolución del conflicto fue la asimilación ideológica.

Desde lo ideológico, la presencia de los artistas del medio siglo trajo a escena este corte poblacional. La ola de renovación estética se alejó de la visión populista, incluyente de la clase obrera y campesina, con un pasado histórico, por una producción subjetiva, intimista, desmitificadora de las narrativas históricas; aunque fue también una reacción de hartazgo ocasionado por el exceso nacionalista postrevolucionario de tinte comunista, obrero-campesino de las décadas anteriores. Asimismo fue la postura asumida por la burguesía mexicana, que le permitió afirmar su presencia, su visión de mundo y constituir su soporte ideológico: el arte como expresión subjetiva; el arte desideologizado de la lucha

¹³⁵ No está demás decir que esta visión opuesta al cardenismo la constituyó la clase adinerada, misma que fundó en 1942 el instituto de estudios superiores ITAM de donde hoy en día son egresados los secretarios de economía; quienes han dictado la política nacional de los últimos 40 años.

social, para volverlo a ideologizar como una actividad de élite; como privilegio y cuyo compromiso estaba en su más “pura”, “alta” expresión¹³⁶.

Estos artistas de la “nueva ola”, reacios al existencialismo, se refugiaron en una doctrina estética cuyo hilo filosófico no es difícil de suponer. Su producción no perseguía a las masas, no buscaba educarlas, ni acercarles a los grandes pensadores de la cultura occidental; muy lejos estaba la cultura grecolatina del pueblo mexicano. Los temas no eran ya la justicia, la lucha de clases o los rituales populares, sino la vida y las costumbres de la nueva clase burguesa: cómo se casan, cómo se enamoran, cuáles son sus intereses, a dónde les gusta viajar: la exhibición de su cultura y poder adquisitivo. Estos personajes, como los aparecidos en *Crónica de la intervención*, despliegan su vida en actividades placenteras, están rodeados de obras de arte; las mujeres (como María Inés), pese a tener hijos, se ven en perfecto estado de salud. Los hombres cumplen con sus labores como dueños de empresas o en mandos superiores. Es decir, el tipo de sociedad que se retrata en estas obras literarias no forma parte del México marginal, sino de aquel donde “algunos” se mueven en espacio vitales artísticos difusos en tiempo y forma: aquí podemos hallar los primeros rasgos de esta narrativa mitologizante: se produce una realidad vaga. Ante la literatura social exteriorizante, volcada hacia un afuera; ahora tenemos una cerrada [Ilustración 2].



ILUSTRACIÓN 2. LILIA CARRILLO, CONTAMINACIÓN PRIMAVERAL, 1968.

¹³⁶ Es común encontrar expresiones semejantes en las entrevistas hechas a los escritores de la Generación del Medio Siglo: “... una defensa de los calores literarios, venga de donde venga; un repudio a lo nacionalista, a lo oficialista, a lo ‘mexicano’, así, entre comillas, que es lo que a nosotros nos unió más”. Y continúa Armando Pereira: “Ese afán cosmopolita y antinacionalista que los reunió como grupo, los liga a su vez con generaciones anteriores que participan también de la misma actitud abierta y plural frente a la cultura, concretamente: el Ateneo de la Juventud, el grupo de Contemporáneos y, más tarde, la generación de *Taller y Tierra Nueva*.” En José Luis Martínez Moralez (Coord.), *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, México, Universidad Veracruzana, 1988, p. 130.

Los movimientos ideológicos que influyeron en los artistas de ese momento, a más de 75 años de distancia, los podemos dividir en dos reacciones a partir de dos plataformas estéticas: los productos plásticos abandonaron los temas indígenas y bélicos para ubicarse en una especie de “ausencia semántica”, de experimentación, en la que el arte abstracto e imaginativo floreció en autores como: Roger von Gunten, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, entre otros. Los títulos de las obras pictóricas arriba citadas, iconizan la nueva narrativa y el imaginario estético mexicano surgido en la segunda década del siglo XX: “Premonición”, “Introspección”, “Contaminación primaveral”. Los pintores de “La generación de la ruptura” fueron influenciados por los resabios vanguardistas: cubismo, impresionismo abstracto e informalismo, principalmente. Es una obra intimista, psicológica, experimental, difusa, muy distinta a los lenguajes académicos, temáticos, narrativos e historicistas de los muralistas, quienes recordaban una lucha de clases y una Revolución viva todavía [Ilustración 1].

En la literatura también se produjo este abandono de la temática nacionalista, por la proliferación de lo fantástico, lo psicológico y subjetivo, basándose más en la forma que en el fondo: *El libro vacío*, hito de este fenómeno de desprendimiento del pasado reciente y de la radicalización expresiva del arte como manifestación individual y no como producto social, como había ocurrido en el cardenismo.



ILUSTRACIÓN 3. ROGER VON GUNTEN, SIN TÍTULO, PASTEL SOBRE PAPEL, S/A.

En la narrativa literaria del medio siglo XX aparece una ciudad moderna, desarrollada, cosmopolita, amigable con sus habitantes; ordenada, pulcra. La noche y la vida nocturna también ocupan un lugar importante. Los temas amorosos tendrán preeminencia frente a los sociales que quedarán casi borrados o estigmatizados. La Generación del Medio Siglo produjo una literatura burguesa, cuyos intereses fueron el

amor, el glamur, la reflexión intelectual, el gozo del cuerpo, la diversión, la exploración personal, el descubrimiento de sí mismo a través del otro y la intertextualidad.

Con su obra, la generación propuso un cambio estético vinculado al movimiento pictórico de su momento. El existencialismo, corriente filosófica en boga, no fue, sin embargo, un soporte del que quisieran sostenerse. Su base fue dirigida hacia la recuperación de la corporeidad y existencia del sujeto. Esta reacción puede comprenderse ante las circunstancias que les rodearon (posición social y personal) y producto de sus experiencias recientes (la postrevolución).

De igual manera, se negaron a formar parte de principios políticos o de tintes sociales. Sin embargo, este hecho produjo una consecuencia vital en la resolución de sus obras, así como en la recepción de las mismas. Todos ellos prolíficos, más menos brillantes, con propuestas innovadoras, hoy en día sus novelas, cuentos, ensayos..., no son leídos por el público común, y tampoco son de fácil acceso. En algunos casos habrá que buscarlas en lugares especializados como bibliotecas universitarias.

Su literatura parece cada vez más reclusa en los espacios donde se estudia la historia literaria mexicana del siglo pasado. Este hecho es lamentable, pues, pese al enorme esfuerzo de renovación estilística del grupo, ¿qué es lo que hace que esta producción no esté masificada? Más allá de los problemas lectores de este país o de su alto grado de analfabetismo o bien precisamente por la existencia de este problema es que, por ejemplo: la obra de Juan García Ponce se ha convertido en una producción difícil de leer y, por tanto, de comprender. Demanda un lector complejo, capaz de reconocer los diferentes sustratos culturales que soportan su escritura y cuyos orígenes regularmente se hallan en autores europeos y pintores del renacimiento. El autor, ya lo ha confesado en entrevistas, señala esta condición como parte de su quehacer: si quieren leerme, tendrán que esforzarse.

Las formaciones ideológicas dentro de una sociedad tardan más o menos 30 años en tomar consistencia y no necesariamente tienen traducciones claras en el imaginario popular. Tampoco tienden a masificarse, esta es una de las posibles características de la Generación del Medio Siglo. Su obra tuvo una propuesta clara, aunque no logró raigambre en el hacer cultural masificado de forma directa.

En cuanto a los integrantes de la misma¹³⁷, ellos nacieron entre 1921 y 1932¹³⁸, algunos son Tomás Segovia, Huberto Batis, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, José de la Colina, Inés Arredondo, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco (1939). La crítica literaria los caracteriza como universales y rigurosos en la ejecución de su trabajo artístico. Asimismo las peculiaridades generales del grupo fueron¹³⁹: 1) reacción al movimiento estético nacionalista de los años cuarenta; 2) actitud cosmopolita; 3) apoyo económico a los integrantes mediante la obtención de becas nacionales y extranjeras¹⁴⁰; 4) se desempeñaron en instituciones académicas como en el Centro Mexicano de Escritores y la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otros; 5) crearon el proyecto de Poesía en Voz Alta, con el que convocaron a un nutrido grupo de artistas: Octavio Paz, Juan José Arreola, Antonio Alatorre, Margit Frenk, Alfonso Reyes, etc. 6) Realizaron labores de traducción e incorporaron bibliográfica al repertorio mexicano. 7) Sus temáticas versaron alrededor de la exploración sexual y la libertad existencial, sin raigambre social. 8) Pugnaron por la preeminencia de la imaginación como espacio real de la existencia del artista, tal como lo es la realidad concreta del sujeto¹⁴¹. 9) Su interés histórico está relacionado con la historia del arte: pintura, escultura, poesía, etcétera; no con la realidad directa.

Hacia 1960, la Generación, bajo el auspicio de Fernando Benítez, publicó en suplementos culturales: *México en la cultura* (del periódico *Novedades*) y *La Cultura en*

¹³⁷ También llamada Generación de la casa del lago o Grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*.

¹³⁸ El movimiento pictórico que le corresponde es el llamado de "Ruptura", nacidos entre 1921 y 1935.

¹³⁹ Claudia Albarrán, "La generación de Inés Arredondo", en *Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana*, en <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html>

¹⁴⁰ Entre los becados de la Generación estuvieron: Jorge Ibarguengoitia (1954-1956), Tomás Segovia (1954-1955); Juan García Ponce (1957-1958 y 1963 y 1964); Inés Arredondo (1961-1962); Salvador Elizondo (1963-1964 y 1966-1967) y José Emilio Pacheco (1969-1970).

¹⁴¹ Señaló García Ponce en entrevista: "No me importa en absoluto nada de eso [se refiere a escribir un *Bestseller*]. Creo que puedo decir honestamente que no me importa del todo el éxito, el triunfo, casi me atrevería a decir que no me importa el mundo. Se escribe para muy pocas personas o para todas las personas, que es lo mismo que nadie. Yo escribo porque me gusta exteriorizar eso que pienso y me gusta la vida dependiente de los libros, lo que yo gane con los libros me es profundamente indiferente, lo que yo gane en el sentido de gloria mundana no me da ninguna satisfacción [...] No soy de esas gentes que sueñan con el momento en que irán a Suecia a recibir el premio Nobel, es un tedio, esas cosas no me importan". Véase en Carolina Calderón, "Una entrevista con Juan García Ponce (Septiembre 7, 1977)", en *Juan García Ponce y la Generación del medio siglo*, México, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias (Colección Cuadernos), 1998, p. 27.

México (de la revista *Siempre!*), ambos dirigidos por Benítez. Pronto se les conoció como la “mafia literaria” debido a las 180 colaboraciones de Emmanuel Carballo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y de Huberto Batis sucedidas en *La cultura en México* entre 1962 y 1972, frente a la limitada participación de otros críticos. El mote también tuvo origen en lo que Armando Pereira señala:

La idea de una ‘mafia literaria’ comienza a fraguarse a partir de la constante e incisiva presencia de esos jóvenes y veleidosos escritores en los dos suplementos que dirigió Benítez en la década de los sesenta. Y no puede negarse: una buena parte de la crítica de los eventos culturales que ocurrían en el país se debió a ellos. Y si a eso agregamos su presencia, constante e incisiva también, en las demás publicaciones literarias, en los centros de cultura e, incluso, en las principales casas editoriales del momento —Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI, ERA, Joaquín Mortiz y Universidad Veracruzana—, podría parecer que todo el ámbito cultural nacional estaba dominado por una pequeña élite de muchachos intransigentes, pretenciosos y extranjerizantes que mangoneaban a su arbitrio los gustos artísticos de un país¹⁴².

Desde los estudios mitocríticos es comprensible este suceso: una clase social en auge, deseosa de imponer su visión de mundo, ejecuta una perspectiva; sin embargo, en el arte no funcionan así las cosas. Siempre se establece una relación, casi matemática, entre horizonte histórico, horizonte de expectativas y artista; la resultante de la conjunción produce la recepción de la obra, así como la consistencia alcanzada en la memoria colectiva donde se origina. Difícilmente puede quedar huella en la historia de un pueblo, sin que le haya significado *algo*: violencia, amor, prestigio, sobrevivencia, cambio, migración, libertad, vida, etcétera y todos sus opuestos. Queda en la memoria humana aquello que ha intervenido en su total existencia psíquica y orgánica de tal forma que ha dejado impresa una huella mnémica perenne.

Al arte, como al mito, le pertenece cierta revelación e incomodidad; intrínseca es a su naturaleza siempre la rasgadura del velo social. Hay, si traemos a la memoria algunas

¹⁴²Martínez Morales, *Op. cit.*, p. 130.

obras cumbre de la literatura o de la pintura, una pizca inenarrable de ironía, humor, crítica, denuncia. Poseen un carácter ominoso, capaz de trastocar la estructura espiritual y cultural de la humanidad. También es natural que la obra siempre diga más de aquello que el artista desea. El material con el que se constituye el arte (visual o verbal) explota en significaciones producto de su ser semiótico y lingüístico. Así, pues, es natural que la producción literaria de la Generación del Medio Siglo tuviera un límite, el cual provino, paradójicamente, de la misma clase social e institucional que los auspició en un momento.

En 1967, Gastón García Cantú sustituyó a Jaime García Terrés de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Muchos de los integrantes de la Generación trabajaban en este espacio universitario. El asesinato de un homosexual italiano en el recinto fue el comienzo del acoso a Juan Vicente Melo por parte del nuevo coordinador. El apoyo de los integrantes de la Generación provocó su despido ese mismo año. A partir de este evento, estos artistas siguieron proyectos personales.

A la distancia puede comprenderse la consecuencia de este hecho. Por una parte, la élite política pudo reestablecer el orden estético imperante en el país; perfiló las directrices de belleza con las que sería educado el pueblo mexicano de 1960 hacia 1990; evitando así “malas influencias” ideológicas y morales. Por otra parte, pudo controlar la reacción que los intelectuales mexicanos organizados y con prestigio tuvieron ante la matanza de los jóvenes universitarios ocurrida el 2 de octubre de 1968. De esta forma, el Estado recuperó la tutela del arte y la educación, cancelando la posibilidad de un profundo desarrollo cultural e intelectual del pueblo mexicano.

Reprimir un proceso artístico, cultural, filosófico, proveniente de la sociedad, equivale a truncar el desarrollo natural de un río. Con la fragmentación de la Generación del Medio Siglo se perdió una transformación de mayor efecto y alcance para la sociedad mexicana. Sin embargo, sus integrantes siguieron publicando durante las siguientes décadas. Con su obra ocurrió, tal como explica Gilbert Durand al referirse al mito, un soterramiento inesperado de una cuenca semántica que estaba por nacer, lo cual no significa que en lo futuro no sea recuperada por otra colectividad, ya que siempre es cuestión de tiempo para que las leyes del arte tomen su cauce y fabriquen su propia visión

de mundo y expongan sus ideas. El arte, como factoría sublimadora, tiene siempre, incluso aún sin buscarlo o pretenderlo, una veta expositiva de vislumbramiento de una *verdad* revelada a los hombres de su tiempo: les comunica *algo* a quienes la han creado.

Desde el punto de vista de los estudios mitocríticos, podría decirse que la propuesta estética de esta generación, profundamente mitológica y universalista, permanece latente, esperando el tiempo en el que pueda dialogar abiertamente con la contingencia que la produjo. Si lo anterior ocurre en 40 o 50 años posteriores a esta fecha o más, ello significará que esta fue la generación para la que se produjeron estos textos y estas obras, como ocurrió con la obra de Vincent van Gong, por ejemplo.

Es verdad que no hay progreso en el arte como señalaba Antonio Caso, solo develamiento y digestión; domeñamiento y tramitación como explica Gerome Brunner. Es la puesta en escena de una necesidad inconsciente que intenta dialogar con quien no le oye. La Generación del Medio Siglo significó la ruptura conceptual del arte: ¿cuál es la función del arte? Parece ser la pregunta fundamental a la que los artistas del siglo XX mexicano intentaron responder. Los ensayos de García Ponce fueron el decálogo estético de estos artistas: el llamado a “la más alta pureza del arte”; términos como el “recinto sagrado”¹⁴³, “artista y universalismo”, “develación”, entre muchos otros, describen el faro hacia el cual deseaban llegar. El repertorio léxico que nutre a esta generación está poblado por los espacios del espíritu, del arte y su proyección inmaterial y efectiva en el espíritu humano. Una suerte de numinosidad envolvió al concepto de arte imaginado por esta generación. Tuvo, como todo acto y experiencia numinosa, un efecto en lo sagrado. Para esta generación, el arte ocupó el espacio de lo sagrado. El erotismo encarnado en la mujer fue su religión, imaginando con ello alcanzar la trascendencia del espíritu, burlando a la muerte, tal como alguna vez García Ponce expresara en una entrevista:

El escritor habla de mundos desaparecidos, provoca resurrecciones, una novela termina desde la imposibilidad de escribir su final. Ahora quiero mostrar que la imaginación es superior a la muerte, en mi próxima novela, *Crónica de la intervención*, relato de la

¹⁴³ Juan García Ponce, “El artista como héroe”, en *Apariciones*, México, FCE (Letras Mexicanas), 1987, p. 111.

intervención del arte en la vida; pero no sé, un escritor bien puede decir *'my end is depair'* porque duele verse a uno mismo¹⁴⁴.

Desde el punto de vista estético, el México del siglo pasado se dividió en dos grandes movimientos: aquel ocurrido de 1920 a 1950 y ese otro de 1960 a 1980-1990. Los dos tuvieron representantes que actuaron desde el poder: Contemporáneos y la Generación del Medio Siglo pueden ser los bastiones más icónicos de la cultura nacional. Ambos grupos simbolizaron y encarnaron una visión de mundo en la que el “héroe” público o privado ejecutaba su arte como manifestación de lo social o de lo espiritual. Ambos son prometeos que intentaron llevar la luz al mundo (en este caso, México)¹⁴⁵. Sus acciones están auspiciadas por una filosofía de corte romántico que dio vida a innumerables mitos hoy en día extintos. La vuelta a las fantasmagorías y los imaginarios esotéricos actuales no forma parte del imaginario romántico de estos grupos. Acaso, los temas presentes tengan resabios que pronto dejarán de actuar en el imaginario del mexicano para tomar su propia dimensión estética y su propia formulación como futuras cuencas semánticas herméticas, por lo que la obra de García Ponce y sus colegas pasarán a formar parte de los estudios literarios llevados a cabo en recintos puramente universitarios, ¿acaso alguno de ellos previó tal destino? Si García Ponce lo hizo, no le importó. O bien una generación retomará sus obras agregando tintes y significaciones que anuden el hermetismo rapante que persigue al presente siglo.

2.2 Biografía intelectual de Juan García Ponce

Juan García Ponce nació el 22 de septiembre de 1932 en Mérida, Yucatán. Falleció el 27 de diciembre de 2003 en el D.F. Escribió cuatro obras de teatro: *El canto de los grillos*, 1958; *La feria*, 1959; *Doce y una, trece*, 1961; *Catálogo razonado*, 1982. Un poema: *Réquiem y elegía*, 1969. Cinco libros de cuentos: *La noche*, 1963; *Imagen primera*, 1963; *Encuentros*,

¹⁴⁴Martínez Morales, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁵Sobre Juan Vicente Melo, señala Huberto Batis: “Nosotros trajimos la cultura universal a este país, cuando Diego Rivera y sus huestes querían vestir de mandil, hoz y martillo a todos los artistas mexicanos”. Por supuesto, la Generación del Medio Siglo tenía una visión diferente del arte, pero también advertía cierto alcance social de su trabajo. Batis, *La flecha extraviada*, México, Editorial Ariadna (Col. De Papel/7) [Versión digital], 2015, p. 99.

1972; *Figuraciones*, 1982; *Cinco mujeres*, 1995. Catorce novelas: *Figura de paja*, 1964; *La casa en la playa*, 1966; *La presencia lejana*, 1968; *La cabaña*, 1969; *La vida perdurable*, 1970; *El nombre olvidado*, 1970; *El libro*, 1970; *La invitación*, 1972; *Unión*, 1974; *El gato*, 1974; *Crónica de la Intervención*, 1982; *De Anima*, 1984; *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, 1989; *Pasado presente*, 1993. Dos autobiografías: *Juan García Ponce. Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*, 1966; *Personas, lugares y anexas*, 1996. Veintisiete libros de ensayos, la mayoría de ellos sobre pintura, literatura y algunos filósofos, dentro de los que pueden considerarse más importantes: *Cruce de caminos*, 1965; *Desconsideraciones*, 1968; *Trazos*, 1974; *Teología y pornografía*, Pierre Klossowski en su obra: una descripción, 1975; *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, 1981; *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*, 1987; *Y Tres voces. Ensayos sobre Thomas Mann, Heimito von Doderer y Robert Musil*, 2000. Igualmente publicó cinco antologías; tradujo tres textos de Herbert Marcuse¹⁴⁶; uno de William Styron¹⁴⁷ y cuatro de Pierre Klossowski¹⁴⁸. Participó en seis guiones de cine¹⁴⁹.

Obtuvo la Medalla Yucatán (1980), el Premio de Literatura Antonio Mediz Bolio (1991), la Medalla “Eligio Ancona” (1996) y la Medalla de Honor “Héctor Victoria Aguilar” (2003). Así como el XI Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, 2001. También fue nombrado Creador Emérito por el Sistema Nacional de Creadores, 1993. Obtuvo el Premio de Narrativa Colima por *Crónica de la intervención*, 1992. Premio Nacional de Literatura, 1989. Premio de la Crítica a la novela *De Anima* (Premio Los Abriles), 1985. Premio Anagrama de Ensayo, 1981. Cruz de Honor por Ciencias y Artes de Primera Clase otorgada por la República Austriaca en 1981. Premio Elías Sourasky, 1976. Premio Xavier Villaurrutia, 1972. Beca Guggenheim, 1971-72. Beca Rockefeller, 1961-63. Premio Ciudad de México, 1956.

Juan García Ponce estudió Filología Germánica en la Universidad Nacional Autónoma de México y fue becado por Arte Dramático en el Centro Mexicano de

¹⁴⁶ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, México, Mortiz, 1965. *El nombre unidimensional*, México, Mortiz, 1968. *Y Un ensayo sobre la liberación*, México, Mortiz, 1968.

¹⁴⁷ William Styron, *La larga marcha*, México, Mortiz, 1965.

¹⁴⁸ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, México, ERA, 1975. *La vocación suspendida*, México, ERA, 1976. *Roberte esta noche*, México, ERA, 1976. Y *El Baphomet*, Valencia, Pre-Textos, 1980.

¹⁴⁹ Cuyos datos puntuales pueden consultarse en: <http://www.garciaponce.com/autor/biblio.html>

Escritores. Trabajó como editor y crítico literario en varias revistas y fue director de la *Revista Mexicana de las Letras*.

Se desarrolló como director de la *Revista de la Universidad*, trabajó como colaborador de los suplementos culturales *México en la cultura* (del periódico *Novedades*) y *La Cultura en México* (de la revista *Siempre!*). Fue profesor universitario e impartió la materia de literatura alemana en la UNAM. También realizó trabajo de traducción de filósofos y artistas alemanes. Luego de su enfermedad, la cual lo impidió cada día más, se dedicó de lleno a la escritura.

La crítica ha caracterizado su obra como filosófica. Sus ensayos presentan una fuerte influencia de esta disciplina, sobre todo de pensadores recientes para su siglo: Nietzsche, Heidegger. También se le acusa de cierta visión postmoderna y se le equipara en labor y reflexión a Octavio Paz¹⁵⁰. Se encuentra en él una veta hondamente reflexiva desde la cual arrojó luz para la comprensión del arte mexicano pictórico-literario que se estaba haciendo en su momento, específicamente de la llamada Generación de la ruptura: artistas plásticos que dejaban atrás el muralismo de tinte nacionalista y cuyos tópicos retomaban el tema de la Revolución Mexicana. Parte de su labor ensayística igualmente estuvo dedicada a comprender la función del arte como forma de vida.

La labor de Juan García Ponce puede condensarse como la actividad de secularización en todas las áreas del quehacer cultural mexicano de la década de 1950 a la de 1980. Sus ensayos estuvieron orientados al análisis de la realidad artística de su momento, proponiendo la desmitologización del pasado histórico que le antecedió, mediante el uso de diversos mecanismos ideológicos, retóricos y argumentales. La toma de postura del artista para lograr tal efecto fue: 1) la indiferencia de lo nacional, 2) la irónica crítica, 3) la difusión del quehacer artístico de la ruptura, 4) la actualización de las innovaciones artísticas ocurridas en Europa y Estados Unidos, principalmente.

En sus ensayos abordó las nuevas expresiones de los pintores y escritores de su tiempo como una disolución estética. Fueron sus texto “un medio de la apariencia [es decir

¹⁵⁰Martínez Moralez, *Op. cit.*, p. 42.

de la obra de arte] que da lugar al estilo que nunca es un fin"¹⁵¹, en donde expone el nuevo valor pictórico. Fue un intérprete de una nueva realidad emocional y psíquica; fenómeno equiparable a lo ocurrido en la literatura que él mismo estaba realizando.

Estos no aluden solo a una huida de lo tradicional por ser mexicano, sino a la nueva esencialidad subjetiva de los artistas. El cambio consistió en la exposición de una simbolización desligada de lo autóctono, aunque coherente con la juventud burguesa mexicana católica. La generación de García Ponce se negó a ser reflejo de la realidad circundante para volverse referente íntimo y exponer, así, su nueva estética.

En este sentido, los ensayos del autor advierten esta vuelta a las formas geométricas y vegetales de algunos de los nuevos artistas plásticos, cuya composición remitían a un placer onírico y lírico como el de Arnaldo Coen o el de Lilia Carrillo. El crítico logró captar las características de esta plástica: sus frescas e innovadoras composiciones se soportan mediante el uso de registros técnicos similares al canon vanguardista europeo, creando con ello un producto de alcance universal. La obra, por ejemplo, de Lilia Carrillo o de Fernando García Ponce recuerda la exaltada y espiritual búsqueda de los vanguardistas —ocurrída ahora el México postcardenista. Está también el abstraccionismo de tintes prehispánicos promovido por Rufino Tamayo, factor de visiones mitológicas, si se precisa¹⁵², con las que propuso una recuperación de la cosmovisión nacional [Ilustración 4].

Al respecto, García Ponce explica:

Despojada de todos sus recursos técnicos, reducida a su última condición, la pintura se convierte en el medio de trascendencia para llegar a la última verdad. Este propósito no está lejos del de la mayoría de nuestros pintores abstractos. Manuel Felguérez, Fernando García



ILUSTRACIÓN 4. RUFINO TAMAYO, DOS PERROS.

¹⁵¹ Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*, Siglo XXI, 1968, p. 80.

¹⁵² A propósito, debe recordarse que Rufino Tamayo expuso su obra al lado de Balthus, Matisse, entre otros.

Ponce, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, han intentado e intentan liberar el color y la forma de su relación con la naturaleza para crear un orden propio en el que el juego de fuerzas encuentre un equilibrio natural y se convierta en armonía¹⁵³.

De la cita anterior resaltan las palabras: “despojada de recursos técnicos”. Esta idea resulta más personal que real, pues quien buscó ir más allá de la forma por sobre el fondo fue él, no así los artistas mexicanos de la ruptura, quienes poseían un dominio técnico ajustado entre concepto y estrategia: propuesta no por ello menos rigurosa que la de los pintores que les antecedieron. En cambio, para García Ponce el principio del arte radica en la exposición del qué decir, sin fijarse tanto en el cómo decirlo. Las palabras se someten a sus ideas, por ello se comprende la distancia hecha con los pintores de corte nacionalista.

Los ensayos escritos por Juan García Ponce presentan un paralelo constante entre pintura y literatura, con lo cual no se intenta decir que él proponga este paralelo de forma consciente, sino que puede percibirse la construcción de estas ideas a lo largo de sus reflexiones y pensamientos que encuentran apoyo en el campo literario más que en el pictórico. Lo mismo ocurre con sus análisis filosóficos supeditados a lo literario. Por ejemplo, en el libro *Apariciones*, la tesis ponciana puede comprenderse de la siguiente manera: no hay una división posible entre el *adentro* y el *afuera* del artista. Para él el arte y la vida están en un *continuum*.

La primera formulación de la que nace esta tesis la retoma del concepto de *realidad*. Desde la perspectiva filosófica ponciana, la *realidad* es una categoría estética. Para el autor la realidad psíquica es mayor que la realidad exterior. La interna toca constantemente al ser humano por medio de la excitación de sus sentidos. De igual forma, el sujeto expone su realidad interna al exterior mediante la creación de una obra de arte. El artista vuelve hacia afuera lo que tiene dentro o eso que es por dentro, entonces se manifiesta. El creador es capaz de mostrar, de exponer, su realidad psíquica o su ser y, por tanto, de manifestar su esencia al mundo y en el mundo; es un ser en el mundo, existe en tanto crea, porque con su obra se manifiesta. *Aparecer* en la realidad es una posibilidad del artista en tanto creador.

¹⁵³J. García Ponce, *Encuentros*, México, FCE, 1972, p. 29.

Esta tesis se extiende a su contrario: la *apariencia* —también categoría estética. Lo *aparente* comprueba la posibilidad de lo real o de la realidad. Esta noción filosófica permite a García Ponce articular una serie de conceptos que devendrán en un método: el *ser*, como sinónimo de existencia, será un tema tratado a lo largo de sus últimas obras; el arte, como vehículo de la existencia y prolongación del ser, articulará muchos de los temas y subtemas de sus novelas; la apariencia, como antónimo nocional, permitirá la creación de figuras (personajes o arquetipos), cuya función es manifestar la desintegración del ser, como ocurre con algunos personajes que enloquecen.

Este paradigma extendido y posible de ser rastreado a lo largo de sus ensayos mantiene una fuerte coherencia lógica: realidad-apariencia; ser-existencia-finitud, obra de arte-materialidad del ser, cuya retícula puede trazarse en tanto sus obras se van leyendo de forma cronológica. Los hallazgos nocionales del autor aparecen en momentos específicos conforme avanza su obra. El método empleado por el autor utiliza una mecánica de simultaneidad para mantenerse en movimiento. Lo hace usando sincrónicamente conceptos con los que construye un entramado conceptual que soporta su tesis primera.

El concepto de realidad es un principio problematizador en la literatura de Juan García Ponce, donde somete al agente creador (y por tanto a sus personajes) a la comprobación circular de su tesis. De hecho, *Crónica de la intervención* puede mirarse como el ejercicio extremo de su teoría. La afirmación del autor cuando dice: “Ahora quiero mostrar que la imaginación es superior a la muerte, en mi próxima novela, *Crónica de la intervención*, [haré un] relato de la intervención del arte en la vida”¹⁵⁴. Lo anterior opera bajo el siguiente principio: el arte es una manifestación concreta del hombre tan poderosa que le confirma su existencia, al tiempo que le devuelve su certeza. La segunda deducción susceptible de ser considerada en esta visión es que la única existencia real del sujeto es su realidad interna.

El supuesto previo a la definición de realidad alcanzada por García Ponce está en creer que la experiencia está supeditada a la experiencia. Lo real es dado, como sugiere Kant, en el marco de una experiencia posible. El sujeto conoce la realidad en tanto se

¹⁵⁴Martínez Moralez, *Op. cit.*, p. 35.

expone a ella. No es casual, entonces, la forma de aproximación de sus personajes a la existencia. Las características inmediatamente reconocibles en las acciones de sus personajes son la necesidad de crearse una realidad, acciones que provocan el movimiento del mecanismo dramático que permite el desarrollo de la historia, tal como lo hace la maquinaria interna de un reloj al mover las manecillas. Entre ellas podemos nombrar las siguientes:

1. Los personajes buscan una experiencia concreta.
2. Esta experiencia concreta se da a través de los sentidos (el acto erótico).
3. Sus personajes son regularmente creadores (artistas, pintores, directores de cine).
4. Tienen una vida psíquica intensa.
5. Buscan conocer la realidad del amor o del erotismo.
6. Establecen analogías constantes entre su experiencia concreta y la experiencia subjetivada: por ejemplo, Esteban compara su vida con Mariana y sin ella, ¿cómo se verá afectada su existencia por la ausencia del sujeto amado?
7. La descripción de los espacios novelísticos operará como una forma de constatación de una realidad efectiva.
8. Sus personajes encarnan la existencia de una realidad subjetiva y una realidad objetivable. La pugna entre estas forma parte de la realidad y la impulsa.
9. La realidad está constreñida al principio de finitud: la existencia de la realidad opera mientras el individuo dueño de ese campo de operaciones vive, en cuanto él muere, esa realidad dejará de existir directamente en él, aunque puede heredarla a otro, como ocurre con Esteban y Mariana. Mariana lega su existencia a Esteban, mediante el recuerdo.

La paradoja se produce en el ser mismo de esta tesis, pues la reducción de la realidad a una operable por la existencia de un hombre que “vence” a la muerte puede suscribirse en el terreno del idealismo. Todos los puntos de conflicto y encrucijadas derivadas de esta

concepción también quedan vislumbrados a lo largo de la obra literaria y ensayística del autor.

Tales aporías cobran vida en algunos de sus personajes a través de acciones complejas y destructivas como ocurre con la muerte inusitada de Fray Alberto Gurría (personaje de *Crónica de la intervención*); en la exposición constante de los sentidos para la obtención de sensaciones placenteras como ocurre con Inmaculada (personaje de *Inmaculada o los placeres de la inocencia*). La ilimitada realidad interna encarna en Evodio Martínez (*Crónica...*) que irrumpe en un mundo que alcanza a desfigurar.

En otras ocasiones, el personaje principal encarna dichas paradojas pues no logra dilucidar dónde comienza el mundo, de qué está hecho, cuándo se está en él y a través de qué medio se está. Son al menos tres novelas, de las catorce escritas por el autor, en las que podemos encontrar estos supuestos estéticos subyacentes: *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, *Crónica de la intervención* y *De Ánima*. El primer personaje, Inmaculada, se entrega a la experiencia concreta sin diferenciar la otredad, requerimiento mínimo para comprender el campo de la existencia del *adentro* y del *afuera* psíquico. La determinación cabal del adentro respecto del afuera o de comprender la existencia de aquello que no existe, es un principio bajo el que se rige toda realidad material, psicológica o metafísica. Para el caso de los personajes de las dos novelas restantes, ambos son rebasados por la muerte; a Esteban le es arrebatada la amada (*Crónica...*) y a Gilberto le es quitada la vida, aunque antes de morir realiza una película en la que Paloma desempeña el papel protagónico¹⁵⁵.

¹⁵⁵Palimpsesto de *La revocación del Edicto de Nantes* de Pierre Klossowski, el autor expone a través del diario de Paloma y de Gilberto los puntos de vista de los personajes respecto del vaivén amoroso que se cierra con la muerte del amante masculino. De esta forma, la experimentación, aprendizaje y comprobación de la existencia del sujeto femenino queda cancelada luego de la ausencia del amado. De la realidad vivida por Paloma quedan recuerdos, retazos y una película como posibilidad de rememoración. El producto artístico se vuelve almacén de la experiencia del artista, memoria del cuerpo, fuente a la que vuelve, comprobación concreta de un pasado. Paloma recupera en la película que Gilberto hizo de ella, su experiencia erótica, con la película obtiene una forma concreta de alcanzar la realidad y por tanto una forma de ser y de existir en el mundo. La acción de Nicolás, personaje de la misma novela, de meter los dedos manchados de tinta en la vagina de Paloma es, acaso, una forma de contigüidad semántica o de desplazamiento entre los conceptos de semen-tinta, arte-existencia. Paloma sabe de su existencia por el diario del amado y por la película que le devuelve sus actos, es decir, su experiencia. La tinta que queda dentro de ella (la de Nicolás y la de Gilberto) son huellas intangibles, pero no por ello menos vehementes en la realidad escritural del personaje femenino. Como se observa en esta obra, son diversos los mecanismos usados por Ponce para expresar la existencia de

La construcción teórica elaborada por García Ponce atraviesa una primera fase en la que define el concepto de literatura como el “nacimiento de la obra de arte” y “lo sagrado”, principio que se convertirá en una constante en su trabajo, sumado a las tesis filosóficas arriba expuestas. En *Autobiografía precoz* explica:

En literatura, como en otras muchas cosas, no siempre se llega a la verdad mediante el acto de enfrentarla como si estuviera ante nosotros perfectamente fija, congelada y a la vista [...] La ambición del escritor es precisamente darle vida, hacerla encarnar y ponerse en movimiento para que se refleje con mayor claridad a través de seres y acciones y por medio de ellos, entregue su auténtico sentido, aquel que el tiempo detenido por el arte nos permite recuperar.¹⁵⁶ (1966).

Así, el concepto de realidad se somete a una articulación metodológica que puede resumirse en las siguientes etapas: 1) existencia de una realidad que opera tanto interna como externamente en el ser humano, 2) la apropiación de la realidad se establece mediante el reconocimiento de las distintas formas en las que esta aparece y se manifiesta, por lo que reconocer su estructura resulta esencial: una realidad psíquica, emocional, contingente, erótica, etc. 3) El artista está dotado para comprender la realidad gracias a su sensibilidad y capacidad sublimadora¹⁵⁷, 4) contemplar una imagen constituye una vía de acceso a la realidad del mundo: la vista (como sentido) es un posible camino para obtener certeza de que eso que está frente a sus ojos existe y, por tanto, saber que él existe. La muerte de la amada también le recordará su propia finitud al no verla, sentirla, escucharla.

De esta forma, el quehacer literario será la “manifestación [...] de la que un artista puede servirse legítimamente para explicar la aparición de determinados elementos u objetos” en la realidad (García, 1968). El erotismo, lo sagrado y lo mítico encuentran aristas de coincidencia en este punto. Y escribe en *Las huellas de la voz*:

los sujetos, para que los personajes sientan y construyan su realidad y por tanto su existencia. Juan García Ponce, *De Anima*, México, Montesinos, 1984.

¹⁵⁶ J. García Ponce, *La casa en la playa*, México, Mortíz, 1966, pp. 52-53.

¹⁵⁷ Por ejemplo, véase el ensayo titulado “El artista como héroe”, en *Apariciones*, p. 199.

Erotismo y sus polos inevitables, amor y odio, han contaminado desde siempre la pintura con su impureza vital y sus laberintos psicológicos. Con Lucas Cranach el mito bíblico se inficiona ya de psicología. Eva puede ser también Venus y ésta se toca con velos, collares y sombreros sugestivos en los que la pureza del desnudo se corrompe para dejar entrar el sabroso condimento de la perversidad[Sic]¹⁵⁸.

Lo que García Ponce asegura es el mecanismo de contigüidad propio del pensamiento mítico: ¿qué distancia a Venus de Mariana? Prácticamente nada, pues en el mito anuncia una verdad: la completud del hombre se encuentra en la mujer; el rostro de ella le devuelve la certeza de su propia existencia y su muerte, anuncia la propia.

De esta forma, la realidad, la experiencia y el mito se aglutinan claramente en esta visión. Ahora bien, desde la mitocrítica y utilizando sus parámetros metodológicos (rastreo de mitos y constelaciones arquetípicas), podemos afirmar que los temas enunciados por Juan García Ponce, esto es el amor, el erotismo, la muerte, la locura y la identidad, pueden aglutinarse de la siguiente forma: a) el amor y el erotismo poseen rasgos de una realidad sagrada y constituyen un universo paralelo que permite *vivir* a los personajes y al artista una *otra realidad*; b) la muerte y la locura son la contraparte de la realidad, como *ausencia*, y c) la identidad del sujeto, en tanto real, se explica mediante *la alteridad* y del reconocimiento de *otro* que le ofrece una experiencia tangible mediante la exploración de los sentidos en el acto amoroso.

La lógica de asociar el concepto de *realidad sagrada* con las distintas perspectivas sobre lo erótico en la obra de García Ponce tiene sustento en los postulados desarrollados por el autor en cuanto a la subversión del mito del cuerpo masculino *versus* el femenino¹⁵⁹. Para los personajes masculinos de las obras de García Ponce, el cuerpo femenino deviene significativo negativo del masculino. La antigua regla lingüística de A es A porque no es B se

¹⁵⁸García Ponce, *Apariciones*, p. 201.

¹⁵⁹ Debe recordarse que los movimientos feministas y de liberación sexual de 1960-1970 no sólo corresponden a la época de juventud de Juan García Ponce, sino que el movimiento planteaba una crítica y revisión a la obra de Sigmund Freud, generada específicamente por el movimiento feminista, y que tomó cede en algunos grupos de jóvenes pertenecientes a la alta burguesía católica mexicana de ese momento. El movimiento de liberación sexual en México no fue una movilización de masas, ni de clases obreras, sino de las élites culturales de México. Lipovetsky, *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 121.

ajusta a su perspectiva. Lo femenino es oposición y complementación de lo masculino, por lo tanto, el cuerpo de la mujer estará saturado de significaciones encarnadas por medio de lo erótico.

De esta forma observamos un fenómeno complejo en la articulación teórica del quehacer literario de Juan García Ponce, cuyos niveles dependen de la arista desde la que se explique su obra. Desde la tradición, por ejemplo, amor y erotismo no sólo forman un tema mítico rastreable en la historia literaria de Occidente, sino que instauran un universo paralelo en los personajes y el artista. La posibilidad de *vivir otra realidad* se agrupa bajo constelaciones arquetípicas que gestan imágenes específicas a lo largo de su obra.

Los desaparecidos y los muertos dan paso al mitema *de la ausencia*¹⁶⁰. Tema vivido en carne propia por el autor luego de que junto con su familia abandonara Mérida a la edad de 12 años. La pérdida del primer objeto amado e idealizado fue parte esencial de textos como “La Gaviota”, *De Ánima* y *Crónica de la intervención*.

La categoría del *absoluto* tiene cabida en este punto pues es el incentivo para la vocación literaria de Juan García Ponce. Como Musil, elabora la tesis de “ese otro estado [...] en el que el amado encuentra su yo en el otro, y lo contempla al tiempo que vive su amor, [Sin embargo] no logra romper el cerco de la realidad sin destruirla y [por lo que hace que] la obra permane[zca] inconclusa”¹⁶¹, tema que tempranamente abordó en *El reino milenario* donde analizó la obra de Musil *versus* la de Joyce. En el análisis exploró la unión del arte con la vida, posible en el espacio donde habita el espíritu, y cuya conclusión fue que el amor perfecto sólo puede lograrse a través del arte.

Ejemplo de esta ideología lo encontramos en su famoso relato “Tajimara”¹⁶² que cuenta la relación amorosa e ideal de dos hermanos, vínculo roto por la realidad exterior que los circunda —evento que se repite en *Crónica de la intervención*. En la novela, el amor absoluto y perfecto de una pareja es despedazado por la irrupción de una realidad social y política que alcanza a los personajes que devora.

¹⁶⁰ García Ponce, *El reino milenario*, Montevideo, Arca, ([1966] 1970), p. 93.

¹⁶¹ García Ponce, *Op. cit.*, p.133.

¹⁶² García Ponce, “Tajimara” en *Tajimara y otros cuentos eróticos*, México, Era, 2010.

En la estética de García Ponce “el arte nos abre el camino de lo sagrado [porque] transmite lo que sobrevive de energía pura en el mito”¹⁶³ El mito presenta una verdad por medio de un lenguaje simbólico y, como diría Lévi-Strauss¹⁶⁴, son pocas las verdades que dice, son pocos y limitados los temas —a los que García Ponce llama *obsesiones*. Lo cierto es que cuando se cuenta un mito se encuentran respuestas esenciales para la existencia de una civilización, ya que en él se funda el sentido de ser y de trascendencia de un pueblo o un individuo.

De esta manera podemos concluir que la escritura es la manifestación de una falla en la que el artista, como se ve en la obra de García Ponce, pretende negar la realidad para encontrar otra que le dé sentido a su existencia en “el terreno de la más alta poesía”¹⁶⁵. Los personajes son una máscara, lo mismo que los espacios útiles para encarnar la realidad de la vida. La obra es el espacio artístico donde se decantan verdades universales. La narración específica sobre la vida de un personaje de rasgos arquetípicos representa la recuperación de aquello de universal que hay en todos los seres humanos. La literatura cumple, así, su función de recordarnos qué somos, qué es el amor, qué es la vida en uno y en todos los seres humanos.

Por tanto, su obra está más allá de lo que el propio autor supone. Es, como diría Lacan de Joyce a partir de su lectura del *Ulises*: es el síntoma de un anudamiento de las dimensiones de la existencia de lo real, lo simbólico y lo imaginario¹⁶⁶. Su importancia radica en que la falta en cierta estructura se logra precisamente cuando se tejen, anudan, los registros de lo real con el simbólico¹⁶⁷. Esta es una otra manera de hacerse de la realidad necesaria para saber que se es en el mundo y no sólo *se ha sido arrojado al mundo*. La certidumbre de la realidad es la manifestación del sujeto artista que intenta reparar una falla a través de su escritura. Con lo anterior no intento decir que el acto

¹⁶³ García Ponce, *El reino...*, p. 9.

¹⁶⁴ Lévi-Strauss, *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 1979, p. 257.

¹⁶⁵ García Ponce, *El reino...*, p. 51.

¹⁶⁶ Moustapha Safouan, “Las psicosis (1955-1956)”, en *Lacanian. Los seminarios de Jacques Lacan 1953-1963*, México, Paidós, 2005, p. 45.

¹⁶⁷ Bruce Novoa, “La novelística de Juan García Ponce: el deseo por el modelo”, en *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Col. Cuadernos), p. 98.

creador o la obra puedan ser usados como expresión clínica del autor, sino como un posible modo de aproximación al proceso creativo del artista.

Puede deducirse entonces que la tesis central de García Ponce le devuelven una verdad ineludible: el amor consuela al ser humano de vivir, le hace posible la vida y le permite arrostrar una realidad que, en ocasiones, en lugar de darle certeza, les devuelve una imagen desintegrada de sí mismos. Las imágenes corpóreas de carácter esencialmente eróticas de las que se constituye la literatura ponciana se soportan en una red mitológica occidental, por ello en sus personajes pueden encontrarse ecos de otros conocidos: Eurídice, Pigmalión¹⁶⁸, Eva, El Paraíso. Estos y otros son arquetipos que flotan a lo largo de su obra literaria.

Así, pues, la biografía intelectual de Juan García Ponce debe comprenderse bajo estos esquemas filosóficos, literarios y mitológicos. Su obra, por supuesto, rebasa lo que él mismo señaló en entrevistas y ensayos. La comprensión cabal de su producción puede hallarse a la luz de entrecruzamientos y reticulaciones de conceptos estéticos, religiosos, filosóficos y mitológicos, pues la descripción de un personaje femenino, por ejemplo, puede tener sus raíces en un modelo de la pintura flamenca, como se verá en los posteriores apartados del presente trabajo. Las reflexiones de los personajes pueden comprenderse mejor a la luz de la filosofía y su categoría de *realidad* como experiencia del ser. Las tramas sugeridas en sus novelas y algunos de sus cuentos echan raíz en la tradición mitológica de Occidente. Sin duda su obra está construida bajo una lógica impecable, con un principio de constancia poderoso y con una integración digna de mención por anudar lo que aparentemente no es posible o, bien, es posible comúnmente en la mano de un artista.

Referencia bibliográfica

Albarrán, Claudia, "La generación de Inés Arredondo", en *Revista de la Universidad*

Autónoma Metropolitana, México, en

<http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html>

¹⁶⁸ Pigmalión, rey de Chipre, buscó una mujer perfecta con la cual casarse, pero no la encontró, por lo que decidió no casarse y dedicarse a la escultura. Realizó la escultura de Galatea de la cual se enamoró.

- Córdova, Arnaldo, "Antonio Gramsci: la cultura y los intelectuales", en *La jornada semanal*, en La Jornada, Núm. 985, Domingo 19 de enero de 2014.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Bolsillo, 1215.
- Batis, Huberto, *La flecha extraviada*, México, Editorial Ariadna (Col. De Papel/7), 2015, en <https://books.google.com.mx/books>
- Bruce Novoa, Juan, "La novelística de Juan García Ponce: el deseo por el modelo", en *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Col. Cuadernos), 1998.
- Calderón, Carolina, "Una entrevista con Juan García Ponce (Septiembre 7, 1977)", en *Juan García Ponce y la Generación del medio siglo*, México, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias (Colección Cuadernos), 1998.
- Córdova, Arnaldo, "Antonio Gramsci: la cultura y los intelectuales", en *La jornada semanal*, en La Jornada, Núm. 985, Domingo 19 de enero de 2014.
- Dussel, Enrique, "El origen del hombre como ser cultural", en *Hipótesis para el estudio de América Latina en la historia universal*, Argentina, Chaco-Resistencia, 1966.
- García Ponce, Juan, *De Anima*, México, Montesinos, 1984.
- _____, *Personajes, lugares y anexas*, México, Mortiz, 1996.
- _____, "Tajimara", en *Tajimara y otros cuentos eróticos*, México, Era, 2010.
- _____, *Apariciones*, México, FCE (Letras mexicanas), 1987.
- _____, *Autobiografía precoz*, México, Océano, CONACULTA, ([1966] 2002).
- _____, *Crónica de la intervención*, en *Obra reunida VI*, México, FCE, 2012.
- _____, *El reino milenario*, Montevideo, Arca, [(1966) 1970].
- _____, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, México, FCE, 1989.
- _____, *La aparición de lo invisible*, Siglo XXI, 1968.
- Klossowski, Pierre. *El Baphomet*, Valencia, Pre-Textos, 1980.
- _____, *La revocación del Edicto de Nantes*, México, ERA, 1975.
- _____, *La vocación suspendida*, México, ERA, 1976.
- _____, *Roberte esta noche*, México, ERA, 1976.

- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 1979.
- Lipovetsky, Gilles, *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama, 2012.
- Luciano, Gruppi, "El concepto de hegemonía en Gramsci", Argentina, en http://www.gramsci.org.ar/12/gruppi_heg_en_gramsci.htm.
- Marcuse, Herbert, *El nombre unidimensional*, México, Mortiz, 1968.
- _____, *Un ensayo sobre la liberación*, México, Mortiz, 1968.
- _____, *Eros y civilización*, México, Mortiz, 1965.
- Martínez Moralez, José Luis. (Coord.), *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, México, Universidad Veracruzana, 1988.
- Safouan, Moustapha, *Lacaniana. Los seminarios de Jacques Lacan 1953-1963*, México, Paidós, 2005.
- Styron, William, *La larga marcha*, México, Mortiz, 1965.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN*

Toda civilización tiene un sentido, aunque dicho sentido esté difuso, inconsciente y sea difícil de ceñir. Todo ese sistema se organiza en torno a un núcleo ético-mítico que estructura los contenidos últimos intencionales de un grupo que puede descubrirse por la hermenéutica de los mitos fundamentales de la comunidad.

Enrique Dussel

En el presente apartado se realiza un análisis formal de *Crónica de la intervención*, novela publicada en 1982 bajo el auspicio de CONACULTA. El objetivo es articular la relación entre los sucesos, personajes y arquetipos que van tejiendo los mitemas recurrentes a lo largo de la obra. También está el de identificar algunas características propiamente literarias de la novela, con la finalidad de que quede claro para el lector lo que es propio a la naturaleza del mito y lo que es propio de lo literario. La novela es concebida, desde este planteamiento, como el campo donde es posible trabarse dos unidades conjuntas, pero que no son lo mismo. Para ello se identificarán tipo de narradores por capítulo, tipos de personajes (actantes) y las relaciones de parentesco establecidas entre estos.

Lo anterior servirá al lector como antecedente para establecer la relación entre los personajes, sus recurrencias temáticas o redundancias mitémicas y la selección de arquetipos femeninos analizados como mitemas en el Capítulo IV. En este sentido, este es un capítulo de transición entre la teoría mitocrítica (capítulo I) y en análisis de arquetipos presentes en la novela (capítulo IV).

Por lo anterior, se presenta en primer lugar la síntesis de la trama de la novela en su totalidad (del capítulo I al XXX). El objetivo es que, teniendo en mente el contenido de la obra y los personajes en acción, se avance en el análisis de las distintas voces narrativas y finalmente se establezcan algunas constelaciones mitémicas, muy al estilo de Lévi-Strauss, del que parte Durand, en su libro *Mito y sociedad*, trabajo fundamental para identificar la cuenca semántica en la que, hipótesis del presente trabajo, se encuentra esta novela e, incluso, la obra completa del autor.

Siendo el horizonte histórico previo de Juan García Ponce la Segunda Guerra Mundial y el Existencialismo como corriente filosófica; así como su horizonte personal, la literatura alemana, habrá que considerar que él aspiró a crear una obra de orden universal —una visión, si se piensa un poco, que se encuentra dentro del mitologuema prometeico¹⁶⁹. Sin embargo, no hay que pensarlo mucho para comprenderlo: no existe literatura trascendente que no contenga una narrativa de carácter mitológico. La poética de alcance mundial siempre retoma, trastoca, reinterpreta, actualiza, tópicos míticos soterrados pero sustanciales para el sostén civilizatorio de la humanidad. Estos textos poseen rasgos comunes: elementos u objetos: espadas, flechas, piedras preciosas, talismanes; objetos religiosos: cruz, palomas; obras de arte: cuadros, esculturas, poemas, libros, etcétera. Mitemas semejantes: el amor a la amada, la conquista de la amada, el engaño a la doncella, etc. Símbolos que sintetizan este vínculo entre aquello que se cuenta y el actante: las conchas aludiendo a Venus, nacida del mar, por ejemplo. Los arquetipos son ya la sustantivación del relato mítico, y en este proceso hay una cosificación de la historia: *Ulises*, su nombre nos recuerda —al menos por algún tiempo— la historia aleccionadora: no se puede ser un apátrida, es necesario volver a Ítaca —una de las muchas verdades que el mito manifiesta. Medea, su nombre ¿sintetiza el grado de la violencia de la que es capaz una mujer despechada? Quizá.

Tomar estos u otros mitemas siempre es una oportunidad para la comunidad de dialogar con sustratos narrativos olvidados que solo esperan entrar en acción. De ahí su relevancia.

Son muchos los mitemas presentes en la obra de García Ponce. Estos se proyectan en múltiples referencias estéticas (literarias y pictóricas). En cuanto a los relatos representados a través de los personajes femeninos, pueden emparejarse con importantes mitemas de la cultura occidental: está el del erotismo-feminidad, el de la castidad-locura, el del erotismo-duplicidad, el del erotismo-alteridad. Todos ellos juegan un papel esencial en *Crónica de la intervención* a un nivel mitémico contestatario para su época, aunque

¹⁶⁹ El horizonte histórico e intelectual que le toca vivir a García Ponce está permeado por este mitologuema. Cuando él nace (1932), han pasado 75 años de la formación mitémica romántica y para cuando publica 101 años. El último cuarto de la formación mitológica (32 años) le permiten madurar su propuesta estética y concluir con la cuenca de 1960 a 1990.

absolutamente canónico para el discurso mítico universal, esto es la integración del hombre a la civilidad. La aparición del otro, como sostén del espíritu y del cuerpo, será el mitema más importante de toda la novela, ya que la trama gira en torno a Mariana y el placer y saciedad que ella causa al personaje masculino, Esteban. Está también el mitema complejo de la identificación del uno con el otro como posibilidad de Absoluto.

La fuente inagotable del deseo femenino es uno de los muchos temas que pueden destacarse de esta configuración hipertextual hallada en la novela. La estética femenina y el cuerpo femenino, simbolizados a lo largo de la historia de Occidente, también ocupan un lugar sustancial en el texto, tema ampliamente desarrollado en el capítulo IV. Sin más preámbulo, iniciamos con la síntesis argumental de la novela.

3.1 Síntesis de la novela *Crónica de la intervención*

I. Con Esteban

En el primer capítulo, Esteban recrea el encuentro que tuvieron Anselmo, Mariana y él en su casa: su amigo llegó acompañado de la novia en turno a su departamento. Ahí los tres tuvieron un encuentro amoroso intenso todo el día hasta llegada la noche. El contacto erótico se sucede repetidas veces con variantes en los roles de los tres participantes. El narrador se detiene en la descripción de los movimientos corporales, así como en la interacción emocional entre ellos. El motivo de la visita fue que su amigo de infancia había decidido irse a vivir a Japón, lugar donde, aseguraba, se convertiría en monje de túnica amarilla y cabeza rapada. Esteban de inmediato quedó prendado de la belleza de Mariana y de su entrega sexual impúdica. Anselmo se despide, llevándose a la bella mujer.

II. Primera comunión

Afuera de la casa de las tías de Esteban se desarrolla la primera escena de este capítulo, con los pormenores propios de la prisa que supone llegar tarde al bautizo de los hijos de María Inés y José Ignacio, a celebrarse en el convento. Fray Alberto Gurría realiza la misa. Esteban fue invitado a la ceremonia por las tías Eugenia y Delia, descritas como atemporales, elegantes y de carácter festivo.

Una vez en el claustro, Esteban, flanqueado por sus cámaras fotográficas, descubre el enorme parecido entre Mariana y María Inés: los actos, los movimientos, la simetría en las líneas que trazan sus cuerpos, en tanto la misa no ha sido más que un rito sin importancia. Concluida la ceremonia, fray Alberto y Esteban viajan juntos en el mismo auto hacia el jardín de la casa de los padres donde se celebrará la fiesta del bautizo. En el trayecto, ambos versan sobre la fe y queda de manifiesto el carácter agnóstico de Esteban. En el jardín de María Inés, Esteban continúa tomando fotografías a los invitados. Más tarde, Eugenia presenta a Esteban con María Inés. José Ignacio también está presente. Se hace de tarde y María Inés se cambia de ropa: utiliza un bikini que a Esteban le da la certeza de estar frente a la misma mujer: “es Mariana-María Inés”, se dice a sí mismo.

III. Evodio Martínez

En este capítulo, el autor da cuenta de manera sucinta de la vida de Evodio Martínez, quien vive en una zona marginal de la ciudad de México en una vivienda de dos cuartos, acompañado de sus cinco hermanos. Ellos duermen en el piso sobre petates, por las noches Evodio mantiene juegos eróticos con su hermana Adela.

El olor del pulque, la cal y la miseria son constantes en la adolescencia de Evodio, quien, al terminar la secundaria, pide a su padre ir con él a trabajar a la fábrica; ya en la factoría carga pacas de borra y estopa; embarnece por el trabajo. Su actividad consiste en pesar fardos, para ello se sube a la báscula de la que resta su propio peso, como si lo real de la carne pudiera dar sentido a su existencia en el orden de lo simbólico. Los juegos eróticos con su hermana terminan. En su trabajo conoce a una chica de nombre Carmela con quien establece una relación erótica, que no afectiva, pues no logra conversar con ella, solo se deja llevar por la pasión ardiente que lo convoca en las regaderas, en el cine... Aprende a manejar y se distancia aún más de su padre, con quien tampoco cruza palabra.

Más tarde, su hermano Sereno le propone trabajar en una biblioteca. Evodio asiste a la cita y es contratado por José Ignacio como chofer de María Inés, lo cual le cambia la vida. En casa de su patrón le presentan al personal doméstico: Matilde, Zenaida y Felipa, la vieja que sí podía hablar con la señora María Inés. En una oportunidad, ella aparece a

trasluz, él ve el cuerpo de la mujer en transparente camisón, imagen que más tarde fue evocada en sueños por él. Gracias a sus empleos, las condiciones materiales de Evodio y sus hermanos mejoran. Se cambian de casa, duermen ya en habitaciones separadas hombres y mujeres; compran camas y la posibilidad del encuentro con su hermana Adela se antoja imposible. El silencio reinante se torna una constante entre quienes habitan la casa. Sin embargo, Evodio se relaciona amorosamente con la amiga de su hermana Adela: Irene Palacios. Ellos van al cine, se tocan, se besan ritualmente, la lleva a su casa y luego vuelve en silencio a su hogar.

IV. Carta de Anselmo

En esta epístola, Anselmo tratará de dar respuesta a la pregunta de Esteban: ¿Quién es Mariana? Anselmo dice responder a dicha cuestión, asunto general del capítulo. Para ello, el narrador refiere haberla conocido en casa de Bernardo Tapia, durante una fiesta, en la que Mariana fue develando, con su belleza natural y seguridad, saberse deseada. Señala que Mariana es, en todo caso, solo el recuerdo de Mariana. Y, así, Anselmo narra su encuentro, entretejido con las descripciones del paisaje que mira, mientras escribe con tono nostálgico, resultado de ese lamentable fin de fiesta. Menciona y reconoce los conocimientos de Mariana sobre cultura francesa, quien da clases en un instituto, junto con su amiga Sara Segul, que también se encontraba en esa fiesta.

Anselmo organizó una fiesta de despedida para Sara, ya que se irá de viaje. Al final de la velada, la judía proporcionó el número telefónico de Mariana a Anselmo. A partir de ese momento Anselmo y Mariana, primero, conversaron en un café, después, ya en el departamento de él o de Mariana, se sucederán los encuentros amorosos y sexuales entre ambos: en la alfombra gris, sobre la cama, en el auto, en todas partes y en ninguna. Anselmo dibuja de cuerpo entero a Mariana para Esteban, con cargadas e intensas imágenes eróticas, vinculadas con la posibilidad de rescatar a través de la descripción, lo vivido. Anselmo se debate, así, entre la fantasía especular de Mariana y aquella a la que mira hablar: “No me mires —dijo—, no me mires. Cógeme”. Los amantes vivieron alternativamente en el departamento de uno u otro. Asimismo, Anselmo le confirma a

Esteban que lo buscó por esos días sin contarle nada de Mariana, incluso en casa de sus tías, también le comenta su cambio de posición religiosa: dejará de ser católico para siempre. Le detalla una otra reunión ocurrida en su propia casa y a la que acudieron Mariana, Bernardo Tapia y un desconocido con el que ella bailó; más tarde el desconocido y ella se fueron juntos a la cama a besarse. Anselmo irrumpió en la habitación y Mariana le reclamó: “Entraste demasiado pronto”. Acto seguido, Anselmo confesó a Esteban que es en ese momento concibió la idea de que la última noche antes de partir a Japón, estarían los tres juntos: Esteban, Mariana y él.

V. Posibilidades

En este capítulo se narra esencialmente la naturaleza solitaria de José Ignacio Gonzaga, culminando con el matrimonio contraído con María Inés y el nacimiento de su hija Mercedes. En la hacienda familiar, José Ignacio pasea a caballo en compañía de su padre, que le propone dedicarse al cuidado de dichos terrenos. En la adolescencia, José Ignacio fue internado con los frailes, ahí conoce a Rubén Islas, un adolescente extrovertido del estado de Chihuahua, con quien traba cierta amistad, la cual es censurada de homosexual por los curas; ellos son separados. El joven Rubén lo acusa de ser “puto” y nunca más se vuelven a hablar. Este fracaso de amistad, lo signa. Permanece solitario. Viaja a Canadá con la finalidad de cursar sus estudios superiores. Durante su estancia tiene muchos amigos circunstanciales, sin ningún arraigo. Antes de terminar la carrera, su madre muere y es enterrada en el panteón francés. Tras la muerte de ella, se demora en volver a Canadá y en concluir sus estudios. Nuevamente visita la hacienda en compañía de sus tías Eugenia y Delia, finalmente regresa a Canadá y se titula, de inmediato retorna a México y su padre le monta un despacho en una de las fábricas.

José Ignacio conoce a María Inés en el Cine Club al que asiste acompañada de un hombre, que Ignacio supone su amante. Durante distintos encuentros, ellos flirtean, hasta que María Inés asiste sola y lo aborda. Ella tiene apenas 23 años y es hermosa. Desde ese momento, ellos se frecuentan, hasta que, por fin, tienen un encuentro amoroso en un hotel, pero como a ella no le gusta el lugar, José Ignacio alquila un apartamento para sus

futuros encuentros, departamento que amuebla con una cama, un tocadiscos y unas lámparas. Pasados los meses, María Inés conoce al padre de José Ignacio, durante un concierto.

Un día, el amante de María Inés les cierra el paso con su automóvil. La respuesta de José Ignacio fue rápida: baja del auto y lo golpea salvajemente, lo deja tirado en la orilla de la carretera, sube al auto y, sin decir palabra, conduce, cuando llegan a su apartamento, tienen sexo fuerte con ella.

José Ignacio le propone matrimonio a María Inés en la hacienda. Ella aceptó. Se celebró la boda en la parroquia cercana a la finca. Fray Alberto condujo el ritual. La mujer quedó embarazada casi inmediatamente y, durante este periodo, el padre de José Ignacio enfermó y fue hospitalizado en el mismo nosocomio donde ella dio a luz a su primogénita, Mercedes, pocos días antes de que el abuelo falleciera. Fray Alberto ofició ambas misas: la de difuntos y la de bautizo.

VI. Grabación técnica

En este capítulo se hace una descripción precisa del doctor Alfonso Reygadas y de la confesión fundamental de María Inés, disertación plagada de recuerdos, que van confirmando su personalidad: "...a mí me gusta obedecer", la escucha decir. El doctor es un tipo pulcro y de vestimenta sencilla que la atiende en su consultorio. Ahí, graba las sesiones que luego escucha y analiza: "Estoy hecha para obedecer. También para provocar. Quiero gustarle a todo el mundo". En esa sesión, María Inés narra el encuentro con un vecino, con quien entabla una relación especular. Tiene el recuerdo de infancia de ser bajada en una canasta de un árbol igual que un pequeño gato rescatado. Afirma no ser católica, sin embargo, fue obligada a confesarse con el primo de su marido antes del matrimonio. Ella interpela a la vida, se cuestiona sobre el alma y la posibilidad de ser, sobre la muerte y su insistente presencia. No le gusta pensar en la muerte, sin embargo, lo que se imagina es un cuerpo muerto. Habla de cómo resulta ser alguien para los demás, hasta que se deshacer del novio: Enrique Alcocer, espacio corporal de la pureza que se impone como lugar íntimo para destruir y demostrar así su inexistencia. El sexo tiene entonces categoría de belleza:

una fuerza purísima. Narra el encuentro sexual con Enrique, el placer de ser otra, una que se ofrecía al amor, de tal manera que ese recuerdo la acompañaba todavía. Su segundo novio, lejos de parecersele, le devolvía una intensidad desconocida: “Me proporcionaba un enorme placer que me usara”, dice. También habla de su madre, de su relación de apego. Las supersticiones sobre la muerte atadas al sonido del afilador de cuchillos. Entonces, tras la ruptura con su novio, conoce a José Ignacio en el cine club. Y plantea la idea de hacer el amor como rasgo ineludible de desaparecer, de morir, de experimentar la muerte en el acto, ideación que signa el vínculo. Después concibe la idea de quedar embarazada, como una posibilidad de completud. Narra, incidentalmente, la relación familiar con los parientes políticos, su madre y las tías de José Ignacio. Finalmente, el que habla siempre es otro. María Inés se ha representado a sí misma en el diván. La sesión termina y el Dr. Reygadas, a solas, escucha y trata de descifrar el largo soliloquio de la mujer.

VII. Noche de fiesta

“Alta es la torre del deseo”, sentencia el inicio del capítulo. Evodio Martínez repasa en soledad su entorno y los nombres de los viejos árboles que rodean la casa del patrón, a quien observa con su familia y se refleja en ellos. Trepado en una aralia, el ingenuo *voyeur* traspasa los límites de su quehacer, para alcanzar su deseo: mirar lo que en la alcoba principal acontece: María Inés plasmada en un cuadro figurando a la diosa Atenea. Su patrón yace desnudo sobre la cama. Entra María Inés con solo unos calzones negros y resulta idéntica y distinta a la imagen pintada ante los ojos de Evodio. La mirada extasiada del chofer lo precipitó hacia el suelo, quedando tendido junto a la acacia. Matilde lo descubrió desmayado; lo llevó, junto con Zenaida, a la casa.

En tanto, los invitados llegaron: Rodrigo Pedrales, María Elvira, Aurelio Pérez Manrique, Ofelia Gutiérrez, Esteban y el fray Alberto Gurría, Cristina y Carlos Aluminio. Cecilia de Torre, Mariana y el doctor Reygadas. En la reunión, Esteban convive con naturalidad y recuerda a Anselmo. Acto seguido, Esteban repasa los movimientos de María Inés con singular interés, habla con ella sobre las fotos del bautizo de sus hijos y la interpela sobre la presencia de Mariana en una de las imágenes que le expone en el cuarto de ella.

María Inés se siente confrontada por las fotografías que observa, donde es y no Mariana, quien aparece desnuda, lo besa y salen de la habitación. En este punto se establece una primera articulación entre un suceso ocurrido en el capítulo II y VII a través de la imagen. La fotografía es el objeto que tiende el puente entre los dos sujetos: Esteban y María Inés, y en la que media un tercer actante: Mariana en ausencia.

La fiesta continúa, todo habitual, aburrido y banal, José Ignacio conversa entonces con Esteban y Aurelio Pérez sobre una empresa seria: tomar buenas fotografías. Carlos Aluminio y José Ignacio conversan sobre la *Venus* de Cranach, sobre su intemporalidad. María Inés discute sobre las dos actividades que posibilitan saber quiénes somos: la religión y el psicoanálisis. Nadie gana la discusión, ni Reygadas, ni fray Alberto Gurría. María Inés y Esteban bailan. "El deseo es un olvido, ya se sabe" y todos salen de la fiesta rumbo a casa de Esteban, mientras Evodio ha abierto ya los ojos y las empleadas le han contado donde lo encontraron tirado. En el sueño se encuentra la vida y la muerte, piensa Evodio. El deseo se hace presente en la quietud y la serenidad de la casa. Finaliza la fiesta.

Como se observa en este capítulo, muchos de los mitemas capitales de la obra están presentados. Aquí aparecen el tema del deseo del hombre por la mujer; el de la mujer como una referencia histórico-estética; el de la imposibilidad del amor encarnado por un hombre pobre. De alguna manera, cada actante expone una "visión de mundo" que completa el mapa o "constelación ideológica" de la obra, el cual pudiéramos definir de la siguiente manera: 1) el deseo no tiene fin; 2) la vida, el sueño y la muerte son un continuo; 3) la mujer siempre es una diosa perfecta. Todos ellos tópicos de la literatura occidental susceptibles de ser localizados en otros relatos: mito del nacimiento de Venus, por ejemplo; *La vida es sueño* de Calderón de la Barca —mitema retomado por el Barroco—, para el segundo caso; y *Tristán e Isolda*, mitema medieval, para el tercer tema.

VIII. Conversación sobre el futuro y el pasado

En la casa de la tía Eugenia, por la tarde, conversan Esteban, su tía Eugenia y Celia: "Soy un huérfano, tía", dice Esteban. "Sólo al paso del tiempo quedan los recuerdos", y la tía Eugenia evoca su infancia y le determina un matiz de sabiduría a esa época de la vida. Ellos

hablan de la vocación de Esteban como fotógrafo, de sus padres y de la distancia creciente entre él y José Ignacio. De la visita de María Inés dos días atrás. También, Esteban evoca las escenas con Mariana, que mezcla con las imágenes de María Inés. Las recuerda, mientras la tía sigue con su perorata. Él hace analogías sobre la vida y las fotografías que amarillean con el tiempo. Después comenta sobre su oficio de fotógrafo como algo que posibilita atrapar en el tiempo un objeto que desaparece y se torna en otro al ser revelado: *La obscenidad que es una alta forma de pureza*. Y continúa la charla hasta hacerse de noche. Después, Esteban habla de su infancia, del sentimiento de soledad y de la distancia con sus hermanos y padres y de la cercanía con sus tías, que lo escuchan atentas. Anselmo es evocado como ejemplo de libertad por parte de Esteban y lo elogia. Sus tías se alarman por su posible ausencia en correspondencia con Anselmo. No, Esteban solo trabajará en el comité gracias a José Ignacio, no se irá. Al fin, la charla se termina y Esteban sale de la casa de sus tías. Sube a su departamento y rememora la visita de Anselmo y Mariana. Pero, quizá, sea María Inés quien aparezca, desea Esteban. Para ese momento, Mariana existe solo en su recuerdo y María Inés se hace presente, sonriendo, es visible.

En este capítulo se presenta como característica común entre mito y literatura, el concepto y desarrollo que se tiene del tiempo: el personaje Esteban tiene un oficio que le posibilita capturar momentos que luego se imbrican en su memoria y su deseo. La narrativa mítica presenta un no tiempo o bien un tiempo en donde la recurrencia (mediante el recuerdo o registro de lo simbólico) es relatado en dos sentidos: 1) como reactualización a través del recuerdo de los personajes, 2) mediante las acciones de los personajes: cada posesión erótica de Esteban del cuerpo de la amada lo instala en este espacio llamado tiempo mítico.

IX. Fin de semana

Es un sueño, Luis se ve con un gatito negro, ambos están debajo de las sábanas. El gatito desaparece y otro más grande se hace presente. El niño despierta con la sensación de haber perdido algo. Volvió a la cama con los ojos abiertos. Era sábado y no tenía que ir a la escuela. María Inés grita a sus hijos para que despierten, aunque sin éxito. Después la

familia realiza las actividades cotidianas de un sábado por la mañana sin mayores complicaciones. Los recuerdos se suceden uno tras otros y la paz que se respira evoca la infancia de María Inés, quien tiene, de pronto, una idea: supone que Esteban la mira desnuda, cuando sale de la ducha. “Los viajes hacia el interior no terminan en ningún lado” y la absoluta banalidad de un fin de semana ocurre en este apartado. Luego un recuerdo sobre los primeros días de clases de Luis y la imagen de la madre y la de ella vestida de colegiala, ocurre como entonces un juego de espejos que crea una imagen poliédrica de la sucesión de la vida en copias repetidas de generación en generación. “Lo único verdadero, es la costumbre”, confirma su propia existencia. Más tarde, visitaron a Santiago y Cristina. Al término de la reunión, María Inés y José Ignacio tuvieron un encuentro dentro del auto. Esta visión también forma parte de la narrativa mítica: la repetición como ritual y la duplicación de las conductas inculcadas generación tras generación para el beneficio del clan.

El domingo, los niños realizan actividades lúdicas con amigos en su jardín. María Inés se pone el bañador y entra a la piscina. Rodrigo y Elvira Perales los visitan. Los varones conversaron sobre los problemas económicos y ellas sobre la vida en general, sin mayor interés. Van a misa, comen, vuelven a la casa y ahora se representa la ensoñación de José Ignacio, que supone a María Inés desnuda y ser vista por sus invitados. María Inés conversa con Elvira sobre Esteban. Sus invitados se van y todo vuelve a la cotidiana calma de la noche, al sueño. Luis, por lo pronto, desea volver a coincidir en el mundo de Morfeo con esos gatos del otro día: “Sólo dos gatos que, sucesivamente, habían estado en algún momento cerca de sus pies y bajo las mantas”. En estos capítulos se va conformando, a través de los personajes, esta visión que sobre el tiempo, la memoria, el sueño y la vida aparece como una repetición de orden mitémica. Hay un *continuum* donde el tiempo es un estado (tiempo y espacio) sin disección: lo eterno o el tiempo sin tiempo, según se le quiera ver.

X. Páginas de diario

El pasaje trata sobre las reflexiones de fray Alberto Gurría acerca de la vida religiosa, su vocación y las frecuentes dudas que le causa la idea de fidelidad a Dios; sobre si ha elegido o no el camino correcto y por dónde se perdió, si es que acaso está perdido. Describe sus encuentros con amigos en casa de estos y su necesidad de evadirse y de encontrarse solo frente a su libreta y consignar sus actividades diarias. Narra su paso por Oviedo, España. Dice que “la fe no se pierde, se encuentra observando cuidadosamente, pensando”. Sin embargo, la duda lo toma por asalto cada tanto. Cuenta de un viaje marítimo, en el que describe su encuentro con un fraile de otra orden religiosa, que le hace afirmar su convicción religiosa. También señala que en Francia tuvo un encuentro homosexual con un joven devoto, que en la actual referencia era ya arzobispo. Comenta sobre su paso por el diván y la contradicción constante que surge en su interior. Asimismo narra su concurrencia con Esteban en la comunión de Mercedes y Luis. Su encuentro sexual con Mariana en casa de Bernardo Tapia y en presencia de este y de sus otros invitados: dos parejas. Ahí también estaba María Inés recordando, la reunión era una especie de misa iniciática. La orgía que se sucedió fue parte de un contrato pactado entre todos. Todos tocaban a la Mariana recostada sobre la mesa con los brazos abiertos en cruz. El encuentro erótico entre todos es descrito con profusión, pero ese encuentro era una pura fusión impersonal: “Mariana es María Inés o María Inés es Mariana. Las dos son todo y nada y la misma”, a quienes había tocado y con quienes había estado. Este capítulo articula la narración con los capítulos II y VII.

XI. Grandes perspectivas

En este capítulo se hace un recorrido histórico de la nación como un sujeto vivo, desde la conquista de la Nueva España, pasando por la Colonia, la Independencia, la primera República, hasta la Revolución Mexicana teniendo como hilo conductor el vínculo con la iglesia y su desarrollo. La historia se detiene en El festival de las Juventudes, momento ideal para probar la madurez alcanzada por la nación y la oportunidad de humillar a los escépticos. En ese contexto, Esteban se hizo presente en la oficina de Aurelio Pérez.

Esteban recordó que la noche anterior Rodrigo Pedrales, esposo de María Elvira, estaba de viaje y que había estado en el departamento de ambos con su esposa. María Elvira y él cenaron y luego se dirigieron a la casa de Esteban. Una vez ahí se dio un juego de seducción violento, masoquista, por parte de María Elvira, que pretendía una “absoluta exigencia de humillar su cuerpo”; pero se sabe que en esos juegos el masoquista siempre es el sádico. Termina el encuentro y Esteban regresa a su casa, ahí descubre la herida que le hizo María Elvira en el hombro al morderlo.

En la oficina de Rodrigo Perales, Esteban negoció el precio de su trabajo como fotógrafo. Saliendo de ahí, sin las ganancias esperadas, se dirigió a casa de sus padres: “Alguien tenía que mostrarse complacido ante la posibilidad de que tuviera un empleo fijo”. Sin embargo, una vez en la casa, solo, la nostalgia y la certeza de no pertenecer a ningún lado lo invadió. Todo transcurrió monótono. Se despidió y fue hasta su casa.

Días después, en las oficinas destinadas a la organización de los juegos, Esteban se encuentra con Francisca Pimentel y Diego Rodríguez. Ella era una antigua novia suya y él un activista político y literato. Fernando Romero, arquitecto; Heriberto Bolaños, profesor de Teoría Literaria, quien había sido retirado de la universidad por acoso sexual a sus alumnas. Ahí, frente a Berenice Falseblood, Esteban mostró sus fotografías. Fue aceptado y le dieron un recorrido por las oficinas. Al salir de ahí, Esteban visitó a María Elvira en su departamento y tuvo sexo con cierta carga de violencia, no sin su consentimiento y en un acto que María Elvira consignó como profano.

Hasta este momento, este es el capítulo más literario porque el narrador se avoca a contar, reconstruye, los hechos que ocupan a los personajes y soslaya el aspecto filosófico que tiene énfasis en otros capítulos como el tiempo, la vida, la muerte, la creencia religiosa, o aquellas críticas a lo político.

XII. Coincidencias

Francisca Pimentel es descrita en su vínculo con el psicoanalista Reygadas y su encuentro circunstancial con María Elvira. En las sesiones con el analista, Francisca cuenta sobre su infancia —siendo ella la hermana mayor de cinco hermanos—, de su relación con su

abuelo, de la casa antigua que habitaban, de sus horas de colegio, de sus encuentros eróticos con sus compañeras de clase, ocurridos durante las noches que tenían permiso de pernoctar en su casa. Parece tener una vida en aparente felicidad, armónica hasta su adolescencia. Después, ya en la universidad, decide su vocación: escritora. En la facultad se vincula con su profesor de literatura y su esposa, una especie de monja. Le proponen que viva con ellos, tras una breve duda, no acepta. Este evento le posibilita que escriba un cuento. Entonces vive un romance con Enrique Alcocer, que, aunque de profesión abogado, es poeta. Francisca se embaraza de Alcocer y le oculta el evento durante dos meses. Después se casan y de inmediato empieza su consumo de alcohol. Durante los cinco años posteriores al matrimonio, ella tuvo tres embarazos más y el último de estos lo truncó abortando. El aburrimiento, la melancolía y los desencuentros los fueron consumiendo. Literariamente, pese a que Francisca es presa de una hipocondría y alcoholismo singular, continúa escribiendo poemas. El libro de poemas de su esposo, *Deslumbramientos*, tenía dos años en prensa, cuando el libro de cuentos de Francisca salió a la luz: *El triunfo envenenado*, publicación que le mereció una beca, que desahogó la economía familiar. Casi un año después, fue publicado el poemario de Enrique.

Francisca y Esteban iniciaron una relación cuando trabajaron juntos en el Departamento de Publicaciones. Enrique y Francisca organizaron una reunión a la que asistieron Bernardo Tapia y Mariana, quienes llegaron juntos. Al verla, Esteban la reconoció, no era María Inés. Ella le avisó que la carta de Anselmo para él había llegado. En tanto, Enrique leía sus poemas, todos bebían; ya entrada la noche, los invitados se despidieron, Francisca y su marido, al quedar solos, tuvieron un encuentro amoroso.

Este personaje de Francisca tiene una débil, aunque real articulación con el capítulo VI mediante un vínculo espacial: el consultorio del Dr. Raygadas. Dos tipos de mujeres en un mismo espacio, ¿qué dice aquí el narrador? ¿Acaso que las condiciones de la mujer-deseada, la mujer-sagrada, no es cualquiera, sino una en particular? Como ocurre en el mito, los sujetos objetos de sacrificio, aquellos destinados a los dioses, deben cumplir con ciertos requisitos: puede ser que tengan un color de piel distinto al resto del clan, que su belleza sea “sublime” o particular, que provenga de cierto linaje, que su parentesco

determine su destino. También puede ser que algunos de estos sujetos “posean” dones especiales y que hayan sido educados para cumplir con un destino específico, como ocurre con María Inés (para ser esposa de José Ignacio) o como sucede con Mariana (para ser objeto de Esteban).

XIII. Hacia atrás

Evodio Martínez visitó a su novia Irene en casa de sus papás, ahí se encontraba Raúl, el hermano de Irene, que no dejaba de parlotear, mientras la televisión le secundaba con un ruido que a Evodio no le permitía distinguir entre las sirenas propias que le taladran la cabeza y el ruido externo.

Después se narra que, en una ocasión, Irene y él fueron a un hotel, ahí no pasó nada de lo esperado, no era el cuerpo de Irene, ni el lugar, lo deseado. Al día siguiente fue a la pulquería, donde evocó a su hermano Sereno, a quien agradeció el trabajo que lo acercó a María Inés; rememora también el cuerpo desnudo y los movimientos de ella, dentro del auto, mientras él maneja.

Cuando Evodio despertó desnudo en la cama, ahí estaban Zenaida y Matilde, listas a lavar su uniforme y a mimar sus heridas. En una ensoñación, los tres estaban dispuestos en el cuarto de María Inés, con sus ropas, siendo ellas otras y las mismas en una doble visión de Carmela. En otras oportunidades, Zenaida y Evodio tuvieron encuentros sexuales. Luego, en el cine, Evodio y Ramiro con Zenaida se acariciaron, salieron de viaje al rancho de Zenaida, los tres hicieron el viaje en autobús y, ya en el pueblo, practicaron tiro con una escopeta; fueron a bañarse al río, mataron cerdos para consumo, sin embargo el sentimiento de no pertenencia persistía en Evodio.

En una última ocasión, Zenaida entró al río, pero no volvió. Trataron de ir por ella, Ramiro se tiró al agua sin encontrarla. Ambos siguieron la ruta del río en caballo y a pie sin éxito; encontraron solo su ropa, como constancia de su presencia. Fue hasta el día siguiente que uno de los hermanos la halló. La enterraron en el cementerio del pueblo, sin que su familia asistiera. Evodio y Ramiro regresaron a la ciudad. Evodio contó todo a

Matilde. Y María Inés contrató a nuevo personal de limpieza para sustituir a Zenaida. Todo era silencio sin distancia.

XIV. La visita

Bernardo Tapia y Mariana viajaron en el auto de ella rumbo a su departamento, en el asiento trasero los acompañaba Esteban, asombrado de ver el vínculo entre ellos y de que Tapia tuviera las llaves de la casa de Mariana. Ya en el departamento, ella dio a Esteban el sobre amarillo en el que venía la carta de Anselmo. Esteban se marcha y los deja solos. Es la carta que pretende dar respuesta a la pregunta del capítulo IV. Con el sobre en las manos, Esteban rememora el encuentro vivido entre Anselmo, Mariana y él, y los más recientes de Mariana con Bernardo Tapia. Tras su lectura, Esteban siente la urgencia de volver a ver a Mariana, imágenes fragmentadas, parciales y completas del cuerpo de Mariana llegan a él. En tanto eso ocurre, Mariana le deja una nota debajo de su puerta. Luego acuerdan una cita por teléfono; coinciden y hablan de las fotografías que Esteban tomó a María Inés y su parecido con ella, sobre la carta que Anselmo envió a Esteban. Al separarse, Mariana se dirige a casa de sus padres. Aquí se articula el capítulo I con el II con este XIV. El hilo: la figura del doble: dos que son semejantes y no se conocen.

XV. El deporte y la cultura

En este capítulo el narrador hace una descripción histórica breve y reflexiva sobre la cultura. Concretamente sobre las competencias deportivas: El Festival Mundial de la Juventud, un evento propicio para la convergencia del cuerpo y del espíritu. El arquitecto Aurelio Pérez Manrique convoca a un heterogéneo y nutrido grupo de la sociedad civil, revolucionaria, empresarial, obrera y campesina del país. Ahí confluyen literatos, artistas, poetas, excepto la “vergonzante clase media”. Se dan cita personajes diversos, tales como: José Ignacio González, Pedro Campillo, el escultor Carlos Aluminio, Julius Stiffer, Rodrigo Pedrales, Diego Rodríguez y Esteban, entre muchos otros. En una lujosa sala de juntas todos esperan el discurso del arquitecto Pérez Manrique, quien de manera breve, sencilla y efectiva se manifiesta sobre el proyecto que debe dirigir y consensuar entre los presentes.

Todos hablan, aportan pocas ideas eficaces. Al final de la reunión se designa como director del proyecto a Rodrigo Pedrales.

José Ignacio Gonzaga permanece en silencio, escucha las interpelaciones de Pedro Campillo, quien le hacía reclamos de clase. José Ignacio, pensativo, reflexiona sobre su relación con María Inés y su vida conyugal. Este movimiento narrativo se repite en cada personaje, pues todos entran en un doble juego de apariencias. La vida pública y la vida privada confluyen en los pensamientos de quienes asisten al coctel posterior a la reunión: “Podría distinguirse casi con absoluta certeza a qué grupo pertenecía cada una de las gentes [...] y lo desagradable que era el conjunto”. Esteban, no es la excepción, aunque luego se retira con Carlos Aluminio a casa de José Ignacio.

Otra parte del capítulo relata el encuentro entre Esteban y Mariana en el departamento de él. Se explica que dos semanas atrás, muy temprano, Mariana tocó a la puerta, vestía exactamente igual que la última vez: y el juego del silencio y las miradas anunciaban el intenso encuentro erótico que habría de suceder. Esteban, tras abrir la puerta, regresó a su cama y desde ese espacio conversó con Mariana, se dejó seducir por ella y luego él la sedujo. En todo esto, Esteban encontró una semejanza entre la voz de María Inés y la de Mariana. Y supo que ella era de todos, pero que en ese espacio era sólo suya. Salieron del departamento y se separaron. Acordaron verse más tarde en el instituto donde Mariana trabajaba. A partir de ese momento, se vieron todos los días; se sucedieron los encuentros en casa de Mariana y de Esteban. Una pálida expresión de ternura parecía asomar al amor, pero ninguno de los dos pudo advertirlo.

En casa de José Ignacio, Esteban tenía la posibilidad de ver a María Inés. Ella y María Elvira estaban juntas en la parte superior de la casa cuando las miró; ellas también querían verlo, pero no lo confesaban. Más tarde, María Inés reveló a su marido que desea acostarse con Esteban, él, en respuesta, la golpeó y después hicieron el amor. En la casa se encontraban Carlos Aluminio, Rodrigo Perales, etcétera.

El tema del capítulo XI se vuelve a vincular con este XV. Podría considerarse un capítulo de mediación entre el mundo psíquico de los personajes y el mundo social o laboral que los convoca. Asimismo en este apartado se toman los hilos de los capítulos

precedentes, pues los personajes antes presentados aparecen en la reunión. Por otra parte, la exterioridad, la vida real va conformando su espiral, que atropellará la vida simbólica de los actantes.

XVI. Carta de Anselmo

“Como de costumbre solo hablo”, escribe Anselmo desde el hotel donde se hospeda. En la carta compara la literatura con la religión, refiere a Kioto y confronta la cultura oriental con la occidental. Anselmo describe su viaje de Nara a Kioto y exalta la belleza del lugar, sin embargo, pese a ir al encuentro de lo bello, la cotidianeidad lo absorbe. La religión católica lo constituye, más allá de su empeño de resignificarse, aunque se diga ateo. Escribe acerca de la semejanza entre María Inés y Mariana. Narra su encuentro primero con Cecilia y los siguientes ocurridos años más tarde, cuando ella ya es otra. Menciona al amigo de ella, un hondureño de apellido Rafael, los paseos por la facultad con Cecilia, que a su vez estaba enamorada del profesor Joaquín Uribe, amigo de Bernardo Tapia. También alude a Carmen Pizet, amiga de su novia y quien estaba enamorada de Carmen.

En la carta queda claro que Anselmo fue el primer hombre en la vida de Cecilia y que la beca que ella obtuvo para Nueva York fue causa de su separación, aunque más tarde ambos coinciden en la ciudad cosmopolita. Asimismo, las reflexiones de Anselmo giran en torno al amor de amigos entre él y Esteban, al enamoramiento de ambos y lo que él llama “Un turbio deseo de destrucción”, que lo acompaña reflejado en sus acciones: su intento de suicidio con unos ladrillos pendulares, que casi le dan en la cabeza; esa sensación de vacío que lo acompaña y su cuerpo sin abrigo tirado bajo una tormenta de nieve.

El capítulo IV y el XVI son parte de una misma narración. Anselmo, tal como aquí aparece, lo hace siempre de manera indirecta, oblicua, por medio de una carta, representación de él. Es enunciado pues vive en Japón. Lo que sabemos de él y de Mariana también fue “contado”. Los documentos escritos dan cuenta del tiempo en el que ocurrió la relación entre Mariana y él. Técnica narrativa similar a la empleada en el capítulo donde Mariana asiste al consultorio del Dr. Raygadas. En este caso es una grabación de audio. Sin embargo, los temas de la duplicidad y la alteridad vuelven a ser objeto del drama.

XVII. Recapitulación y nuevos avances

En este capítulo se teje un puente entre un “narrador” y un lector, a quien se le cuenta la novela y se reflexiona con él. Diversos acontecimientos antes ya registrados se repiten, junto con otros a los que llama “avances”. Estos básicamente son los siguientes: el vínculo sexual entre Irene Palacios y Diego Rodríguez —en circunstancias de la enfermedad y convalecencia de este—; la relación política de Francisca Pimentel y Heriberto Bolaños, las febriles reuniones en casa de los jóvenes Palacio; el encuentro sexual entre Evodio e Irene finalmente consumado; la mirada de Mariana sobre María Inés en la iglesia auspiciada por fray Alberto Gurría.

Como eventos menos importantes se describen el creciente alcoholismo de Francisca, su adicción a las pastillas y su tratamiento psicoanalítico: el doctor Reygadas sugiere a la paciente se divorcie. También se cuenta sobre la relación amorosa entre Berenice y Heriberto, se describe la pelea entre Fernando Romo y Heriberto por el amor de Berenice, que termina con una madura reconciliación entre machos. Esteban y Mariana, ya para ese momento, viven juntos.

XVIII. Viaje al Paraíso

Aquí, Mariana pide a Esteban que la lleve al lugar donde tomó las fotografías que le había mostrado. Viajan en auto y simulan un encuentro entre ellos durante su adolescencia. En esa ficción describen su carácter juvenil y las razones de sus desencuentros. En el lugar que visitan hay una playa. Ahí los encuentros sexuales entre ellos son intensos.

Salen a bailar, van a la playa y un hombre desconocido se muestra interesado por Mariana. Al cabo de unos días de intercambio de miradas, los tres se juntan en una especie de orgía donde Mariana es el centro de la acción, evento que les recuerda su primer encuentro con Anselmo. Al día siguiente, el desconocido se despide y Esteban y Mariana regresan a la ciudad antes de que termine la semana. Por supuesto la referencia mitológica del Génesis no puede soslayarse: cuando aparece un mito cosificado, el nombre atomiza el

relato, borrándolo, haciéndole perder su rastro de tal forma que los lectores o escuchas de la historia no lo identifican, lo cual no significa que no haya relación entre ellos.

XIX. La gravedad y la gracia

María Inés retoma al tema de Esteban con José Ignacio, reitera su interés de acostarse con él, siempre y cuando su marido le dé permiso. Sin embargo, se arrepiente de su petición y retrocede en su búsqueda. El esposo queda perturbado y consulta a su primo fray Alberto Gurría sobre el tema. La conversación gira alrededor de lo celestial: el cielo como posibilidad, que cada uno se inventa.

José Ignacio viaja con su familia a su hacienda. A media mañana del domingo, repican las campanas de la capilla. La ausencia de límites propaga el llamado a misa y reconstruye su boda con María Inés, luego cabalga con su hijo bajo una lluvia torrencial, al tiempo que recuerda los paseos hechos con su padre, cuando era un chico. Más tarde, durante la cena, fray Alberto y José Ignacio conversan sobre la posible disolución o desaparición de la iglesia como institución, sobre la vocación de sacerdote, sobre darle o no permiso a ella para acostarse con Esteban: "...total, ella es Mariana-María Inés. Que fray Alberto sodomizó". Al final, José Ignacio consiente que su esposa tenga sexo con Esteban.

Como acto de contrición, fray Alberto pide a María Inés le tome en confesión dentro de la capilla. Ahí el sacerdote dice haberse acostado con ella en el cuerpo de Mariana, ya que siempre la ha deseado. Enseguida, María Inés solicita conocer a esa mujer idéntica a sí misma: Mariana.

Desde el punto de vista de los estudios mitológicos, este apartado resulta interesante por distintos motivos: un personaje pugna por la desaparición de una institución, la cual representa uno de los mitos más importantes sobre los que la cultura occidental se ha construido: el catolicismo. Por otra parte, el representante de la iglesia (fray Alberto) subvierte el orden jerárquico en el que se mueve la cultura occidental religiosa: es ella (una mujer) quien lo absuelve. Un tercer suceso trastoca el mito: el hombre "sagrado" sodomiza a una mujer sin degradarlo, como ocurría con los dioses griegos cuando tenían encuentros sexuales con los terrestres, elevándolo a una "más alta

pureza”. Contraargumentación mitológica proveniente del romanticismo inglés y alemán, fundamentalmente. Este capítulo se complementa con el X.

XX. El otro espejo

Evodio Martínez lleva a María Inés al psicoanalista. Una vez en sesión, ella cuenta a Reygadas que existe una mujer idéntica a sí misma; “si no estoy loca, su sola existencia me niega”. Además, el primo político de su marido, fray Alberto, y su marido, la desean.

María Inés negocia con José Ignacio el intercambio de parejas, ella con Esteban y él con Mariana. El encuentro de Esteban y María Inés se consuma y este le toma varias fotografías con un desconocido en un jardín por el que pasean. De regreso a casa, María Inés parece ser tres mujeres: madre, esposa y la “puta”, que se acaba de acostar con Esteban. Al fin lo sabe o lo cree saber: ella y Mariana son la misma.

El insistente tema mitológico que sobre la identidad femenina ocupa a Occidente reside en esta ideación de concebir una mujer como todas las mujeres, tal como se dice “el hombre”, que fuese posible decir “la mujer”. La afirmación de María Inés niega este mito, por demás imposible; “su sola presencia me niega” porque no hay una mujer semejante a otra, porque la construcción de su identidad siempre es asunto de cada una. Cuando María Inés cree concluir que ella y Mariana son la misma, en realidad aparece una falsa afirmación del mito, que luego será desarticulado con la muerte de Mariana, por lo tanto, en la novela se juega de forma ambivalente con esta idea: tener en una a todas las mujeres y todas las mujeres son únicas e irrepetibles.

El mito del doble femenino visto desde los personajes femeninos tiene una perspectiva de completud especular. El exceso de esa completud es que son idénticas ideológica, física y psíquicamente.

XXI. Proyecto del doctor Alfonso Reygadas para un opúsculo sobre un caso de personalidad múltiple

El capítulo simula el reporte clínico elaborado por el Doctor Reygadas sobre María Inés: “... paciente, mujer de 30 años, bella, de personalidad flotante, con poca angustia, con una

supuesta libertad en su vida erótica. ‘Sé lo que tengo, pero no sé lo que soy’”, recupera esta frase de la mujer como fundamental para armar el caso.

María Inés había relatado el sueño del gato en la canasta. Queda claro que ella tiene una intensa fijación con su madre y padre ausente. Su infancia y adolescencia fueron aparentemente felices, no es religiosa; el llamado del afilador la pone alerta e insiste en que es representada por una pintura donde ella es una puta. Mantiene relaciones con sujetos denigrados por ella, para *tocar así sus sentimientos*, afirma. Considera la maternidad como fundamento para constituirse mujer. Sin embargo, para el sostenimiento de su matrimonio conserva la opción de ser puta con su marido.

A manera de conclusión, Reygadas expresa que “El engaño y la traición [operan] como estructura psíquica” en María Inés. En las fotografías, el doctor observa una paciente que se desdobra y puede mirarse otra desde afuera, como Mariana, creando una alucinación, por eso ha decidido conocer a su doble en compañía de su marido. Durante el relato ha experimentado estados de angustia y no regresa más al análisis. Este apartado, igual que el XVIII y el V, son constitutivos del relato y poseen una fuerte vertiente mítica que será desarrollada en el apartado siguiente.

XXII. El regreso

Delia recibe a Anselmo recién llegado de Japón. En la reunión están presentes fray Alberto y la tía Eugenia. Fray Alberto conversa con Delia en su recámara, ella está enferma. Anselmo, Alberto y Eugenia beben y platican en la sala sobre el viaje a Japón, sobre la fe oriental *versus* la occidental. Más tarde, fray Alberto y Anselmo van a casa de Esteban, ahí se encuentra Mariana. Esteban muestra a Anselmo las fotografías de María Inés-Mariana, que en palabras de Esteban es “un engaño colorido”. Los tres desnudan a Mariana para que pose. Anselmo se va con Mariana, lo cual da oportunidad para que el diálogo entre Esteban y fray Alberto se ensanche sobre un viejo tema: las relaciones amorosas, el amor y el deseo. Esteban muestra a fray Alberto una postal de Mariana a los 19 años, tomada en la calle. Dialogan entonces sobre Mariana y la muerte, sobre la presencia real y la imagen, y la gran “prostituta teológica”. Se separan. Todo ocurre al interior de la casa de Esteban.

Nuevamente hay una articulación con los capítulos II, V y VIII. A lo largo de las acciones de Fray Alberto, la Contraargumentación teológica se construye, en la que básicamente ocurren dos movimientos conceptuales: la figura central de adoración no es Cristo, sino la mujer; el deseo sexual es el vehículo para acceder a lo sagrado, aunque al final, nuevamente el mito se reconstruye con la muerte del sacerdote.

XXIII. Rendición incondicional

El capítulo corre en torno al evento deportivo de la Juventud a realizarse en México, llamado “Deporte y Cultura” a manos de Rodrigo Perales. Arq. Pérez Manrique, Francisco Pimentel y Julius Stiffer, que se ha ido perfilando en los capítulos anteriores y que tendrá un papel fundamental en el desenlace de la trama.

María Elvira Perales golpea en la cara a Rodrigo, muestra de la violencia de este país, señala Stiffer. Francisca junto con Heriberto Bolaños, semanas atrás, habían estado en casa de Esteban: se encontraron con Mariana y más tarde con Anselmo, hablaron de su viaje a Japón.

Francisca reflexiona sobre su vida y su inexplicable complicación. Se vio con Anselmo en un restaurante junto con Cecilia de la Torre, quien ya es pareja de Carlos Aluminio. Heriberto se acuesta con Francisca. Luego ella asiste a la sesión con el Dr. Reygadas “con su cuerpo de monja”, de virgen. Recordó que en los conventos existía realmente un espacio de reclusión y silencio. Consumía pastillas para tolerar “el ruido del mundo”. Le comunica a Heriberto su decisión de dejar su trabajo y de no casarse con él. Tienen sexo en un hostal y, posteriormente, le notifican a Enrique que ella y Heriberto se casarán; además dejará su trabajo para dedicarse de lleno a escribir, lo cual cumple al pie de la letra. Una vez que Diego Rodríguez, Irene Palacios, Esteban, Mariana, Anselmo..., leyeron la obra la consideraron un fracaso.

Las diferencias de carácter en la vida cotidiana entre Heriberto y Francisca surgen: ella bebe y consume pastillas y deja el tratamiento psicoanalítico. A continuación visita a Esteban y Anselmo y les pregunta: “¿Alguno de ustedes sería capaz de hacer el amor conmigo en este momento?”, ante la aceptación de Esteban, ella se niega y les espeta: “No

soy una puta. Soy una monja”. Corre de su casa a Heriberto, se va con los niños a casa de su mamá, donde se instala, se niega a recibir a Heriberto, está siempre dormida. Al fin Heriberto logra sacarla de la casa materna y la lleva por carretera al mar. De regreso, ella se deprime y regresa a la ilusoria compañía de su amiga de infancia, con quien se bañaba.

Como se observa, este actante tendrá un destino negativo, pues, poco a poco, las adicciones y depresiones la conducen a un destino fuera de la realidad. Como contrapeso está el personaje de Evodio, quien, como ella, también enloquece. La escritura, el acto creativo, no le sirve a Francisca, quizá, porque su trabajo creativo no alcanza en calidad literaria para metabolizar la vida que le parece demasiado ruda, difícil. La maternidad tampoco le hace sentido, sino en su locura la correspondencia con lo *homo*, restringiendo su posibilidad de vida en el orden social circundante.

XXIV. Pornografía

En el encuentro de José Ignacio con Mariana, a sus ojos Mariana es María Inés: “caminaban igual, eran una y la misma, todo se repetía...” para poder regresar a María Inés. La mujer estaba enamorada de Esteban y él de su esposa. Para el encuentro, se fueron a un restaurante, hablaron sobre los celos de los amantes, luego fueron a casa de Mariana, donde hicieron el amor por repetidas veces. Finalmente se despidieron y Mariana se dirigió a casa de Esteban. Él la retrató una vez más e hicieron el amor, como había ocurrido a José Ignacio, Mariana era María Inés una misma en una doble existencia.

Días después María Inés llegó a casa de Esteban y jugó a que ella era Mariana y él, José Ignacio. Ambos reflexionaron sobre la posibilidad que brinda el mundo de ser otros, sin dejar de ser quienes son, lo que intensifica su placer. Esteban experimenta ternura y amor por María Inés y hacen el amor.

Más tarde Anselmo llega a casa de Esteban y conversan sobre la forma de vincularse ahora. Esteban se señala víctima de Anselmo por esta nueva manera de comportarse en la vida amorosa: siguen la línea de la levedad del ser que solo el cuerpo posibilita a través del amor. Cenar juntos y Esteban lleva a Anselmo a casa de su madre.

Tres días después, Esteban busca a Mariana en el instituto y conversan sobre la carta de Anselmo. En una escena final, el narrador describe el encuentro entre José Ignacio, María Inés, Mariana y él. El tema aquí es el placer de haber estado con el amante del otro. Mariana y María Inés se besaron, se acariciaron como si fueran, una y otra, una *sí misma*.

El mito del doble y la fantasía de poder vivir dos vidas: la propia y a través del otro, se completa con el capítulo XX. Los actantes míticos son iniciados.

XXV. Desvaríos y presagios

Sin ser percibido, Evodio Martínez observa a María Inés, alucina estar filmándola. Los escenarios a capricho de la imaginación se van sucediendo unos tras otros. Además, el recuerdo de hermanos y amores se hacen presentes: Ricardo, Ernesto, Adela, Aurora, Irene. En su ensoñación, decidía el cambio de roles de quienes participaban en las escenas. A Evodio le bastaba desear las cosas para que sucedieran: “lo que nunca ocurría ni en la realidad ni en la imaginación se hizo posible a través del sonido de sus palabras”.

En cuanto a los personajes cercanos a Evodio: Matilde, la compañera de Ramiro, entra a trabajar en un prostíbulo por sugerencia del novio. Un día Evodio acompañó a Ramiro al burdel, ahí la mira, pero es incapaz de cruzar palabra con ella, aunque al otro día regresa con el ánimo de acostarse con Verónica, ahora llamada así; suben al cuarto pero Evodio solo quiere hablar, le narra la fantasía de haber estado con María Inés, “ya que la muy puta de la señora lo sedujo”, tras contarle su fantasía, deja el dinero y sale del lugar.

Mientras Evodio regresa a su lugar de trabajo, las imágenes de María Inés se suceden en su mente. Así recordó también la escena donde Esteban y fray Alberto estuvieron con María Inés y luego su patrón entró y hubo una discusión y salió de la casa enojado dejando atrás a María Inés con ellos dos, teniendo sexo. Evodio los ve salir a ellos y entrar a su patrón, quien encuentra desnuda a María Inés: duermen juntos.

Algunos días después, lo envían por Anselmo. María Inés tiene sexo con el recién llegado, actividad que Evodio observa colgado de un árbol y suplantando, en su ensoñación, al amante. El chofer alucina en todo momento que vive una pasión correspondida con María Inés.

XXVI. Los reinos fronterizos

En la ciudad, Esteban reflexiona: “Nadie es dueño de nada, ni siquiera de la capacidad de enunciar en palabras, que verdaderamente correspondan a algún sentimiento auténtico”, piensa en el doble nombre de una sola mujer Mariana-María Inés. Ahora los cuatro, José Ignacio, Esteban, Mariana y María Inés permanecían juntos todo el tiempo. Esteban hablaba con Mariana sobre el amor, el ser y la imposibilidad de desaparecer mientras se es nombrado, y con José Ignacio sobre el nombre del padre, de la posibilidad de ese lugar elegido, asignado para los hijos, señalado por la madre para que ellos sepan quién sí es su padre y sobre el deseo femenino. Los recuerdos de Esteban se hacen presentes mientras conduce hacia la ciudad y esta se le iba revelando cada vez más nítida, como las escenas plásticamente parcializadas de movimientos corporales de todos al tener sexo.

Un día Esteban escuchó a Heriberto Bolaños hablar sobre la llegada de Francisca Pimentel. Rápidamente se enteró de que la habían hospitalizado en un psiquiátrico por sugerencia del Dr. Reygadas, para que fuera desintoxicada y donde permaneció por solo cuatro semanas. En la calle, María Inés topó con Enrique y descubrió que él no la recordaba, sino que la confundía. Entonces María Inés comprendió que únicamente la imagen de su juventud estaba presente en los escritos y en los poemas, una manera de preservarla a ella.

Anselmo muestra las fotografías de María Inés a la mamá de Mariana y ella no logra distinguir quién es quién. Ya en casa de Esteban, Anselmo, José Ignacio y fray Alberto discuten sobre la existencia o no de las mujeres presentes: Mariana-María Inés; lo hacen sin considerar las; fungen como objetos de arte sobre los cuales puede versarse.

En cuanto a María Elvira, ella también es internada en un manicomio, ahora se cree la Reina de Navarra y Francisca Pimentel, Santa Teresa de Ávila. Juntas conversan y se miman en el patio; tienen sexo pasional y placentero. Una mañana Esteban visita a Francisca y, en su delirio, lo confunde con Fernando. Esteban queda impactado, no sabe qué hacer, mira a las dos mujeres y se retira. Ellas quedan atrás encerradas en su mundo, conversando.

Estos personajes también funcionan como “doble”, sin embargo se encuentran ajenos de lo masculino, por tanto no habrá una “auténtica” construcción especular ya que su actividad es autofágica y no funcional en la estructura social concomitante.

XXVII. Páginas de diario

Fray Alberto escribe sobre su vida en el convento, menciona a Santo Domingo de Guzmán: “La renuncia no es más que un puro vacío”. Considera que el vínculo entre Esteban, Anselmo, Mariana, María Inés y él es en realidad una secta de la que debería no hablar con Olga, su actual compañera. Y se regodea en recordar las escenas eróticas con María Inés y Esteban. Después describe su encuentro con Olga, las visitas a sus amigos, la llegada de Mariana para indagar asuntos sobre José Ignacio y como tiene sexo anal con Mariana, más tarde Mariana y Olga. Narra, con persistencia, los encuentros eróticos entre ellos en diversos lugares y circunstancias.

Paralelamente, se cuenta la muerte de Delia el 2 de julio; la entierran en el panteón español. Finalmente refiere la visita de María Inés en la universidad, otro día aclara: “No soy sacerdote, ni profesor, ni hombre de letras en los periódicos. Todo me expulsa”, develándose el deseo de morir de fray Alberto: “Yo también quiero entrar a esa verdad absoluta en la que nada existe y que debe ser la realidad del espíritu”. Una visión planteada por Pierre Klossowski y que puede constatarse en las novelas traducidas por García Ponce de este autor.

XXVIII. Dificultades imprevistas

Por un lado, se narra la circunstancia de la nación desde la óptica de la clase política y, por el otro, el hartazgo del pueblo de México, en especial de los jóvenes, ya que el partido de la revolución representaba al pueblo y tenía el poder. Un enfrentamiento entre la policía y un grupo de estudiantes, fue creciendo. El uso de la fuerza policiaca por parte del Estado se hizo presente. Las escaramuzas eran, según los políticos, sin importancia, sin embargo, la voluntad de la protesta se hizo cada vez más firme, aunque flotaba en el aire una idea: “una nación dividida es una nación amenazada: pero todavía nadie se daba cuenta”.

Por otra parte, la muerte de fray Alberto Gurría trajo ciertos problemas a José Ignacio, quién recibió una carta *post mortem* para tomar manos a la obra. Se dijo que había muerto de un súbito ataque al corazón. Al entierro del fraile asistieron Olga Quijano, Bernardo Tapia, José Ignacio, Anselmo, entre otros conocidos. Por su parte, José Ignacio y María Inés fueron a casa del arquitecto Pérez Manrique, secretario de educación en turno; Berenice Falseblood estaba ahí, en “ese pequeño mundo de poder y riqueza, donde conviven y pactan”.

En otro espacio, Pedro Campillo y Raúl Palacios se reunieron. Los jóvenes reclamaban: prensa libre, información verídica, universidades con sentido político, al tiempo que se organizaba una nueva manifestación en las calles. Raúl Palacios emprendía reuniones en su casa con la finalidad de comentar la importancia del movimiento estudiantil y del comité de huelga. Todos estos aspectos corresponden a una realidad histórica ocurrida en 1968 que toma cuerpo en la novela, lo que podría ser objeto de un mitoanálisis extenso, para ver cómo el autor articula mitemas antiguos con fenómenos históricos reales. Sin embargo, el mitema planteado por los jóvenes de la década de los 60 (el del anarquismo de vertiente romántica) no floreció, pues, como se ha dicho en el capítulo I, se requiere de un soporte social para que cualquier mito tome un lugar relevante y no sea sepultado, lo cual no significa que esté acabado.

Por esos días, Mariana y Esteban visitaron a los padres de este y conversaron de la cena a la que habían asistido con ciertos funcionarios. Al siguiente domingo Anselmo visitó a Esteban y le contó que había estado en la universidad y también hablaron sobre la injusticia social. Mariana no entendía de política, según ella misma confesaba, sin embargo estaba presente. Días después se llevó a cabo la manifestación del silencio, que fue anunciada por el ejército y la Secretaría de Gobernación como intento de “desorganización social”, misma que “solucionó”.

Esteban y Mariana estaban en la marcha que el gobierno reprimió violentamente con ayuda del ejército, en tanto Anselmo se encontraba en la facultad: la milicia rodeó la universidad, algunos estudiantes lograron escapar. Hubo detenciones, gritos, carreras

desesperadas, horas más tarde: “La nación podía descansar tranquila y confiada. Su ejército no sólo sabía cumplir con su deber, sino que se complacía en hacerlo”.

José Ignacio y María Inés conversaban de lo que era ella: “una puta y un puro espíritu”. Visión también de aliento klossowskiano. Enfoque del que no hemos salido como cultura: el cuerpo es soporte del espíritu, por lo que todo aquello que le ocurre al “espíritu” o “estado psíquico” le ocurre al cuerpo, pues el cuerpo es la “caja de resonancia” del ser.

XXIX. Sucesos (públicos y privados)

El apartado está dividido por dos secciones: I y II.

I. Esteban recuerda los últimos quince días de la vida de Mariana y de Anselmo: su vestimenta; las idas al cine y la presencia de José Ignacio y María Inés cuando llegaron a su casa —quienes le comunicaron el ingreso del ejército a la universidad.

Anselmo, junto con Raúl Palacios y Diego Rodríguez, estuvo tres días perdido, había sido conducido en uno de los camiones del ejército a un lugar desconocido. Esteban fue citado para tomar fotografías del CEDOM —lo acompañó Mariana. Anselmo fue liberado y llegó a una reunión en una unidad habitacional, más tarde, en casa de Mariana, lo escuchaban María Inés, Esteban, José Ignacio. Los cuatro salieron a casa de Esteban, donde tuvieron relaciones sexuales.

En los sucesos públicos, la inquietud y la inseguridad prevalecían: Average Bandage, director de los festivales de la juventud, convocó una reunión urgente con Pérez Manrique. Rodrigo Perales había sido llamado como refuerzo para la organización. En casa de los Palacio, las reuniones de los simpatizantes del movimiento estudiantil eran cada vez más nutridas.

Cuando Mariana y Esteban se volvieron a ver, Anselmo insistió en la presión ejercida por el gobierno en contra de los estudiantes, por lo que decidieron ir al mitin del día siguiente, Esteban, por supuesto, en calidad de fotógrafo. A la reunión acudieron Raúl Palacios, Sereno Martínez, su mujer y sus hijos. Esteban se internó entre la multitud, separándose de Mariana y Anselmo. Cuando el tercer orador apenas había comenzado a hablar, luces de Bengala aparecieron en el cielo. Desde el micrófono se llamaba a la calma.

Sin embargo, de inmediato comenzaron los disparos a quemarropa contra los estudiantes. Mariana fue alcanzada por las balas, desfigurándole el rostro, Anselmo trató de levantarla sin éxito, ya que los dos estaban heridos, ambos yacían separados en el suelo.

En cambio Esteban, Sereno Martínez y Carlos Aluminio salvaron la vida, gracias a que Esteban mostró su acreditación como integrante del comité del Departamento de Publicaciones del Comité Organizador del próximo Festival Mundial de la Juventud. Así pudo salir al día siguiente del edificio donde había sido detenido. Ya liberado inició la búsqueda y la espera. Nadie sabía nada de nadie, ni los representantes del gobierno sabían nada de las luces de Bengala. Policías y soldados patrullaban las calles. El silencio era atroz.

Average Bandage apoyó rotundamente la declaración de que “el país había demostrado que era capaz de cumplir fielmente con la palabra empeñada, el Festival Mundial de la Juventud se celebraría”. Raúl Palacios fue presentado a la prensa para que declarara, pero se dijo inocente. Esteban, pasados los días, empezó a sospechar que Mariana estaba muerta, la idea lo acosaba. La buscó en su departamento, con la policía, en la morgue y ni Mariana ni Anselmo aparecieron. Ella, que había llegado con su amigo, también se había ido con él.

Otra tarde Esteban pasó a visitar a la mamá de Anselmo, se percató de que ella ya lo daba por muerto. Luego fue a visitar a la mamá de Mariana y esta manifestó la esperanza de que su hija estuviera con vida, más tarde telefoneó a María Inés con quien quedó de verse en algún otro momento. Pasados los días, José Ignacio y María Inés visitaron la casa de Esteban. Heriberto le había dejado bajo su puerta unos cuantos avisos para que se presentara a trabajar. Lo hizo. En la oficina, la única preocupación era la realización de los juegos de la juventud. Berenice Falseblood le pidió que se integrara de lleno al trabajo, Esteban accedió. La inauguración de los juegos se realizó en un estadio repleto. Esteban tomaba fotografías del evento, en tanto: “[...] sentía una indeterminada y feroz nostalgia”.

II A partir de aquí, los acontecimientos se tornan complicados, pues Mariana ya no estaba y su doble se desdobra en ella sin ella, por lo que ya nada era lo mismo. Flotaba el deseo de

que regresara Mariana, deseo imposible. La muerte de Mariana era invocada por María Inés y Esteban. Ella se deprime y ambos duermen muchas horas.

Evodio, fascinado, trata de abrir la puerta de la recámara de María Inés, pero no lo consigue, entonces baja las escaleras y se dirige a la chimenea donde toma un asador. Acto seguido, entra en la biblioteca, donde José Ignacio permanece recostado sobre el sillón, leyendo. Evodio tira un golpe a la cabeza. Deja el cuerpo inerte y sale con el uniforme manchado profusamente con la sangre del patrón. Evodio se deja ver, enloquecido, por ciertos campos.

Momentos más tarde, María Inés descubre el cuerpo de su esposo. Lo entierra en la hacienda. Amigos y conocidos se quedan por unas semanas en la propiedad luego del funeral. Ahora son muchas las muertes que rondan a María Inés. Buscando al culpable, se fijan en Evodio, lo buscan y dan con su familia, a la que interrogan. Nadie lo ha visto, ni saben de él: está desaparecido. Irene Palacios, embarazada, busca a su hermano en la cárcel.

Por su parte, Esteban trata de contactar a María Inés, acto imposible, ya no es Mariana-María Inés, él ya no es Esteban-José Ignacio. María Inés supone que, efectivamente, el asesino de su marido ha sido Evodio. Empieza a dudar de sí misma. Hablan por fin, incluso tratan de tener sexo, pero no lo consiguen: recuerda lo vivido en la “secta”; evoca a su marido, sus encuentros primeros.

Tres días después del mitin, la policía detuvo a Diego Rodríguez en la casa del estudiante, lo hicieron declarar que: “la protesta estudiantil había sido, en efecto, un complot internacional para derribar al gobierno, destruir las instituciones, anular toda legalidad y cambiar la fisonomía de la nación”.

Nuevamente se encuentran María Inés y Esteban, van juntos a la casa de Mariana. Todo está cambiado, la madre de la desaparecida ha dispuesto llevarse cosas del departamento y modificar el lugar. Ahora, lo que los unía, los aleja irremediabilmente. La madre se aferra a María Inés como si fuera Mariana, lo que resulta una experiencia extraña para María Inés. Dos días después, la viuda va a casa de Esteban, saluda a la tía Eugenia,

con quien habla sobre la muerte y la soledad y de Mariana. Luego asiste a casa de Esteban y se encuentra con Rodrigo Perales, Fernando Romero y Aurelio Manrique.

A partir de este momento el mitema articulado en la novela se desploma. Los paradigmas utilizados para su construcción son allanados por una realidad social mayor: ante el amor de una pareja, el Estado interviene, asesinando siempre al más débil. No es ella la que decide romper la relación o cambiar de vida, sino el contexto que se impone, ¿cuál podría ser una de las muchas lecturas posibles desde el punto de vista mitocrítico? Podría decirse, por ejemplo, que hay una oposición entre deseo individual y colectivo: lo que el Estado quiere de los individuos es una uniformidad, donde los intereses individuales se supeditan a los intereses de poder. En este sentido, podríamos deducir que para el amor (como ocurre en el caso Esteban-Mariana) se requiere libertad. Por ende, si ese amor de pareja es opuesto a los intereses colectivos y si, además, otros son convocados (María Inés y José Ignacio), esto es menos conveniente aún para los intereses del poder político.

Ahora bien, abriendo perspectiva desde el punto de vista mitocrítico, si se considera este fenómeno moderno y se contrasta con la historia del amor en Occidente (como se verá en el capítulo IV), encontramos en la formulación del amor cortés, específicamente en el mito surgido a través de Tristán e Isolda, que las oposiciones amorosas también son verticales y se imponen del monarca hacia el soldado. Las condiciones sociales se gravan en los amantes, haciendo imposible su amor, por lo que podríamos considerar que la novela de García Ponce continúa en esta tradición planteada en el horizonte histórico europeo del siglo¹⁷⁰ XII: el amor absoluto es imposible; el Estado o monarca se impone siempre a los amantes y los vencen, generalmente a través de la muerte de la amada, como ocurre en ambos relatos. Hay una demanda del sujeto hacia lo social por sobre lo individual.

En cuanto a la experimentación erótica, íntima, subjetiva, como ocurre en ambos relatos, aunque resulta transgresora para su momento, no alcanza. Con el cuerpo no se hace sociedad, sino con el doblegamiento del organismo, con la anulación del placer

¹⁷⁰ La obra corresponde al ciclo arturiano, en ella se narra el amor entre un huérfano (Tristán) y una princesa irlandesa (Isolda). El relato describe el idilio de los amantes, que irrumpe las normas morales, centrando su atención en los sentimientos de los protagonistas. Es una de las principales obras culturales de la Edad Media y el referente para la evolución cultural de la música del posromanticismo y otros movimientos culturales importantes del siglo XIX.

individual. La norma se impone sobre la carne, diciéndoles cómo amar, qué está permitido y qué no. Los “atrevidos” encuentros amorosos entre el Tristán del siglo XII con la Isolda “la blonda”, no son distintos de los creados entre el Esteban del siglo XX con la Mariana poseedora de una buena cultura francesa. El límite de la explotación corpórea y el deseo de llevarlo a “otros niveles de experimentación” están determinados por la visión de mundo de los personajes y, en este sentido, por la época en los que las obras se escriben. Horizonte histórico y visión de mundo se encuentran en una “cuenca semántica” en la que el Estado, como rector político, perpetúa un mito mayor sobre un colectivo en particular: la sociedad mexicana de finales de 1980.

Asimismo, en ambas obras, la presencia religiosa opera como un mecanismo de coerción. Los amantes gozan “más” porque, en su ilusión, creen ser poseedores de un gozo único capaz de romper con la sensación de culpa e impone al colectivo. Los mitemas religiosos occidentales tienen fuerte presencia en ellas, porque los actantes se oponen a esta visión aplastante que insiste en anular su deseo. Las sensaciones de placer por amar y ser amado son reales en Mariana y Esteban. Sus acciones muestran al lector una otra verdad (la del mito) de forma indirecta: hay modos de gozar en los cuerpos distintos a los conocidos. Es posible amar de otra manera, es factible tener el cuerpo del otro sin cosificarlo.

La influencia klossowskiana en la perspectiva erótica de carácter transgresora en la novela es refigurado en la aportación de Juan García Ponce, de ahí la importancia de la mirada como forma de experimentación del placer; la triangulación en el acto sexual como fuente de deseo; los encuentros grupales de la “secta” como forma de conocimiento y posesión de la amada.

XXX. Con Esteban

Esteban recuerda y reflexiona sobre lo vivido. “No fui yo. Y tampoco es ella la que se acostó conmigo la primera noche”, concluye y recuerda la demanda de Mariana: “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche”. Habla consigo mismo. Todo es relativo. Aparece en su memoria Xavier Villaurrutia, piensa, mientras mira, y siente el cuerpo de María Inés a su

lado, ella duerme. Recuerda la mirada de Fernando Romero y de Rodrigo y su silencio al ver las fotografías de Mariana y María Inés: “Es la misma”, exclamaron al fin. A María Inés bailando con Fernando Romero, besándolo: existe esa imposibilidad de comprender que ellas dos, Mariana y María Inés, eran una y libre. María Inés y Esteban se besan, luego se van al auto de Fernando Romero: “Todo ocurre como un sueño preciso y terrible”. Esteban acaba divagando sobre la posibilidad de rehacer la historia, su historia, modificando la ausencia y la presencia de esa mujer doble que lo acompañó, que lo hizo *ser*, mientras, y, al mismo tiempo, ella devenía en ella misma: “Pero eso sería otra novela. Y también la misma”, concluye.

3.2 Voces narrativas empleadas en *Crónica de la intervención*

Juan García Ponce había escrito diez novelas antes de *Crónica de la intervención* (1982). Luego, tres más. Entre 1964 a 1993, publicó catorce en total, a la par generó otros textos con intenciones diversas: crítica de arte, ensayo, poesía, cuento. Por extensión y complejidad, esta novela está considerada como el trabajo más ambicioso y logrado del yucateco.

Crónica de la intervención obtuvo el Premio de Narrativa Colima en 1992, otorgado por el jurado a cargo de Pérez Gay, aunque luego haya sido impugnado. En cuanto a las influencias reconocibles en la obra están: *El hombre sin atributos*, de Robert Musil. Su influencia fue de tipo conceptual en cuanto al tratamiento del tiempo en el que intenta “arrebatar al olvido lo que nos pertenece”¹⁷¹. Hay otros influjos del mismo autor: el amor, la locura, la obsesión, lo contingente de la existencia. Como el propio García Ponce afirma: “hasta busqué que tuviera dos volúmenes en su publicación para imitarlo; [la idea fundamental] descansa en convertir en literatura la realidad”¹⁷².

Como en otros textos, tenemos esta atribución narrativa de sesgo filosófico que se repite de manera más lograda en *Crónica de la intervención*: el amor de dos gotas de agua (hermanos o dobles) es vencido por el *estatus quo*, incrementando la confrontación con el

¹⁷¹ Magda Díaz y Morales, *El erotismo perverso de Juan García Ponce*. Lenguaje y silencio, México, Universidad Veracruzana, 2006, p. 34.

¹⁷² *Ibid.*, p. 35.

vacío y con la ausencia del ser amado, quien solo puede retenerlo en la memoria y en el espíritu, muy al estilo de Sor Juana y del Barroco novohispano: “si te labra prisión mi fantasía”, también citado a lo largo de la novela. Las imbricaciones culturales ingresan a la obra siempre y cuando articulen la idea rectora: un *yo* está en función de un *él/ella*. Y, si la otra falta, el *yo* está incompleto, entonces la memoria se convierte en el último recurso de posesión del amado al que se tiene acceso.

En busca del tiempo perdido es señalada por Marco Tulio Aguilera de la siguiente manera: “¿Qué es *Crónica de la intervención...*? Es la crónica de un fracaso de un grupo de amigos”, semejante a la obra proustiana, donde, luego de más de 3500 páginas, los personajes promiscuos y cultos buscaban la alteridad como posibilidad de existencia, certeza que no les alcanza. Semejante también a Durrel donde lo autobiográfico y lo político toman tintes estéticos”. Continúa Aguilera: “De tanto leer y admirar la literatura alemana, Juan García Ponce ha terminado por escribir como Hegel”; no sólo se refiere a *La fenomenología del espíritu*, sino a la confusión sintáctica y al uso de ciertos verbos que parecen “infranqueables”. Asimismo, establece cierto paralelismo entre sus personajes con intelectuales claves para el establecimiento del campo cultural mexicano de la segunda década del siglo XX: Francisca Pimentel probablemente es Inés Arredondo; Heriberto Bolaños, Huberto Batis; Fray Alberto Gurría, Juan José Gurrola; Esteban, García Ponce; Diego Rodríguez es José Revueltas; Horacio Peña como Juan Vicente Melo.

Al respecto de la obra, en la entrevista realizada por Gonzalo Márquez Cristo y Amparo Osorio en 1993, García Ponce afirma: “Pienso que el erotismo se apropia ante todo del sentido de la vista [...]”¹⁷³. Los entrevistadores viran la temática hacia George Bataille: “... religión, arte y amor son los únicos puentes que conducen al erotismo, a esa posibilidad del *Ser* que nos ofrece la unidad”. Responde García Ponce: “...Bataille analiza la semejanza de la experiencia mística, con la amorosa y con el éxtasis de la creación artística, y a la luz de su estudio es asombroso el parecido. Él imagina que las tres experiencias conducen a un estadio del espíritu definido como erotismo. Según esto el erotismo podría abolir nuestra soledad existencial, unificarnos, encontrarnos con nosotros mismos...”, tesis que bien

¹⁷³Cfr. “Entrevista a Juan García Ponce”, en María Amparo Osorio Consultada, México, 24 de marzo de 2015, en <http://amparoriosorio.blogspot.mx/2006/11/entrevista-juan-garca-ponce.html>

podría aplicarse a *Crónica de la intervención*. Y continúa enunciado peculiaridades del francés que se encuentran en sus personajes: el amante, el artista, el místico, los cuales, tanto en la obra del filósofo como del yucateco, buscan la “anulación de su Yo para convertirse en todos los hombres”. En este sentido, como Juan García Ponce afirma, se concibe que la mujer sea sólo un objeto altamente erótico carente de prejuicios; y que la relación entre amante y amada (Esteban/Mariana) sea imposible identificarla, y saber cuál es la frontera entre víctima y victimario.

La relación amorosa edificada en *Crónica...* muestra una idea filosófica vertebral: “la inevitable relación erótica del alter-ego va más allá, por lo que se postula un *alter-corpus* con sus protagonistas: Mariana y María Inés. Sin embargo el mito fatal del doble ya fue escrito por Allan Poe”. Al ser retomado este mito por García Ponce, vuelve a cumplirse, ¿qué? El mito del doble fusionado con el del amor asediado por la muerte, pues la identidad, continúa el autor: “... nunca soporta la negación que constituye la existencia del doble, y filosóficamente tiende a destruirlo, [donde el] mito conduce eternamente a que el doble pierda inexorablemente a su espejo. Es el amor al Yo, el mito de Narciso, que siempre esconde su simplificación en la muerte”, el cual se concibe como un mitologuema universal mucho más fundamental: lo *homo* conduce al debilitamiento de la especie (y por supuesto no se hace una referencia con esto a la reducción simplista de dos personas del mismo sexo, sino a la integración de articulaciones simbólicas semejantes), en tanto la pluralidad (lo *hetero* entendido como procesos de simbolizaciones diversas) garantiza aperturas imaginarias necesarias para la renovación permanente de los diversos fenómenos civilizatorios.

Asimismo, reconoce la postulación estética de Pierre Klossowski que señala: “... sólo se puede ofrecer aquello poseído por completo [...]. En *Crónica de la intervención* esta posibilidad se da en parte, pero quizás la propuesta es asistir a la magia de poseer dos universos idénticos, dos mujeres que son una y no lo contrario —lo cual me resultaría obvio—, dos hembras misteriosas que se asemejan hasta el vértigo, o en otras palabras, todos los rostros de una misma persona. Aunque yo soy el menos indicado para hablar de aquello”. Las cuatro novelas de Pierre Klossowski traducidas por García Ponce son

influencias visibles en la organización ritual del clan ocurrida en la trama de *Crónica de la intervención*; en su visión irónica y contradictoria sobre las propiedades eróticas femeninas, las cuales buscan ser domeñadas o dadas a otros. Ocurre también en la articulación religión-deseo, sacerdocio-mujer sagrada; y en la ritualización del erotismo como forma de experiencia numinosa: el erotismo se integra a la trama como diégesis —aspectos ampliamente tratados en el capítulo IV.

En cuanto a la estructura formal de la obra, es decir en cuanto a la organización del discurso narrado en *Crónica de la intervención*, la obra cuenta con 30 capítulos de distinta extensión (ver esquema 3). Los personajes están ligados, más menos, a una voz narrativa específica, resumido de la siguiente forma:

- Esteban, personaje relevante en los capítulos: I, VII, VIII, XVIII y XXX.
- Mariana aparece a lo largo de casi toda la obra, aunque en especial en: I y XIV; y por ausencia: XXIX y XXX; otra forma de presencia.
- María Inés, en los apartados: II, VI, XV, XVII XIX, XX y XXI.
- José Ignacio aparece en: V, IX, XXIV y XXVIII.
- Anselmo toma preeminencia en: IV, XVI y XXII.
- Fray Alberto Gurría en: X, XXVII.
- Evodio Martínez en: III, XIII, XXV.
- Francisca Pimentel: XII y XXIII.
- María Elvira: XXVI.
- Los otros capítulos (XI y XXIX) sirven de puente entre lo social y lo individual y como punto de transición hacia la resolución del relato.

A pesar de la extensa variedad y despliegue de personajes, en el listado arriba expuesto se observa cómo estos se reducen drásticamente. Los personajes incidentales solo aparecen tangencialmente para apoyar la diégesis principal. El relato secundario lo conforman: la vida de Evodio Martínez y su familia; la deconstrucción psíquica de Francisca Pimentel y María Elvira; la historia de fray Alberto Gurría.

El listado sitúa a nueve personajes: Esteban y Mariana forman el primer binomio; José Ignacio y María Inés, el segundo; mismo que puede reducirse gracias a su carácter doble. Un doble en ausencia puede ser Esteban y Anselmo, amigos entrañables que, a través de la escritura, continúan su relación.

Fray Alberto y Anselmo son, al mismo tiempo, personajes coadyuvantes o de apoyo para el cumplimiento de deseo de las entidades masculinas. Evodio Martínez y el ejército fungen como oponentes o adversarios a los deseos de los personajes principales. La historia secundaria de las dos mujeres locas: Francisca y María Elvira no operan directamente en el desenlace de la novela, por ser casi incidentales.

Al ser una novela polifónica, se cuenta con la posibilidad de “conocer” a los personajes, gracias a que no se impone una visión uniforme por parte del narrador. Como se observa, existen múltiples tipos de narradores a lo largo de los capítulos, que pueden agruparse en tres tipos generalizados:

- Narrador homodiegético (monólogo interior). Es el mismo personaje Esteban quien cuenta lo sucedido. Capítulos 1 y 30.
- Narradores alterados (polifónico). Son otros personajes los que dan cuenta del relato a través de cartas, diarios, y grabaciones. Capítulos: 4, 6, 10, 16, 20, 21, 27
- Narrador heterodiegético. Este es un narrador anónimo. Aparece en los capítulos: 2, 3, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 28 y 29

Del esquema anterior puede desprenderse un hecho cronológico relevante: la narración se organiza como si fuese un día entero cuando Esteban despierta en su casa (capítulo 1) y concluye cuando va a dormir junto a María Inés (capítulo 30), contribuyendo de esta forma a la circularidad de la obra. Tal como ocurre en el *Ulises* de Joyce, donde se configura el universo narrativo en un día.

ESQUEMA 3. NARRADORES USADOS EN *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN*

Capítulo	Título	Tipo de narrador	Modalidad	Personaje relevante	Trama
I	Con Esteban	Anónimo	Monólogo interior	Esteban	Esteban conoce a Mariana
II	Primera comunión	Anónimo	Omnisciente	María Inés	Esteban conoce a María Inés
III	Evodio Martínez	Anónimo	Deficiente	Evodio	Evodio es contratado por María Inés.
IV	Carta de Anselmo	Epistolar	Equiescente	Anselmo	Anselmo cuenta cómo conoció a Mariana.
V	Posibilidades	Anónimo	Omnisciente	José Ignacio	José Ignacio conoce y se casa con María Inés.
VI	Grabación técnica	Grabación	Equiescente	María Inés	María Inés define su condición femenina y su vida matrimonial.
VII	Noche de fiesta	Anónimo	Equiescente	Esteban	Esteban vuelve a ver a María Inés en una fiesta organizada por José Ignacio.
VIII	Conversación sobre el futuro y el pasado	Anónimo	Omnisciente	Esteban	Esteban intenta establecer contacto con María Inés sin lograrlo.
IX	Fin de semana	Anónimo	Omnisciente	José Ignacio	Se retrata la vida familiar de José y María en un fin de semana.
X	Páginas de diario	Diario	Equiescente	Fray Alberto	Fray Alberto rememora su encuentro sexual con Mariana.
XI	Grandes perspectivas	Anónimo	Omnisciente	1968	Se anuncian hechos históricos: el Festival Mundial de la Juventud y el movimiento estudiantil que afectará el curso de los hechos de los personajes.
XII	Coincidencias	Anónimo	Equiescente	Francisca Pimentel	Se cuenta la vida amorosa de Francisca Pimentel y Enrique Alcocer, su marido.
XIII	Hacia atrás	Anónimo	Deficiente	Evodio	Proceso de alteración psíquica del personaje Evodio.
XIV	La visita	Anónimo	Deficiente	Mariana	Mariana tiene contacto con Anselmo.
XV	El deporte y la cultura	Anónimo	Omnisciente	María Inés	María Inés desea a Anselmo.
XVI	Carta de Anselmo	Epistolar	Equiescente	Anselmo	Anselmo escribe a Esteban.
XVII	Recapitulación y nuevos avances	Anónimo	Deficiente	María Inés	Mariana conoce a María Inés sin que esta última lo sepa.
XVIII	Viaje al paraíso	Anónimo	Omnisciente	Esteban	Esteban y Mariana van de viaje.
XIX	La gravedad y la gracia	Anónimo	Omnisciente	María Inés	Fray Alberto revela a María Inés la existencia de Mariana.
XX	El otro espejo	Grabación	Equiescente	María Inés	María Inés cuenta sus impresiones de la relación estética y erótica que tiene con Esteban.
XXI	Proyecto del doctor Alfonso Raygadas para un opúsculo sobre un caso de personalidad múltiple	Reporte clínico	Equiescente	María Inés	Mariana y María Inés al fin se conocen.
XXII	El regreso	Anónimo	Omnisciente	Anselmo	Anselmo regresa y se encuentra con que Esteban y Mariana tienen una relación afectiva.
XXIII	Rendición incondicional	Anónimo	Omnisciente	Francisca Pimentel	Ella deja el trabajo, abandona a Heriberto y vuelve a seno materno.
XXIV	Pornografía	Anónimo	Omnisciente	José Ignacio	Mariana, Esteban, José Ignacio y María Inés inician una relación amorosa entre ellos.
XXV	Desvaríos y presagios	Anónimo	Deficiente	Evodio	Se cuenta la vida de Matilde como prostituta.
XXVI	Los reinos fronterizos	Anónimo	Omnisciente	María Elvira	María Elvira y Francisca Pimentel caen en el psiquiátrico.
XXVII	Páginas de diario	Diario	Equiescente	Fray Alberto	Fray Alberto anuncia su muerte, y muere Delia.
XXVIII	Dificultades imprevistas	Anónimo	Omnisciente	José Ignacio	Evodio asesina a José Ignacio.
XXIX	Sucesos (públicos y privados)	Anónimo	Omnisciente		Mueren Mariana y Anselmo.
XXX	Con Esteban	Anónimo	Monólogo interior	Esteban	Esteban duerme con María Inés.

Ahora bien, las novelas regularmente relatan hechos reales o ficticios, por ello construyen espacios y tiempos donde los personajes ejecutan actos con los cuales configuran una vida a la que accedemos mediante la lectura—mecanismos estéticos y técnicos que en su conjunto son recibidos por el lector por medio de la voz narrativa que pueden ser quienes lleve a cabo esos hechos o ser testigos de las acciones ejecutadas por otro—. El discurso está fundado a partir de la primera selección del tipo de narrador y su perspectiva; éste construye y articula, describe y caracteriza los distintos elementos que conforman el relato.

Al respecto existen diferentes tipos de narrador. El narrador, entendido como aquel lugar desde donde se cuenta la historia a partir de un sujeto de la enunciación: a) el narrador se encuentra dentro de la historia, b) quien narra está fuera de la historia. Para el primer caso, el personaje es quien ejecuta los hechos, de alguna forma participa en ellos; frente al segundo que cuenta algo que no vivió pero que desea narrar, por lo tanto está fuera de la acción. Ambos tipos de narradores son figuras ficticias, tal como el autor real de la obra y, por lo tanto, tienen características propias (género, edad, ocupación, nacionalidad, etc.), las cuales a veces se revelan, otras hay que intuir las y unas más simplemente se desconocen. Todas estas modalidades son usadas en *Crónica de la intervención*, para el primer caso está Esteban; para el segundo, el Dr. Raygadas, quien escucha a María Inés contar de sí misma.

Estas dos formas del relato se producen a lo largo de los capítulos: la obra se divide entre aquellos que ejecutan las acciones, frente a aquellos que son testigos de dichas operaciones. Por supuesto el narrador que se encuentra fuera del relato o diégesis¹⁷⁴ (heterodiegético) tiene una visión más fría del evento, menos emocional y, por tanto, de menor impacto y complicidad con el lector. El narrador heterodiegético, al mismo tiempo, produce una multiplicidad de visiones, dando oportunidad al lector de focalizar la trama y

¹⁷⁴Entendemos por diégesis (gr.) “narración”, “relato”. Hetero como: “otro”, “diferente”. Homo: “igual”, por lo que homodiegético sería un narrador semejante, el mismo que produce los actos contados dentro de la historia. La diégesis es contada por un narrador que elige qué contar y que produce una perspectiva de la obra y cierta empatía con unos personajes más que con otros. El narrador equiescente es aquel que sabe lo mismo que el personaje: sentimientos, puntos de vista; no así los de otro. El personaje deficiente u objetivo sabe todavía menos que el anterior, no dice nunca lo que el personaje piensa; solo se restringe a narrar lo que le ocurre y sabe una parte de la historia no lo que proseguirá como en el caso de Evodio Martínez.

generar empatía con unos personajes más que con otros: Esteban *versus* Evodio; Mariana *versus* Francisca.

Al combinarse los estilos narrativos, los hechos y las voces de los personajes, se produce una ilusión de objetividad y grado de conocimiento de aquello que se cuenta. Este recurso es usado por Juan García Ponce: busca transmitir información de una manera “neutral”, y cede la palabra al personaje para que diga lo que siente de forma directa. Ejemplo: la perspectiva de María Inés sobre sí misma en el capítulo VI. “Grabación técnica”: es un narrador protagonista con estilo directo. La distancia entre lector y protagonista está mediada por una grabación. García Ponce usa un narrador equidistante.

En cambio en el capítulo III, el autor usa un estilo indirecto; reproduce la voz y los pensamientos del personaje —al cual vemos solo a través de un lente. El lector no sabe más aquello que el narrador desea que sepa. Así, los pensamientos, las sensaciones y las acciones del personaje son descritas por una voz “afectada” que no configura con suficiencia las intenciones del mismo: Evodio no sabe que ha empezado a enloquecer y el lector tampoco sabe la causa. En la configuración de este personaje no se divisan los elementos de su deconstrucción mental. ¿Acaso se reconoce la visión moral del narrador? Con el personaje trabaja un estilo realista decimonónico: la relación entre contexto social y desarrollo del sujeto determinarán su destino: Evodio es pobre e ignorante, en consecuencia puede enloquecer. El narrador (El Gran Otro) articula en Evodio una relación causal, reduccionista y claramente anticipada para el lector de lo que ocurrirá con su vida. La tesis es: como Evodio fue pobre, estuvo hacinado toda su vida, es una persona profundamente ignorante y como a su clan familiar le falta cultura, luego entonces, todas esas experiencias devendrán en una locura violenta.

La visión exterior del narrador impone una perspectiva, por demás prejuiciosa. Al mismo tiempo, controla lo que desea que se conozca del personaje. Desde esta perspectiva se contará la historia de Evodio; técnica que se repite, de cierta manera, en la configuración de los personajes femeninos que también enloquecen (Francisca y María Elvira). De ellas se tiene poca información: Francisca Pimentel es escritora sin talento, alcohólica, afecta a las pastillas. María Elvira aparece en algunas reuniones y luego en un nosocomio creyéndose

reina. Son unas cuantas señales y lo demás, profusas descripciones de sus sensaciones; son personajes que no reflexionan, no tienen esa capacidad: “El no entiende por qué, ahora que todo va bien, oye continuamente, por dentro, un furioso enjambre de ambulancias”¹⁷⁵.

Al respecto, como afirma Juan Pellicer en *El placer de la ironía*¹⁷⁶, los protagonistas tienen su propia perspectiva sobre el mundo que los circunda, aunque esta es semejante a la visión del autor —como hemos leído en las citas anteriores: el deseo y el cuerpo femenino son proclamadas por Juan García Ponce y Esteban de manera semejante. Es, como afirma el autor, una forma de llevar la literatura a la realidad y la realidad a la literatura; el puente entre artista y obra se disuelve.

Podría afirmarse que García Ponce es todos los personajes, estos son una extensión de sí mismo y de su ideología; ellos están inmersos en un discurso que corresponde a una visión que hunde sus raíces en una época, que a su vez retoma —consciente o inconscientemente— un saber cultural arquetípico materializado desde el mito. El autor, desde un relato sustantivado, iconiza y encarna en los personajes una historia mucho más antigua que la relatada en su novela: es la referencia de un anhelo universal. A través de este procedimiento encontramos una influencia de tipo formal y conceptual, tal como Flaubert lo hiciera con *Madame Bovary*: “*Madame Bovary soy yo*”; y en *Crónica*: “... uno inventa al otro inventándose a sí mismo”. Formulación moderna, absolutamente contemporánea al contexto de la postguerra. El arte aparece como medio de construcción del psiquismo del artista. Visión que lo sitúa en “un modo de ser” distinto cuando configura la voz de: Esteban y Anselmo o de fray Alberto y José Ignacio; de Mariana y María Inés o Evodio y la tía Eugenia. Todos ellos son el autor implícito: Juan García Ponce devela su ideología y el saber que Occidente le legó.

Los distintos usos de narradores homodieéticos y heterodieéticos producen cambios de perspectiva, en la forma que tiene el lector de acercarse a los acontecimientos por los que atraviesan los protagonistas. Aquí convergen procedimientos narrativos

¹⁷⁵ Juan García Ponce, *Crónica...*, p. 40.

¹⁷⁶ Juan Pellicer, *El placer de la ironía: leyendo a García Ponce*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1999, p. 215.

literarios y míticos susceptibles de ser confundidos porque ambos sitúan a los personajes en experiencias numinosas que luego son desarticuladas por la irrupción de la contingencia.

La arquitectura polifónica de la novela individualiza la vida de los personajes; sus contextos y circunstancias se configuran como unidades objetivadas que confluyen en una realidad social mayor: la Plaza de Tlaltelolco, reuniones privadas y zonas de trabajo. Los espacios físicos son el puente entre sujetos e historias. La interpretación de los actantes se discurre paralela, conservando la identidad de cada uno.

Esta tendencia narrativa polifónica ampliamente utilizada en el siglo XX y fundamental en la poética de Dostoieski¹⁷⁷ fue asumida por García Ponce en *Crónica de la intervención*. Cada capítulo describe y narra los sucesos y procesos mentales de los personajes —diégesis y mimesis— que, a partir de la intervención de los “Juegos de la juventud” se orientarán hacia el exterior. La historia se dispone a partir de un narrador más o menos cercano (omnisciente hasta incidental) que se proyecta de un “adentro” “hacia afuera” conforme avanza la trama.

Lo mismo ocurre con la inicial “ignorancia” de los actantes hacia una “develación” o “descubrimiento” de tipo existencial, emocional o moral. Por ejemplo, María Inés se descubre como sujeto deseante de otro. Esteban, mediante su doble, se sabe enamorado y Mariana se reconoce “objeto”¹⁷⁸. Con Mariana, además, la vemos transitar de lo íntimo de una habitación hacia la plaza pública donde es asesinada. El grado extremo de esta traslación física de los personajes se materializa en la desaparición del personaje principal o la locura, en el caso de Evodio, quien es aprehendido por la policía mientras vagaba.

El cronotopo sucede al inicio de la novela en un espacio cerrado que se repite en el último capítulo, metáfora que nos recuerda las muchas formas de la prisión masculina: ella muere y desaparece en el exterior, en tanto él se coagula en el interior de la habitación donde yace: Esteban hace un recorrido mental de su pasado y concluye en el mismo sitio, en este punto su movimiento se produce no en un nivel espacial, sino psíquico. Esteban es, quizá, el personaje que alcance la mayor transformación a lo largo del relato, la causa mayor: Mariana, el contacto con ella, su disposición; y las orientaciones filosóficas de

¹⁷⁷ Enric Sillà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo, 2006, p. 57.

¹⁷⁸Cfr. García Ponce, “Capítulo VI”, en *Crónica.*, p. 103.

Anselmo y fray Alberto que acaban por modelar su pensamiento. El espacio social, al que accede sin problema, a diferencia del femenino, no le aporta nada, sino la mujer a la que ama y con la que convive.

En *Crónica de la intervención*, los procesos polifónicos habilitan la objetivación, las tramas paralelas permiten que los personajes tenga su propio destino y formas de comprender la “vida”, cumpliéndose de esta manera una de las teorías estéticas poncianas: llevar la vida real al campo de lo literario y el arte a la vida, constituirla como una forma de existencia. La técnica narrativa empleada sostiene esta visión. La selección de narradores e influencias literarias se supeditan a su objetivo novelístico, lo que constituye, quizá, su mayor aportación como escritor a la historia de la literatura mexicana del siglo XX.

El horizonte estético se cruza con el horizonte técnico en función de una novela totalizadora, monumental, por su ambición, extensión y complejidad. El lenguaje abstracto, su sintaxis opaca y densa, sigue este nivel estructural que corresponde al qué decir (diégesis) y cómo decirlo (tejido textual). El contenido y continente, referidos por Segre¹⁷⁹, operan en una modernidad aún hoy en día no rebasada. Su lenguaje, la selección de predicaciones y modos verbales conducen a verdaderos silogismos y juegos de patrones mentales que funcionan como la multiplicación de una sola imagen de manera infinita: juego de espejos que forman constelaciones lingüísticas, gramaticales, semánticas, narrativas y culturales:

Es posible que para mí la contemplación siempre haya sido superior a la posesión y si tú eres el que posee tienes que ponerte en el lugar de otro para poder contemplar al mismo tiempo. Esto es obviamente falso; pero averiguar qué es verdadero en el campo de los sentimientos resulta para mí imposible. Lo más probable es que mientras te hablaba de Cecilia estuviera en realidad evocando a Mariana, aunque no sabría explicar de qué modo se establece esa unión en mis sentimientos¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Rafael Valles Mingo, *La narratología en el siglo XX. Un panorama teórico y temático*, México, UNAM, 2009, p. 60.

¹⁸⁰García Ponce, *Crónica...*, p. 327.

Las secuencias oracionales conforman una lógica en el relato de paradoja o antítesis que se complementa mediante el discurso del otro. Si Mariana no hubiese dicho: “Quiero que me cojan...” y no hubiese habido un receptor dispuesto, Esteban, la condición desiderativa del actante femenino no se hubiera cumplido. En este sentido, la enunciación del personaje repercute en el nivel de la acción tal como se verá en el siguiente capítulo: la relación de estas figuras literarias está implicada.

3.2 Personajes principales por función

Desde la perspectiva mitocrítica los personajes encarnan configuraciones complejas de la cultura; muchos de estos están contenidos en novelas y obras de arte. Estos son condensaciones de una narrativa colectiva ancestral que se materializó en un nombre, mediante un proceso de iconización, así el relato pasó a ser una descripción fragmentada para luego ser un nombre que encarna y contiene el relato primigenio. Por ejemplo, si decimos Medusa, su solo nombre de inmediato remitirá al lector a una historia antigua de carácter fantástico pero no por ello irreal.

En Medusa hay una historia y una lección. La fábula ha sido fragmentada y resumida por la cultura que la creó a tal grado que con solo ver una testa llena de serpientes, el espectador reconoce una capacidad mortuoria en la efigie. El que la mira sabe que lo “puede matar” y con esa creencia se queda el colectivo. Sin embargo esta síntesis parte de una articulación como mito que se deconstruye hasta nuestros días, en la que se guarda la idea de que ese ser asesinaba a cualquiera que la viera de frente. Empero, antes de esta historia, hubo una previa: una maldición transfiguró su vida, después fue aniquilada por un héroe.

Al paso de los siglos, Renacimiento, Ilustración y Siglo XX, la efigie es caracterizada por su poder, aunque se haya borrado el relato que justificaba su existencia. Desde el punto de vista mitocrítico, el personaje tiene relevancia no solo por los distintos relatos con los que se cuenta en la historia literaria mundial, sino por los silencios históricos en los que no ha aparecido este personaje o por los períodos en los que ha tenido auge, ligándolo a otros con los cuales establece una red narrativa más compleja. De esta retícula, por

ejemplo, podemos establecer las siguientes combinaciones: Medusa-Perseo; Medusa-Gorgona, Medusa-deseo, etcétera.

La Medusa, como el relato antiguo cuenta, es la hermana mortal de otras dos llamadas Gorgonas. Son monstruosas, poseen una cabeza aureoleada de sierpes, tienen colmillos de jabalí que asoman por sus labios; manos de bronce y alas de oro. Medusa, Euriale y Steno componen la red imaginaria del relato. Simbólicamente representan las deformaciones de la psique debidas a las fuerzas pervertidas de las tres pulsiones: sociabilidad, sexualidad y espiritualidad. Para Jean Chevalier, la Medusa representa “la imagen de la culpabilidad personal [...] La imagen deformada de sí..., que petrifica de horror, en lugar de iluminar justamente”¹⁸¹.

En este sentido, el personaje posee una capacidad de existencia propia en la que puede aparecer (como personificación o rasgo) al paso de los siglos en diversos textos, obras, esculturas, pinturas, películas, etcétera. Lleva consigo siempre una carga de carácter simbólico primigenio que se conserva con mayor o menor fuerza. Los personajes opuestos que sirven para la construcción del relato cumplen funciones estabilizadoras en el colectivo de: mediatizar la culpa excesiva que no benéfica al ser humano. Si la Medusa representa la exposición de los deseos humanos, la culpa aparece como un “reparador” que en exceso destruye.

Se comprende entonces que la función de los personajes mitológicos no opere únicamente al interior de la trama contada en el relato, sino en el conjunto de historias donde el personaje se repite en sus diversas variantes literarias. En cada caso, quizá, tenga una función básica o derivada. El oficio de las Gorgonas en la cultura Antigua era regular las actividades humanas sociales, sexuales y espirituales. Al paso de los siglos y dependiendo del contacto o adyacencia de personajes tomaron mayor relevancia estas u otras características éticas o morales de estas. Su papel era, pues, de regulador social, ya sea al interior o exterior de una persona, de un pueblo o de diversas culturas.

¹⁸¹ J. Chevalier, *Diccionario...*, *Op. cit.*, p. 536.

Los personajes, desde el análisis mitocrítico se articulan mediante los siguientes conceptos:

1. Arquetipo. Se entiende como la forma o sello que configura todo principio simbólico. Todo arquetipo es esencialmente inconsciente¹⁸².
2. Los arquetipos son imágenes grabadas en el inconsciente, que afloran en la mente y son expuestas por el ser humano a través de diferentes manifestaciones¹⁸³ verbales, sustantivas o adjetivas desde el nivel sintáctico; desde la perspectiva semiótico-antropológica-mitocrítica se comprenden como figuras o actantes o arquetipos.
3. El imaginario no es ficción, sino una realidad que debe comprenderse desde su propia lógica. Posee patrones claros de contigüidad, con los cuales se puede construir un mapa universal, que constituye la fuente más primigenia de la humanidad, permanentemente revelada a través de las narrativas míticas, hasta configurar cuencas semánticas. Su procedimiento mental, aunque lógico, no sigue el desarrollo causal científicista, por lo que no se le puede explicar desde ese campo.
4. Las imágenes son un conjunto de representaciones mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y, en general, el ser humano, organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno¹⁸⁴.
5. El amor es una experiencia arquetípica que se establece bajo parámetros específicos, por ejemplo el arquetípico del amor cortés instaurado durante la Edad media es el caballero, así como sus convenciones sociales ante la amada.
6. Existen arquetipos femeninos que cobran vigencia a partir del horizonte histórico y de expectativas que una sociedad determinada elija en un tiempo y en un espacio para su conformación social. Estos están instaurados desde antiguas

¹⁸² Jung, en *El fantástico femenino* de España y América de Jiménez Corrietjer, Zoé. Editorial De la Universidad de Puerto Rico, USA, 2001, p. 77.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁸⁴ Ivan Pintor Iranzo, "A propósito de lo imaginario", en http://www.iaa.upf.edu/formats/formats3/pin1_e.htm

épocas, por ejemplo, Afrodita quien funge como arquetipo sexual femenino, incluso, hoy en día.

7. La loca es un arquetipo femenino desarrollado desde el siglo XVIII hasta nuestras fecha que recuerda el carácter abierto de lo inhasible y de lo femenino, pues regularmente se comporta fuera de la norma: la creación de arquetipos femeninos continúa y ellos se suman a los ya existentes.
8. Los arquetipos receptores de líquidos también son femeninos: el vaso o la copa, y la luna por estar relacionados al ciclo menstrual, la tejedora o araña asociada a las labores de casada; al árbol también es considerado un arquetipo femenino usado por las mujeres para aislarse y cuidarse de las fieras durante la menstruación y asociada a la creación del mundo; los elementos celestes, la madre, la creadora y la destructora, la escritora, el desdoblamiento, la locura¹⁸⁵.
9. Los arquetipos masculinos generalmente tienen misiones que cumplir, actúan y poseen. Como en los femeninos, los hay recientes y antiguos. La mayoría de ellos son antiguos, solo que con variaciones que hacen creer al público que son nuevos: el camuflaje, la paradoja, la contradicción, etcétera, son técnicas que le permiten la sobrevivencia.
10. Los personajes mitológicos poseen la capacidad de asistir al relato sincrónica y diacrónicamente, no están fijos a un tiempo ni a un espacio, por lo que pueden configurar nuevas y novedosas redes temáticas.
11. Estos siempre están articulados a través de un mitema que se unen a otros mitemas en contiguidad que en conjunto construyen un gran mitologuema sobresaliente en una cuenca semántica o visión de mundo operante en una sociedad concreta.

Por otra parte, A. J. Greimas propuso, mediante el modelo de Propp, un análisis oracional de los actantes, estableciendo una tipología de roles actanciales en su *Semántica*

¹⁸⁵ Anne B. Jules Cashford, "La diosa de la Sabiduría", en *El mito de la diosa*, Madrid, Siruela, 2005, p. 779.

*estructural*¹⁸⁶. Ahí explica que los personajes funcionan como actores concretos dentro del relato y sus papeles los clasifican como entidades narrativas dentro de la historia. La figura (que para efectos de este trabajo lo asociamos al término de arquetipo) es aquella que tiene un papel temático susceptible de encarnarse en distintos personajes: la bruja, el iniciado, el hechicero, la “insasiable”; llamado arquetipo en teatro o figura en palabras de Greimas.

El teórico propuso tres niveles de oposiciones binarias, cuya perspectiva nos remite a los personajes (arquetipos) característicos del relato mítico. El trayecto antropológico que puede hacerse de esta clasificación es evidente en las narraciones míticas orales o escritas de los pueblos antiguos y vislumbradas en los textos literarios contemporáneos. Dicha clasificación expone el vínculo existente entre el relato mítico, el acontecer del mundo simbólico y real de los pueblos y la literatura. Para Greimas son figuras establecidas en función de fuerzas binarias en pugna, apoyo o cooperación para el cumplimiento de las acciones de los personajes, quienes buscan “alcanzar” algo: a) sujeto / objeto, b) destinador / destinatario y c) ayudante / oponente; sintetizados así:

destinador-objeto-destinatario

ayudante-sujeto-oponente

Tales comportamientos reflejan las estructuras profundas del comportamiento social, idea retomada por Greimas y por Gilbert Durand de los trabajos del antropólogo Lévi- Strauss. La aportación fue reconocer que los personajes manifiestan un sistema de “equilibrio-desequilibrio” a través de sus acciones, tal como ocurre en la dimensión extralitearia. La literatura, concluyeron los investigadores del siglo XX, es una repetición de lo expuesto socioculturalmente. Idea semejante a la planteada por García Ponce como objetivo estético en su quehacer literario.

La unidad mínima del mito es el mitema, la unidad mínima de la semántica estructural es el sema, con ambos se forma una narrativa. El sema, al ordenarse, creará una

¹⁸⁶ Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 263-293.

implicación (la causalidad durandiana), que podrá ser contraria o coadyuvante a los intereses del arquetipo principal. Tales implicaciones dependerán del punto o “Cuadro semiótico” en el que se encuentren los actantes en el momento de la narración. Posicionamiento que irá necesariamente cambiando a lo largo del relato. Las dinámicas encarnadas en personajes se materializarán en estados o acciones. La lógica del relato se establece en este sentido actancial de la siguiente forma: quién es, qué es, qué hace, qué alcanza. Y sus relaciones pueden abrirse a otras formas: de oposición, de implicación, de contradicción. Por ejemplo:

Quién es	Qué es	Qué hace	Qué busca	Cuando lo alcanza
Esteban	Un hombre	Buscar	Saber quién es	Cuando conoce a Mariana
Mariana	Un ser	Esperar o darse	Saber quién es	Cundo se entrega al deseo obtenido a través de Esteban y otros hombres.
Fray Alberto	Un religioso	Revelar a otros la verdad	Incrementar su fe	No lo logra, quizá porque muere inesperadamente.
Personaje n				

El éxito de la tarea del personaje, principal y secundario, incidental, dependerá de los factores que le rodean. Para ello el personaje requiere de: a) un deseo (el sujeto quiere un objeto como en el caso de Esteban con Mariana), b) un saber (el destinador Anselmo informa a el destinatario Esteban lo que debe hacer, lo encamina por la “buena” ruta para alcanzar su deseo) y c) un poder (articulado por ayudantes y oponentes al héroe: fray Alberto Gurría, la tía Delia son personajes que operan como ayudantes de Esteban; lo mismo que Zenaida con Evodio; como oponentes está el mismo Evodio frente a José Ignacio).

Como se observa desde la semiótica estructural —que poco dista, ¿acaso por el nivel del gozne más lingüístico que estructuralista del de la mitocrítica?—, el análisis de los patrones de conducta de los pesonajes o función y papel de los arquetipos se repiten a lo largo de las redundancias estéticas. Pero la conclusión es similar en ambos enfoques: los personajes (actantes o arquetipos) actúan de forma similar a los seres humanos. Comprender sus objetivos es, en algún sentido, entender la narturaleza humana y las motivaciones de sus acciones.

Si todo deseo radica en “alcanzar algo” y para ello se requiere de mover una gran maquinaria de la vida (convirtiéndose en un acto de la voluntad, como diría Heidegger), entonces la posibilidad de confrontación de estas fuerzas de equilibrio-desequilibrio entrarán en contacto ineludible, pues los actantes desean y actúan estableciendo una lógica de sentido¹⁸⁷ específica. Todas sus acciones estarán encaminadas a alcanzar su objetivo; aunque, claro está, esto no explica una característica de todos los personajes poncianos: su labilidad y ambivalencia por este único recorrido de funciones. Para comprender la arquitectura mental del autor se requieren algunas tesis filosóficas expuestas en el apartado anterior: la paradoja, el concepto de realidad- apariencia, etcétera.

Asimismo, quizá podría plantearse otra perspectiva que no necesariamente incluya la fuerza de los contrarios externos (el mundo que devora a los personajes), sino una interna que lleva a los personajes por los derroteros que esa misma energía les impone. Por un lado está el mundo social y político en el que viven los personajes (trabajo, eventos sociales, formas de convivencia, etc.), por otro lado está lo que ocurre con el personaje dentro de sí mismo: deseos, anhelos, y aquello que lo lleva a *hacer* sin plena conciencia. La fuerza interna que lo invade, como ocurre con Anselmo, Fray Alberto o Evodio Martínez por el lado masculino y por el femenino con Francisca Pimentel o María Elvira o Zenaida, los lleva a destinos imprecisos. En su conjunto, todos estos personajes son llevados por necesidades poco claras en ellos, pero acordes a una dinámica más íntima y problematizadora propias de la posmodernidad.

Ahora bien, en *Crónica de la intervenció*n hay 8 personajes relevantes configurados como “personas” y uno más es una entidad abstracta (el Estado). El resto son elementos incidentales, un tanto al estilo de los arquetipos utilizados en el teatro. Esteban, Mariana, Evodio, Anselmo, José Ignacio, María Inés y fray Alberto Gurría, podrían considerarse personajes eje. En tanto Francisca Pimentel, Enrique Alcocer, Matilda, etcétera, secundarios.

¹⁸⁷ Rocco Mangieri, *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 231.

Sin embargo, al menos en apariencia, los “sujetos” del relato, como Esteban o Anselmo, parecen dislocarse: ¿qué hace a Anselmo huir de México a Japón? ¿Por qué su deseo de dejar de ser católico? Anselmo, como García Ponce señala en voz de Fray Alberto Gurría, está constituido de catolicismo, por lo que no puede apartarse aunque cambie de espacio físico; le es intrínseco, forma parte de su naturaleza, en este sentido parece inútil su esfuerzo de dejar su estructura religiosa. De igual manera, Esteban desea a Mariana porque nadie más le devuelve la certeza de su existencia con tal fuerza, sin embargo él tiene acercamientos eróticos con otros sujetos femeninos.

El esquema de la semiótica estructural y el de la mitocrítica nos funciona hasta cierto punto, pues, aunque en el postulado fundacional del actante deseante es “poseer algo”, la segunda demanda del deseo radica en un ¿para qué lo desea? ¿Cuál es la condición de Esteban? ¿Por qué desea a Mariana? Jamás se menciona, por ejemplo, que la ame, acaso un “sentimiento de cariño iba creciendo”, refiere en “Viaje al Paraíso”. Mariana tienen un movimiento hacia Esteban porque desea algo del fotógrafo: sentirse objeto, como María Inés confesará en “Grabación técnica”, ¿qué le aporta esta condición de objeto? Todos estos movimientos contrarios están en pugna, son manifestación de las oposiciones internas de los personajes que difícilmente vemos en otros escritores.

Hay otros tipos de oposiciones ampliamente reconocidas en lo social. Si mediante el uso de entidades opuestas como hombre / mujer, masculino / femenino, muerte / vida, etcétera, se pueden establecer continuidades de sentido lógico, entonces puede avanzarse en el nivel del discurso, para ello se usará la noción de *isotopía*¹⁸⁸, recuperada por la mitocrítica y la semiótica. La isotopía sirve como redundancia que otorga coherencia semántica al discurso mítico o novelístico. Al final de un análisis mitocrítico, lo que encontramos son las isotopías llevadas a cabo por los actantes, que gestan modelos axiológicos corporeizados en los personajes mediante valores ideológicos específicos.

¹⁸⁸ Isotopía, término de la física que significa “distribución regular, homogénea o redundante de elementos”, se usa también en la mitocrítica y la semiótica para indicar aquello dentro del relato que permite “homogeneizar” un discurso o presentarlo como una jerarquía temática o como juegos de sentidos (artísticos, el chiste, la paradoja, etc.). Las isotopías serán las figuras reiteradas que aparecen a lo largo del texto que permiten la coherencia semántica del discurso que para efectos de *Crónica de la intervención* puede ser, por ejemplo: interior *versus* exterior, hombre *versus* mujer, creyente *versus* agnóstico, etcétera.

Se trata de reconocer el modelo ideológico que rige el universo sociocultural que promovió el texto en un horizonte histórico determinado. En este punto, la iconización, grado máximo de abstracción de los actantes, puede resumirse de la siguiente manera: Mariana-María Inés es ícono de la libertad absoluta. Esteban, Anselmo, José Ignacio son sujetos en busca de libertad absoluta, por lo que son arquetipos marginales, pero contestatarios del discurso imperante. Fray Alberto es ejemplo del arquetipo del fracaso, pues busca una “libertad” que no alcanza porque el camino que elige para hacerlo no funciona. Al estar dentro del sistema, su oficio es ser sacerdote, y actuar dentro del sistema para “revertirlo” vuelve tautológica la acción misma. La Iglesia, el sistema al que pertenece, es demasiado viejo y, por tanto, demasiado fuerte. Además busca ser libre a partir de los dogmas que fundamentan al propio sistema religioso, por lo que su lucha y búsqueda de la verdad se vuelve titánica. Arquetípicamente hablando es un “sacrificado” del sistema que lo traga, aunque también es un Prometeo pues lleva el fuego de la revelación teológica (numinosa) al pueblo: Esteban y José Ignacio.

Asimismo, Alberto Gurría tiene distintas funciones, dependiendo de la posición narrativa en la que se encuentre (punto de la trama) y con quien tenga contigüidad arquetípica. Frente a los personajes masculinos tendrá el papel de representante de la ley religiosa y de iniciador; frente a los femeninos de hombre e iniciador, también. El siguiente esquema deberá considerarse como un ejemplo guía para todos los personajes dentro de la novela.

ESQUEMA 4. FUNCIÓN ESTRUCTURAL DE LOS PERSONAJES MASCULINOS EN *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN*

Personaje	¿Qué función tiene?	¿Para qué lo hace?	¿Para quién lo hace?	¿Alcanza su objetivo?
Alberto Gurría	Sacerdote	Cumplir una demanda	Para casar a José Ignacio con María Inés	Sí, al ser representante de la ley católica y preservarla.
	Sacrílego	Obtener libertad	Para sí mismo	No, pues desea permanecer en el sistema y atacarlo desde ahí. Es una institución muy fuerte para ser derrocada por un solo hombre.
	Amante	Obtener gozo sexual	Para sí mismo	Sí, cuando se acuesta con Mariana o María Inés u otras.
	Iniciador	Liberar a otros	-Para Esteban -Para José Ignacio	Sí, cuando contacta a Esteban con Mariana a la cual ha “liberado” sexualmente también. Sí, cuando convence a José Ignacio de que deje a María Inés acostarse con Esteban.
	Teólogo	Cuestionar su fe	Para sí mismo	Sí, cuando articula su pensamiento hipostático.

Esteban	Iniciado	Alcanzar su deseo	Para sí mismo	Sí, cuando obtiene a Mariana / María Inés
	Amante	Cosificar su objeto de deseo.	Para sí mismo	No, cuando su objeto desaparece en una plaza pública
Anselmo	Iniciador	Orientar a otros	Para Esteban	Sí, al presentarle a Mariana y decirle a la distancia (por medio de las cartas) quién es ella.
	Aventurero	Descubrir su fe	Para sí mismo	No, pues pese a viajar a Japón no logra dejar de ser católico. Su religión lo constituye.
	Libertador	Liberar a otros	Para Mariana	Sí, al mostrarle que puede gozar con cualquier hombre y "sentirse" mujer.
José Ignacio	Padre	Cumplir una demanda familiar	Para sus hijos	Sí, les da los recursos familiares y económicos requeridos.
	Esposo	Cumplir una demanda marital	Para María Inés	Sí, les da los recursos familiares y económicos requeridos.
	Patrón	Cumplir una dinámica social	Para Evodio	Sí, pues es un buen patrón con él.
	Amante	Gozar sexualmente	Para Mariana	Sí, pues la hace gozar.
	Amigo	Coadyuvar a su identidad	Para Esteban	Sí, al permitirle gozar con su esposa.
	Pater familias	Cumplir una demanda social	Para la sociedad	Sí, pues cumple como padre de familia y como propietario de una empresa que proporciona empleo a otros, por lo que es útil a la sociedad generando trabajo para otros.
Evodio	Trabajador	Servir a María Inés	Para María Inés	Sí, ya que cumple con su labor de chofer de la señora de la casa.
	Amante	Gozar con Zenaida	Para Zenaida	Sí, pues accede a ella.
	Voyeur	Gozar mediante el violentamiento de la privacidad de otros	Para sí mismo	Sí, pues logra ver la imagen de la mujer deseada: María Inés.
	Loco	Violentar la estructura sociedad	Para la sociedad	Sí, aunque la sociedad no lo detecta y por tanto no detecta el daño que causará.
	Asesino	Violentar una estructura familiar	Para José Ignacio	Sí, pues lo asesina.

Como se observa en el cuadro anterior, hay una construcción arquetípica de los personajes masculinos. Ellos cumplen una función específica que va del interior del sujeto hacia el exterior; es decir, de lo personal hacia lo social. Por la función desempeñada, se deduce la ideología que sustentan los personajes de la novela. El autor construye un sistema de opuestos (paradigmas) en pugna entre dos clases sociales: ricos y pobres; educados e ignorantes. La síntesis es que los ricos son buenos patrones, liberales, cumplen con las leyes y normas sociales; en tanto los pobres solo dependen de las caridades de los ricos, a los cuales les pagan mal al espiar a sus esposas o bien al atacar a quien les ha hecho "bien", dándoles empleo o dejándolos convivir con ellos.

En cuanto a las funciones desempeñadas por los personajes femeninos, como se observará en la tabla 5, estos son pocos, lo cual sorprende y siempre están con relación a una figura masculina, cuando no, ellas mismas tienen un trágico final. Véase la siguiente tabla.

ESQUEMA 5. FUNCIÓN ESTRUCTURAL DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN*

Personaje	¿Qué función tiene?	¿Para qué lo hace?	¿Para quién lo hace?	¿Alcanza su objetivo?
María Inés	Objeto	Hacer gozar a otro	Para Esteban	Sí, cuando sabe que de esa manera ella goza y él se sabe hombre cuando la posee.
	Mujer	Ser espejo	De Mariana	Sí, cuando acepta entrar en contacto con ella.
	Madre	Cumplir una demanda	De su marido	Sí, cuando los educa y está pendiente de la prole.
	Esposa	Cumplir una demanda	De José Ignacio	Sí, pues se casa, tiene hijos y cuenta con una familia con buena reputación.
Mariana	Objeto	Hacer gozar	-Esteban -José Ignacio -Fray Alberto Gurría	Sí, en todos los casos y aquellos incidentales.
	Mujer	Ser espejo	Para María Inés	Sí, cuando entra en contacto erótico con ella, de esta forma Mariana le devuelve una imagen de completud a María Inés.
	Ser profesora	Ser profesora	Para la sociedad	Sí, pues ella posee una amplia cultura que explota en los recintos académicos.
Irene Palacios	Novia	Completar a otro	Para Evodio	No, pues Evodio está cada vez más afectado por el sonido de las sirenas que retumban en su cabeza.
	Amiga	Completar a otro	Para Adela, hermana de Evodio	Sí, en tanto ella y Adela pueden relacionarse bien.
Francisca Pimentel	Exnovia	Completar a otro	Exnovia de Esteban	No, pues no logra sostener la relación con Esteban.
	Esposa	Cumplir un rol social	Esposa de Alcocer	No, pues su alcoholismo no le permite cumplir su rol de madre y esposa e, incluso, de escritora.
	Ser madre	Cumplir un rol social	Hijos de Alcocer y ella	No, pues su adicción no le permite cumplir la demanda.
	Ser espejo	Completar al otro	Amante de María Elvira	Se encuentra con María Elvira en el consultorio del Dr. Raygadas al cual también asiste María Inés.
	Escritora	Cumplir un deseo	Para sí misma	No, no queda claro en la novela si se debe a que ella no es talentosa o bien el alcohol afecta su desempeño.
	Loca	Cumplir un deseo	Para sí misma	No alcanza sus deseos y los busca a través de María Elvira, cuando se hace amante de ella en el nosocomio.
María Elvira Perales	Esposa	Cumplir con una demanda	Rodrigo Perales	Sí, parcialmente pues luego ella enferma y cae en el nosocomio, ahí inicia una relación delirante con Francisca
	Sádica	Hacer gozar	Esteban	Sí, ella tiene relaciones sexuales violentas con Esteban.
	Loca	Cumplir un deseo	Para sí misma	Sí, pues está con la mujer que desea tener.
Zenaida	Servir a otros	Solventar la vida de los patrones	Para María Inés	Sí, cuando la ayudan con los quehaceres de la casa.
Matilda				Sí, cuando auxilian a Evodio.

El esquema anterior presenta los roles femeninos, los cuales son poco útiles al campo antropológico de la innovación literaria. Son roles esperados, canónicos. Ellas operan bajo el dominio de los hombres; son esencialmente objetos de deseo y cumplen un papel de completud masculina o de servicio a otras mujeres preeminentes. Tanto los personajes masculinos como femeninos principales llevan una vida interna rica, pero se ocupan poco del exterior. Buscan experiencias eróticas que les hagan recordar que la realidad exterior les recuerda su propia existencia. El contacto con el otro y los espacios agradables en los

que se desenvuelven, les regresan una buena imagen de sí mismos, parecen sujetos satisfechos de sí mismos, con sus vidas y sus actos.

Sin embargo, hay otros personajes que ni siquiera alcanzan a ser sujetos en acción, sino que son llevados por el sistema: las tías, Cecilia, etcétera, Perales, la lista es grande, son actantes supeditados al sistema, algunos de ellos más funcionales que otros, pero incapaces de tomar una posición dentro de la maquinaria que los devora: el trabajo, el Gobierno y el Ejército, extensión del poder político.

La retícula organizacional de los personajes tiene por función expresar la compleja realidad psíquica humana. El vínculo de oposición de los binomios puede ser: José Ignacio-Evodio; Mariana-Ejército; Anselmo-Ejército; fray Alberto-sistema religioso. Como se observa en estos grupos de actantes, las relaciones de oposición, implicación o contradicción se amplía a figuras singulares (una persona) y colectivas (el ejército); abstractas (el Gobierno) y concretas (un chofer). Cada una de ellas, como se verá en el siguiente apartado, establecen dinámicas, matizando su circunstancia actancial, definiéndose dentro de la trama en alguno de los tipos sugeridos en la semiótica de Greimas, por la antropología estructural de Lévi-Strauss o bien desde la mitocrítica de Gilbert Durand.

Desde la tradición literaria, son muchos los símbolos mitológicos presentes en este último capítulo construido a través de los personajes. Incluso la topología anuncia un comportamiento del personaje y su importancia, por ejemplo, si están de forma horizontal o vertical; imagen que nos remite al acto de morir o soñar —mitema ampliamente tratado durante los Siglos de Oro.

A los personajes también se integra el procedimiento temporal. El mitema del doble (espejo marianesco) se integra a una “no división” entre tiempo y espacio, configurando una narrativa más cercana a lo mitológico que a lo novelístico. El arquetipo masculino finalmente develado es el del hombre solo —perspectiva filosófica del siglo XX—, al cual, en esta condición de “no alteridad” responde a un mito antiguo de alcance universal: solo se es frente al rostro del otro. El que es, es, porque hay otro testigo que le confirma su existencia. Las muchas formas de confirmar su existencia, o la vida, según se le quiera

nombrar, es poseyendo a Mariana; gozar con Mariana. El movimiento doble (es decir, del actante en pareja) le hace sentido porque ella le devuelve una visión de sí complementada, acabada, absoluta. Por lo tanto, el personaje masculino se siente sin falla alguna. Por eso su muerte le recuerda su condición lábil, su falta de completud, su yo vibrante, dispuesto a fragmentarse en cualquier momento.

La mujer, lo heterosexual, entendido como lo diferente, le proporciona al personaje masculino su identidad de “hombre”. El mito antiguo sobre que todas las mujeres son la misma se constituye nuevamente, pues de lo contrario no le permitiría a él sintetizar su experiencia de completud con Mariana-María Inés, que al ser dos, “eran una y la misma”. Es posible, cree fascinado Esteban en algún momento de la trama, que dos mujeres sean semejantes, de tal forma que sean una. Es factible encontrar rasgos comunes en lo femenino. Las otras, las locas, lo son porque no acceden a él en el campo de lo erótico: Francisca Pimentel, por ejemplo. Lo *homo*, lo semejante en la mujer, enloquece, en tanto el campo de lo *hetero* posibilita al ser humano (hombres y mujeres) ser.

Hay, en este sentido, una lucha moral encarnada en las acciones y pensamientos de los personajes: se ama lo no semejante (hombre/mujer). Hay una defensa de las costumbres. Se cumplen los rituales católicos: bautizo, matrimonio, el sepelio, etc. Se mantienen las clases sociales intactas: ricos frente a pobres; patronos frente a obreros; la señora de la casa *versus* la sirvienta; el culto frente al inculto; el hombre con atributos frente a hombre vacío; el hombre que construye civilización frente al que la destruye.

Los distintos personajes cumplen estos papeles, creando opuestos necesarios para, como se expresó en el capítulo I, que la maquinaria mítica produzca la movilidad y renovación de las sociedades que lo traen a cuento; así como para la perpetuación de la cultura, es decir para la construcción del “trayecto antropológico” trazado por la cultura occidental.

Desde la perspectiva estructural, el destinador es una figura abstracta pues está constituida por distintos personajes cuando ellos cumplen parcialmente una función específica para que el “objeto” llegue al destinatario. El acto de destinar implica necesariamente la acción de ordenar, señalar o determinar algo para algún fin o efecto: “2.

Designar el punto o establecimiento en que alguien ha de ejercer el empleo, cargo o comisión que se le ha conferido. || 3. Designar la ocupación o empleo en que ha de servir alguien.” (RAE). El destinador es aquel que cumple con el empleo de ayudar a alguien, es quien ejerce una comisión que se le ha conferido: Anselmo cumple este papel cabalmente: es amigo de Esteban, lo aconseja, resuelve sus dudas; le acompaña en su relación amorosa con Mariana e, incluso, se la otorga, le dice quién es ella.

Por supuesto, Mariana es el objeto. Al ser objeto puede ser materia de conocimiento para Anselmo primero, luego para Esteban, después para fray Alberto Gurría y para Mariana misma cuando se conoce a través de María Inés y viceversa. El objeto amado tiene cualidad de materia para el ejercicio de las facultades mentales de Esteban, el que ama. Ella es, como objeto, un fin o intento al que se dirigen o encaminan las acciones y operaciones de algunos personajes masculinos. El objeto que luego se hace doble a través de María Inés, se vuelve asunto de estudio al que deben aproximarse al menos Esteban, José Ignacio y Fray Alberto, con la finalidad de conocerlo y de aprehenderlo. Si hubiese muchas Marianas dispuestas a ser objetos para los hombres, estos podrían completarse más prontamente.

La función de Mariana y su doble, María Inés, es ser un vehículo de acceso al conocimiento del mundo para los personajes masculinos arriba nombrados. Para ellas, la función de ellos es distinta. Mariana posee, como objeto, la cualidad intrínseca de gozar, por lo tanto, ellos serán el vehículo de acceso al placer, lo mismo que con su doble María Inés, recuperando el mito ancestral de la mujer insaciable descrita por Deveraux en el capítulo I.

Para que ambas operaciones se logren, se requieren condiciones espaciales, temporales de colaboración. Se requieren ayudantes a lo largo del relato para que tales objetivos se logren. En algunos casos, como podemos ver en la novela, los destinatarios también fungen como ayudantes para que alguno alcance el objeto encarnado en un sujeto, como lo es el caso de fray Alberto cuando ayuda a Esteban a conocer a Mariana. A lo largo de la novela vemos repetirse ese esquema de rotación de destinatario-ayudante-objeto. José Ignacio se vuelve ayudante de María Inés para que ella alcance su objeto de

deseo, Esteban, con el cual desea acostarse. En algún otro momento ella misma accede al engranaje de las relaciones sociales cuando tiene relaciones con Mariana y Esteban.

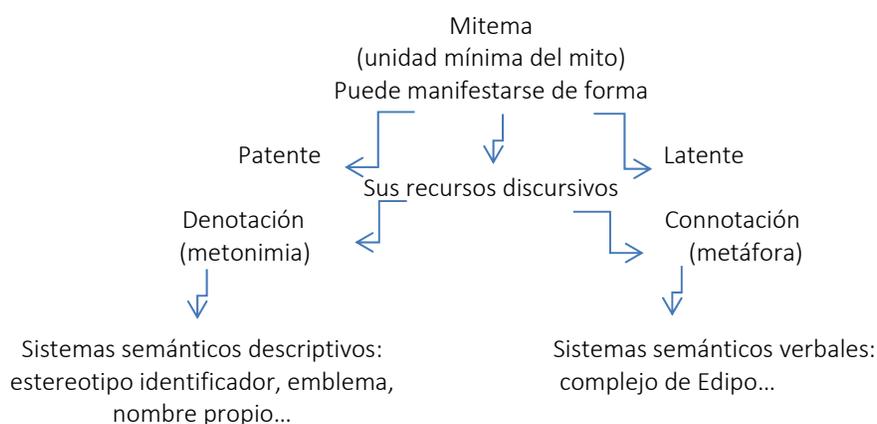
Ahora bien, para que haya continuidad y fuerza en el desarrollo de la trama, debe haber oponentes, en este caso, el oponente silencioso por excelencia lo constituye, en primer lugar, Evodio Martínez, quien permanece cerca de los dueños de la casa. Y solo espera el tiempo para actuar, aunque involuntariamente. Lo cual puede pensarse como un oponente más sofisticado que los conocidos en la tradición literaria, no es el antihéroe envidioso, aunque sí es aquel que ama a la amada del héroe. Al estar loco, Evodio será un oponente aún sin desearlo, pues la contingencia lo rebasa y la condición social en la que está inmerso hace de él materialmente un instrumento social inútil, aunque destructivo. El segundo lo será el Estado. Este será un oponente feroz sin rostro que aparecerá sin previo aviso. Ambos oponentes operan bajo fuerzas más grandes que ellos. Lo suyo no es una ideación personal —al menos eso no queda claro en la novela: que el ejército termine asesinando a los estudiantes, que José Ignacio sea atacado por Evodio no quiere decir que fuera planeado por estos. Hay, en estos dos personajes, un matiz en el que queda evidente el papel de la contingencia. El destino es una oposición mayor capaz de irrumpir en la vida de los amantes, por ello deben considerarse las condiciones en las que se desarrollan los sucesos: hay funciones que se cumplen con conciencia y otras en las que simplemente se es instrumento. Esta sería una aportación a las funciones actanciales en la obra de García Ponce. No es únicamente el deseo interno de los personajes lo que los hace ocupar un papel en la atmósfera narrativa, sino su condición social aunada a sus intenciones conscientes e inconscientes de los sujetos dentro de un sistema complejo independiente y funcional. Una visión ciertamente trágica, pues el “héroe” femenino vive su destino (Mariana) de muerte.

3.3 Personajes principales y sus constelaciones narrativas

Ahora bien, si combinamos este análisis actancial con la propuesta mitocrítica, tendremos un puente que nos permitirá comprender la función de los distintos personajes con la finalidad de configurar constelaciones (grupos de acciones que constituyen grupos

narrativos) dentro de la diégesis. A decir de Durand¹⁸⁹, el análisis mítico en una obra literaria se establece a partir de tres ejes: el sincrónico, el redundante y el cultural. El procedimiento inicial se divide en dos fases. La fase uno es el proceso de descomposición del primer estrato mítico (diacronicidad). En él se buscan las relaciones que establecen los temas (motivos redundantes u obsesivos) que constituyen las sincronicidades que harán patrones míticos. Es la diacronicidad literaria; el hilo y acontecimientos del relato y sus redundancias. En la segunda fase se lleva a cabo la descomposición del segundo estrato mítico (sincronicidad). Esto consiste en el análisis de las relaciones y combinatorias que establecen las situaciones de los personajes y decorados, es la sincronicidad estructural del relato preconizada por Campbell¹⁹⁰. Con la fase tres se establece la temporalidad y la presencia mítica (cronología) del relato en cuestión. Para ello se localizan las distintas lecciones del mito, así como las correlaciones entre una lección del mito con otros mitos de una época o un espacio cultural bien delimitado. Dicho lo anterior, de forma esquemática se presenta el procedimiento que sintetiza el análisis llevado a cabo y dividido. Las fases presentan las funciones arquetípicas de los personajes principales de la novela en relación con otros:

ESQUEMA 6. RECURRENCIAS Y UNIDADES MÍNIMAS DEL MITO



¹⁸⁹ Para la definición resumida de los conceptos mitocríticos a considerar, partimos de los libros: Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Arthropos-UAM-Iztapalapa, 1993. Y *Mitos y sociedad. Introducción a la mitología*, Buenos Aires, Ediciones Biblos, 2003.

¹⁹⁰ Joseph Campbell. *El Héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 343-383.

La idea es encontrar las recurrencias y unidades mínimas del mito. El procedimiento consiste en identificar esas unidades mínimas (mitemas) de carácter mítico por medio de los sistemas semánticos descriptivos denotativos de la obra, por ejemplo: estereotipos que se señalarán con el nombre de cada personaje para efectos de este trabajo, lo cual se ha venido haciendo en los apartados previos.

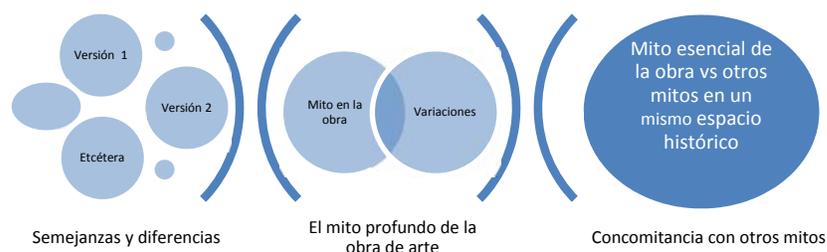
Con este procedimiento se buscan, también, los sistemas semánticos verbales connotados o metaforizados, entre los que se encuentran el mito prometéico y órfico. La caída, el ascenso, el Paraíso o el Infierno son mitemas que indican el procesos de transformación del personaje principal para completar así la configuración total del mito; lo cual permitirá ingresar al tercer nivel de análisis, es decir al de la identificación de las semejanzas y diferencias que este mito(s) tiene(n) en *Crónica de la intervención*, con respecto a otras obras halladas a lo largo del tiempo en la historia literaria de Occidente.

Hasta ahora se ha presentado un análisis de arquetipos femeninos y masculinos por función y combinación dentro de la trama como actantes. Esclarecido el punto, encontramos patrones “no directamente causales” de las acciones y, cómo a partir de esas acciones, una red verbal que construye la historia. Es importante no dejar de lado que tanto la sustantivación de los personajes como su adjetivación corresponden a momentos distintos de la formulación del mito: todo arquetipo parte de un complejo sistema mitológico que en su conjunto configura un mitologuema que vislumbra una cuenca semántica. Con ella se establece el mito social en boga, mediante un proceso de generalización. Básicamente siempre habrá varios en oposición: aquellos que permiten el desarrollo de la trama mitológica establecida por una cuenca semántica de poder; y aquella que fractura la trama. En la medida que se edifica el relato, los personajes también se van erigiendo estructuralmente. Así pasan de ser amigos a la “alta torre del deseo”.

La fase cronológica tres consiste en la articulación del mito en sus distintas versiones que bien puede establecerse de forma sincrónica o diacrónica. De cualquier manera, desde el punto de vista mitocrítico lo que tenemos es una cuenca en la que se confrontan distintos mitos, siendo Prometeo el más relevante, el cual concluye su última fase hacia la década de 1980-1990. Y de este punto hay un retorno al mito hermético (de

ahí películas y novelas de corte científicista o esotérico: magos, hechiceros, vampiros, el mundo de las tinieblas; historias de brujas, etcétera). Obviamente, la confluencia de fronteras o aguas (“orillas” de los Deltas, en términos mitocríticos, como hemos visto anteriormente”) esboza un movimiento ondulatorio donde pareciera que todos los mitos caben: el *superhombre* —mito de Prometeo— frente al mago —mitema de Hermes—. Puede comprobarse a través de la historia del arte que a la distancia siempre se conforma una visión particular más o menos homogénea. Esto no es solo una cuestión técnica (como la falta de perspectiva en la pintura medieval), sino ideológica, pues los mitos se encarnan en personajes o arquetipos y sus motivaciones (desarrollos actanciales) reproducen un sistema que de forma abstracta podemos resumir así.

ESQUEMA 7. DESARROLLO DEL MODELO CRONOLÓGICO DEL MITO
CONFORMACIÓN DE MITOLOGUEMAS A PARTIR DE MITEMAS



El análisis muestra los mitemas que conforman un pequeño Atlas de momentos, situaciones míticas susceptibles de ser halladas en la novela. Lo cual nos permite dar respuesta sobre los sustratos míticos profundos que componen *Crónica de la intervención* frente a su lector (el que escribió la obra y el que ahora la lee).

Dicho lo anterior se presenta el primer esquema elaborado bajo los principios de este método mitocrítico, para después ahondar en un análisis aproximativo de estos y de los arquetipos hallados. Para ello baste anticipar que existen cuatro grandes constelaciones a lo largo de *Crónica de la intervención*. Estas son todas masculinas y alrededor de ellas giran arquetipos femeninos, ya sea para la construcción identitaria (psicológica) del personaje o para explicar sus acciones. Estas son:

ESQUEMA 8. PERSONAJES PRINCIPALES EN CONSTELACIONES



Constelación 1



Constelación 2



Constelación 3



Constelación 4

Tal como se plantean las agrupaciones de los arquetipos propuestos, bien pueden estos reducirse a dos, ya que fungen como contrarios y complementarios. Por ejemplo, el iniciador y el sacerdote muestran el camino al aprendiz, mientras que el loco es el opuesto del aprendiz. El loco no tiene un guía por lo que no hay posibilidad de que encuentre su camino. Como suele ocurrir con los guías o sacerdotes, una vez que han transmitido toda su sabiduría, ya no son necesarios en la vida del iniciado. Entonces ellos, el guía o sacerdote, regularmente mueren. De este modo, el aprendiz ocupará su lugar y prolongará de esta forma el saber cultural secreto, develado solo a unos cuantos iluminados: de Alberto Gurría a Esteban, de Anselmo a Esteban, como lo exigen las contelaciones arquetípicas para que la función de la historia siga operando.

Como podrá observarse en los esquemas expuestos, pueden destacarse estructuras mitémicas —patentes o latentes, apresadas como imágenes y emblemas— que atienden al problema de la alteridad. Los mitemas operan como la fuerza de lo ínfimo que no deja de recordar la minuciosidad y la atomización de ciertos paisajes propuestos por el autor a partir de los cuales lo más grande y lo más fuerte queda simbolizado por lo más pequeño (litote o metonimia hiperbólicas). De ellas, las estructuras mitémicas, tenemos al *Inciador* que permite la reunión de los contrarios y de las alteridades. El *Aprendiz* sigue un recorrido de aquello que tiene que saber para ser “sabio” de lo “oculto”, es este caso, de lo femenino. Recorrido mediante el cual une un mundo con otro¹⁹¹. Por ejemplo el de lo masculino con el de lo femenino en un hermafroditismo espiritual, cuya posible lectura oriente al lector hacia cierto hermetismo.

Por otra parte, como Marcel Proust, Juan García Ponce fue heredero de la literatura de Baudelaire. Sus temas predilectos son el tiempo y la alteridad recobrada. Su prosa es de un claroscuro continuo. Por lo que se sitúa en el “Régimen nocturno de la imagen”, tal como concluye la novela en el capítulo XXX, cuando Esteban se dispone a dormir junto a María Inés. La estructura narrativa resulta laberíntica y llena de días claros y espacios nocturnos. Su obra es una superficie bruñida pero engañosa, que se sitúa en el marco de la llamada literatura hermética, lo cual remite a Hermes, el dios de la alteridad, aunque preserva muchos rasgos prometéicos debido esto a las fechas en las que se concluye la novela y los tiempos mitológicos que hoy en día renuevan el pensamiento occidental. Asimismo tiene una orientación hermética de carácter romántico.

En este sentido, *Cronica de la intervención* puede caracterizarse como una novela iniciática. La iniciación puede leerse como el paso de vida a la muerte (una vida diferente), simbolizada con la muerte de algunos personajes esenciales para el desarrollo del relato: José Ignacio, Mariana, Anselmo o Fray Alberto. O con la locura de otros tantos personajes: Evodio Martínez, María Elvira Pedrales y Francisca Pimentel.

¹⁹¹ G. Durand, *De la mitocrítica...*, Op. cit., p. 312.

Desde el punto de vista sincrónico las constelaciones de imágenes se desarrollan dentro de las casas de los personajes. Desde el eje de la diacronía este aspecto se repite en casi todos los capítulos: interiores de las casas como refugios sexuales.

Si hacemos un análisis temporal de la obra, se observa que el autor recapitula el tiempo pasado (muerte) para recordar. Esta línea temporal es atravesada por el tiempo histórico narrado (Movimiento estudiantil de 1968). En este proceso, el personaje Esteban sufre la metamorfosis de lo masculino a lo femenino. Simbólicamente esta transformación se lee como un descenso, una bajada al infierno al México del 68, la matanza de Tlatelolco; y al mismo tiempo como la renovación y consolidación del personaje central de la obra.

Paralelamente, *el tiempo recobrado* está representado en la imagen de Mariana desnuda. Imagen que tiene también un significado iniciático al amor y al deseo en Esteban. En *Crónica de la intervención* el personaje principal (Esteban) está en combate, tratando de construirse una identidad mediante el amor y el sexo. Simbolizándose de esta forma lo masculino con lo femenino. Esteban representa el paso necesario para llegar a la totalidad. Es el andrógino hermético. En cambio el Iniciador, Anselmo, permite pasar al alumno Esteban del “fuego íntimo” a la “luz celeste” al perder a Mariana. Arquetípicamente hablando Mariana representa a la diosa Afrodita, la Sacerdotiza, pues es ella quien permite a Esteban pasar de un estado donde predomina la materia a otro en el que prevalece el espíritu. Mariana en este sentido puede ser considerada como un principio purificador, puesto que el “fuego” que le consume, al mismo tiempo ilumina al héroe: Esteban atraviesa un proceso alquímico de purificación mediante la sacerdotiza Mariana, ante cada encuentro sexual (ritual), Esteban sale “purificado”; obtiene revelación de sí mismo, lo que le hace ser otro luego de su pase iniciático muminoso.

La novela cuenta una cronología mediante secuencias, cuyo resorte es la ciclicidad de tres estados del amor, personificados por Mariana-Esteban-Anselmo; Mariana-María Inés-José Ignacio-Esteban; y Esteban-María Inés. Mariana es el arquetipo del amor, la manifestación más tangible del amor que despierta *deseo, necesidad, vacío, vigilia, sueño*; en tanto Anselmo es el *mediador* que pone al alcance del protagonista el objeto de deseo.

Esteban es el centro de la experiencia amorosa, es la figura dinamizada, manifiesta por la recurrencia.

Por otra parte, hay también un lazo mitémico creado entre Esteban y Anselmo. En su relación se construye un vínculo homosexual cuyo contacto se da a través del sexo de Mariana. El amor de amigos que se tienen, ¿no acaso ha sublimado el amor erótico primero?

El Esteban del capítulo I es la imagen del amor y de su fracaso fundamental. Como en la filosofía de Platón, el amor solo es un iniciador, un intermediario insaciable que lleva a la diferencia. El autor repite el mito trágico del concepto amoroso caracterizado por su inasibilidad. La alteridad se produce entre la pérdida y la muerte, recuperadas por el narrador solo a través de la escritura o la memoria. La recuperación de Mariana, del afecto, oscila en la vida de Esteban para luego bifurcarse con otras experiencias del personaje: juventud y madurez, mundo interior y mundo exterior, oscuridad atmosférica y luminosidad estética a través de la cámara fotográfica. La última etapa de alteridad del personaje es la del arte. La obra de arte será la transmutación iniciática de la alteridad suprema. De esta forma, el tiempo mortal alcanza no solamente a los personajes, sino a la creación artística del personaje principal y al lector mismo.

El lector se asoma al abismo, es testigo de la muerte de Mariana. Sabe que lo único que queda es el reflejo en María Inés y las fotografías que Esteban le tomó la primera vez que la “conoció”. Un momento aleccionador para el lector, propio de esta literatura de corte didáctico.

En cuanto a las estructuras mitémicas que animan la obra con un carácter de circularidad, están las que devienen en dos planos que definen una doble reciprocidad: la primera se establece con la reversibilidad lector / autor; la segunda se basa en una verdadera *gnosis* ontológica del tiempo concebido como una memoria voluntaria. Recurso literario de la hipertextualidad de la que se compone la obra literaria. La literatura se establece en *Crónica...* como una cadena de lecturas sobre otras obras. El autor / narrador es lector. Y el escritor es narrador en profundidad de su existencia y de la existencia literaria. Las numerosas citas a obras literarias y pictóricas dan cuenta de este hecho. El

acto creador es en realidad el acto de recuperación, de indagación intelectual y de lazo hacia un saber ancestral. El acto creador es un acto de invención generado por muchas imágenes cultivadas por la cultura (otras obras artísticas). Los libros leídos por el personaje¹⁹²-lector-creador-narrador son las estructuras profundas sobre la que se construye un nuevo relato. Tal característica forma parte de la tradición literaria europea de los siglos XIX y XX (Proust, Baudelaire, Bataille, entre otros muchos a los que era afecto García Ponce).

La técnica redundante y referencial entrama una obra cuyo tiempo está más cercano al tiempo mítico que al concebido bajo el racionalismo occidental, el cual permite al lector salirse de la unidimensionalidad histórica para situarse en un universo discontinuo y sobre todo sincrónico que propicia reminiscencias gracias a la multifocalización narrativa. La polifonía resulta el contrapeso de los tiempos del relato: a) el del narrador presente, b) el de la iniciación, c) el de la historia.

De esta forma, los sistemas intelectuales de la obras se concentran en torno al tiempo, el arte, la vida y el amor. Todos ellos son agentes constitutivos de la identidad emocional, afectiva y psíquica de los personajes. Las innumerables constelaciones básicas (los pequeños hechos, nombrada así por Stendhal) plantean la perspectiva profundamente moral del autor, sustentada y construida en el subterráneo ejercicio del lector “del libro interior” de un saber ancestral colectivo. De esta forma, el relato presenta un tiempo no cronológico, sino un referente extratemporal simbólico y simbolizante concebido mediante imágenes espaciales curvas que van sucediéndose en una espiral mimética en la percepción del personaje principal masculino y replicándose en otras figuras. El tiempo está encerrado en un círculo mayor que contiene ciclos subordinados que unen un principio y un fin, creando la sensación de eternidad —perspectiva esta última más platónica que moderna. Lo anterior puede comprobarse con los capítulos inicial y final de la obra. En el primer capítulo Esteban despierta y recuerda los últimos eventos: la relación sexual con Mariana y el descubrimiento de esta. En el capítulo final Esteban está por dormirse, es de noche y

¹⁹² Esencialmente por Anselmo, en otra medida fray Alberto y Esteban.

yace en su cama ahora acompañado por María Inés. Tal como si el relato en realidad representara 24 horas de la vida de un sujeto.

En cuanto a las “estructuras sintéticas” que animan el tiempo, estas son referenciadas con imágenes fotográficas estáticas que devuelven al fotógrafo la certeza de una verdad encriptada en su veloz toma del sujeto femenino. Las fotos son la visión moderna de Mariana; en tanto los cuadros de María Inés son la imagen mítica de lo sagrado. Las imágenes son expresión de la curvatura del espacio y del tiempo en el que la experiencia del narrador es solo posible. La narrativa lineal se une con la redundancia, la recurrencia, (en términos junguianos) de lo que ha transformado el destino asumido. Las pinturas y las fotografías anclan pasado y presente, vida y muerte, en un engranaje visual: la pintura flamenca y la técnica fotográfica se conjugan para mantener la certeza de un relato *verdadero* para el personaje principal, resultando una de las aportaciones poncianas más relevantes de su obra completa.

García Ponce se hace de imágenes permanentes, de visiones arquetípicas que privilegian la permanencia en la multiplicidad. Son las llamadas “estructuras sintéticas” de Durand y cuya frecuencia queda manifiesta en los nombres y temáticas abordadas por los personajes: las fotos conservan imágenes suspendidas en el tiempo, estaciones del año, días, tardes, eventos, etc. Los retratos al óleo o impresos son referidos mediante la técnica ecfrásica. La urdimbre del sentido global complementa la historia no solo desde el punto de vista lógico, sino desde las alteridades conjuntadas, el entrecruzamiento y la cadena de imágenes que, como un tejedor (arquetipo femenino de lo masculino del escritor) “construye un libro... como un vestido”¹⁹³. Los tiempos literarios tienen efecto de estrella y el tiempo histórico (el del Movimiento estudiantil de 1968) se vuelve un elemento literario que funge como acelerador del procedimiento subjetivo de la “lectura interior”.

De forma profunda, se sabe que hay un mito mayor que se erige con los diferentes esquemas simbólicos manifiestos al paso del relato. Este mitologuema será considerado como el mito prometéico y en menor medida como el mito de Orfeo o un pseudorfeísmo al perder a la amada. Aspectos nada lejanos de Proust o Meyrink, de los que echa mano el

¹⁹³ G.Durand, *Mitos y sociedad...*, p. 129

autor. Desde esta tradición mitológica en la que se inserta la obra de García Ponce, también puede decirse que se vincula con las prácticas literarias didácticas e ilustradoras de carácter místico, que versan sobre la angustia de la muerte, la alteridad y la unificación de las múltiples solicitudes del ser. Por ello, se concluye que algunos de los mitemas recurrentes en *Crónica de la intervención* son:

- Mitema de la iniciación.
- Mitema de la alteridad como el mismo.
- Mitema la mujer múltiple que compensa y caracteriza el *ánima* (el alma)
- Mitema del tiempo. Llamadas “estructuras sintéticas” por Duran, cuya frecuencia puede comprobarse fácilmente en el léxico: el tiempo, la detención del tiempo, lo eterno, lo continuo, el movimiento frente a lo inmóvil. Referencias estacionales. La mañana, la noche, la vejez, la juventud.
- Mitema de la muerte que remata los últimos capítulos.
- Mitema del tejedor, artista que funciona como un *compensador* de contradicciones.
- El mitema del angrógino que busca a otro para completarse y tener así una imagen íntegra de sí y eliminar con ello su angustia de fragmentación constante entre pasado y presente, en el que se guarda un saber antiguo del orden de lo sagrado.

En resumen, los mitos fundamentales que se construyen a partir de estas constelaciones arquetípicas son, representan, recuerdan, la imposición del constructo social al individuo y la pérdida de aquello que requiere ser develado. El erotismo, el sexualismo de la obra, es una enramada, el cascarón que sostiene una incertidumbre mayor. La pérdida, la imposibilidad de estar con el amado, ser el amado. Lo que lo devuelve al personaje a un

principio de realidad fundamental que ya Marcuse¹⁹⁴ había anunciado en su filosofía: El hombre está condenado a la soledad.

Ante ese terror de la verdad, de aquello que desestabiliza al ser humano, el mito, como dice Durand, adormece y hace posible la vida. El mito, como síntoma, permite al personaje masculino, Esteban, soportar la alteridad existencial. Las contradicciones se asumen en la rememoración. El deseo alimenta la contradicción, pero el arte, la obra de arte, el ejercicio de tejedor del artista (de reconstruir una historia que ya sabe) le permite asimilar la verdad más íntima y verdadera: el otro ha muerto. Se realiza una lectura órfica de los acontecimientos que recuerdan la pérdida de la amada, mientras que el proceso hermenéutico devela el secreto de su propia existencia. Los opuestos se ajustan porque el personaje utiliza referentes artísticos para ratificar la vigencia universal de Mariana, con la que comprueba su existencia a un nivel místico o metafísico. Con las fotos de Mariana restituye su victoria ante el tiempo y la muerte. La muerte del otro que le recuerda su propia y definitiva muerte.

Al respecto señala Durand:

La importancia que tiene la mujer anímica —el *Ánima*— en las perspectivas de la psicología profunda es harto conocida” sin olvidar que el *Ánima* de la psique masculina se transforma en *Animus* en la psique femenina, teoría del *Ánima* que surge con los románticos y que es un signo de civilización correspondiente a un momento histórico donde surge el problema de la androcracia¹⁹⁵.

Todas las perspectivas hasta aquí planteadas sobre los mitemas recurrentes hallados en *Crónica de la intervención* constituyen una primera aproximación que tomará mayor profundidad.

Por último, si se analiza al personaje Mariana, se reconocerá que de ella se desprenden otras encrucijadas de orden cultural y existencial para la mujer moderna del

¹⁹⁴ Herbert Marcuse, *Eros and civilization A philosophical inquiry into Freud. Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud*. Juan García Ponce (trad.), *Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud*, Madrid, SARPÉ, 1983.

¹⁹⁵ Durand, *De la mitocrítica...*, *Op. cit.*, p. 332.

siglo XX. Se vislumbra en su construcción la herencia romántica que la conceptualizó como múltiple y no unitaria como se le clasificó en la Edad Media o en la Época Clásica. Con un posterior análisis de los personajes femeninos puede observarse que su construcción, como personajes, se fragmenta en una temporalidad individual (aquello que el personaje vive y goza) y una intemporalidad como arquetipo, de la que seleccionamos los siguientes arquetipos eróticos, los cuales serán objeto del capítulo IV.

- Mariana: la sacerdotisa
- María Inés: la madre o la prostituta (dependiendo del punto cronológico en el que se analice el arquetipo)
- Mariana: la prostituta
- Mariana o María Inés: el doble, la imagen que se multiplica infinitamente
- Mariana: Narciso, la imagen modelo

Desde el análisis de los arquetipos, la obra es una construcción recapituladora de conceptos que dan movimiento a los esquemas configurados sobre lo femenino, al producir sincronización entre los discursos del orden de lo mítico y la cultura. En ella se alcanza una construcción simbólica de los personajes. Ellos no mienten sobre lo que son, sino que se ocultan al ojo simple de la llaneza. La lectura del personaje Mariana obliga, para su comprensión, una interpretación del orden de lo simbólico. La literalidad no tiene lugar en este espacio. La lectura simbólica constata la constelación de signos, imágenes, arquetipos que constituyen un mito también del orden de lo femenino, sobre la concepción moderna de la condición femenina, para convertirse en la individuación, particularización de cada uno de los sujetos femeninos. No existe la mujer como genérico, sino las mujeres, como diría Lacan, cada una en singular; acorde esta idea con la teoría de la fragmentación y el caos que rigen a muchas teorías científicas del siglo XX y XXI.

Referencia bibliográfica

Greimas, Algirdas Julien, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.

- Campbell, Joseph, *El Héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 2014.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2009.
- Díaz y Morales, Magda, *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio*, México, Universidad Veracruzana, 2006.
- Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, México, UAM-Arthropos, 1993.
- _____, *Mito y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires. Ediciones Biblos, 2003.
- Ferreira, Vergílio, *Invocación a mi cuerpo*, Barcelona, Quaderns Crema, 2003.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber. T. 1*, México, Siglo XXI, 2011.
- García Ponce, Juan, *Crónica de la intervención*, en *Obras reunidas VI*, México, FCE, 2012.
- Ginzburg, Carlos, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- Givone, Sergio, *Historia de la estética*. Madrid, Tecnos, 1999.
- Gutiérrez Sánchez, Gerardo, *Estudio psicoanalítico de cuentos infantiles*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Hansen, William, *Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica, 2011.
- Jiménez Corrietjer, Zoé, *El fantástico femenino de España y América*. USA, Universidad de Puerto Rico, 2001.
- Jules Cashford, Anne Baring, *El mito de la diosa: evolución de una imagen*, España, Siruela, 2005.
- Kolakowski, Leszek, *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural o mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 1979.
- Mangieri, Rocco, *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001.

- Manríquez Buendía, Maritza, *Juan García Ponce e Inés Arredondo: Modelos para una hermenéutica erótica*. Tesis doctoral, México, UAM, 2010.
- Marcuse, Herbert, *Eros and civilization Aphilosophical inquiri into Freud*, Madrid, SARPÉ, 1983. [Trad. Juan García Ponce. *Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud*].
- Martos, Ana, *Historia del sexo y del erotismo. La desconocida historia de la querella del esperma femenino y otros pleitos*, Madrid, Nowtilus, 2008.
- Osorio, María Amparo, "Entrevista a Juan García Ponce", México, en <http://amparoriosorio.blogspot.mx/2006/11/entrevista-juan-garca-ponce.html>
- Pellicer, Juan, *El placer de la ironía: leyendo a García Ponce*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1999.
- Pintor Iranzo, Ivan, "A propósito de lo imaginario", en http://www.iaa.upf.edu/formats/formats3/pin1_e.htm
- Saettele, Hans, *Eros y psique*. México, UAEM, 2012.
- Sillà, Enric, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo, 2006, p. 57.
- Valles Mingo, Rafael, *La narratología en el siglo XX. Un panorama teórico y temático*, México, UNAM, 2009.

CAPÍTULO 4. ARQUETIPOS ERÓTICOS EN *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN*

*y besaré tus ojos más grandes que tú toda
y que tú y yo juntos y la vida y la muerte
del color de la tersura
de mirada asombrosa como encontrarse en la calle
con uno mismo como encontrarse delante de un abismo*

Tomás Segovia, "Besos".

Si se parte del supuesto de que todo arquetipo es esencialmente inconsciente¹⁹⁶ y la selección de la imagen en la que se incrusta el arquetipo es arbitraria, se comprende entonces porque este pasa a formar parte del colectivo como patrón universal básico capaz de ser usado por religiones, mitologías, leyendas..., pues da cuenta de la aparición de lo latente. También puede comprenderse por arquetipo al sello que configura todo principio simbólico¹⁹⁷, el cual deviene en mito. Es una imagen grabada en el inconsciente que surge y es expuesta por el ser humano a través de diferentes manifestaciones¹⁹⁸.

Al producirse grupos de constelaciones organizadas de arquetipos descriptores del mundo, estos se integran en un "segundo nivel simbólico" que da paso al "tercer nivel del mito". Los arquetipos logran adherirse a los textos literarios, por ser expresiones condensadas del mundo. Ellos son síntesis de ciertas condiciones sociales, culturales e imaginarias de un periodo específico. La obra literaria clásica, mítica, nutrida con estas figuras arquetípicas, da cuenta de una realidad que puede hallarse fuera del texto, como señala Lotman¹⁹⁹.

¹⁹⁶"Jung", en *El fantástico femenino en España y América* de Jiménez Corretjer, Zoé. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, USA, 2001, p. 77.

¹⁹⁷ Es decir "el contexto causal que engloba al conjunto de esferas culturales de una época". Lluís X. Álvarez "La propuesta de E. Panofsky" en *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*, Barcelona, Arthropos, 2005. p. 98

¹⁹⁸*Op. cit.*, p. 77.

¹⁹⁹ Yuri Lotman propone al texto literario como "modelo del mundo" por medio de analogías que reflejan estructuras de la realidad social presentes, en "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura" y "Sobre la dinámica de la Cultura", en *La Semiósfera*, vol. III, España, Cátedra, 2000, pp. 168-214.

Las imágenes arquetípicas son un conjunto de descripciones sintéticas mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y, en general, el ser humano, organizan y expresan simbólicamente su relación con el entorno²⁰⁰, siendo el arte, la religión y el mito, sus medios de proliferación social por excelencia. De igual forma, el sueño o la fantasía son los mecanismos de la psique de cada ser humano en particular para dar vida a un arquetipo. Por tanto, los hay de muchos tipos: religiosos, eróticos, bélicos, etcétera. Todo depende de la temática que una obra artística exponga. Dentro del universo erótico gestado por la cultura occidental existen aquellos que dan cuenta del modo de pensar y de ejercer la sexualidad humana.

Ejemplo de un arquetipo configurado por la cultura y casi universalmente difundido hasta estos días es *El amor*. El amor²⁰¹ es una experiencia arquetípica que se establece bajo parámetros específicos: un niño con alas de oro que lanza saetas a los corazones de dioses y humanos, hiriéndolos y transformando sus vidas irremisiblemente²⁰². De igual forma el caballero, y sus convenciones sociales ante la amada, fue el arquetipo del amor cortés instaurado durante la Edad media. Ambos casos dan cuenta de la existencia de arquetipos amorosos (eróticos) forjados muchos siglos atrás pero aún vigentes en la cultura moderna, los cuales fueron modificados por lo menos en la cultura occidental a partir de la aparición de autores como el Marqués de Sade, quien impuso a estas figuras cánones parafílicos que, aún hoy en día, tienen gran influencia, y de la que Pierre Klossowski es heredero.

Afrodita es el arquetipo sexual femenino por excelencia, que se complementa con otros prototipos femeninos manifiestos en muchas novelas puestas en boga: la loca (arquetipo femenino desarrollado desde el siglo XVIII), la prostituta, la tejedora o la araña asociada a las labores de casada²⁰³.

²⁰⁰Ivan Pintor Irazo, "A propósito de lo imaginario" en línea:

http://www.iaa.upf.edu/formats/formats3/pin1_e.htm

²⁰¹ Compréndase el término "Amor" con todas sus posibles variantes y vertientes: amor filial, amor erótico, amor materno, etcétera.

²⁰² Aunque de acuerdo a la descripción que hace Robert Graves en *Los mitos griegos*, t. 1 (España, Alianza Editorial, 2011, p. 26), Eros tenía la siguiente descripción: "... tenía doble sexo y alas doradas y, como poseía cuatro cabezas, a veces mugía como un toro o rugía como un león, y otras veces silbaba como una serpiente o balaba como un carnero."

²⁰³ Anne B. Jules Cashford, "La diosa de la Sabiduría", en *El mito de la diosa*, España, Siruela, 2005, p. 122.

A partir de lo arriba señalado, en el presente apartado se analizan algunos arquetipos eróticos femeninos localizados en la novela *Crónica de la intervención*. La finalidad es observar el proceso de simbolización e integración al mitema global en la obra del autor aquí referido. Asimismo, el presente capítulo está subdividido en seis apartados correspondientes a cada uno de los arquetipos seleccionados.

Para iniciar con este apartado, se registran dos aspectos esenciales por considerar: primero, el concepto de “arquetipo erótico” como aquella imagen que tiene la deliberada intención de excitar sexualmente y que actúan como representación directa o indirecta del acto sexual para convertirse en simbolizaciones interiorizadas por el espectador, históricamente masculino²⁰⁴, con las que se identifica gracias a una transferencia del *voyeur* a la imagen revestida de diversas realidades fantaseadas. Asimismo, dicha filiación está condicionada por los códigos culturales y estéticos fabricados por la cultura masculina materializados en imágenes. La combinación de ambos ejes forja realidades con un alto valor simbólico; por el contrario, las que no echan mano de un número menor de elementos empobreciendo su significación. Es decir, ante un escaso proceso de construcción sexual ocurre una selección homogénea de imágenes, cuyo carácter preestablecido es evidente.

El segundo concepto que debe tenerse presente en el transcurso de estos párrafos es el de “lenguaje no verbal” (visual-arquetípico-mítico) presente en *Crónica de la intervención*. Se entenderá por “lenguaje no verbal”, lo referente a los asuntos esenciales de la cultura cristiana: el amor, el pecado, el cuerpo, el deseo y la mirada. Asimismo, se entenderá por “lenguaje no verbal en *Crónica de la intervención*” lo concerniente a todas las reflexiones, descripciones y referencias hechas por el narrador en torno a obras plásticas reconocidas por la crítica²⁰⁵ y presentes en la novela. Es decir, al fenómeno de intertextualidad plástica y literaria enunciadas a lo largo de la obra, que remiten al lector a cierto conocimiento previo de la historia estética de Occidente. Las preguntas guía son las siguientes: ¿cómo se leería esta novela sin las referencias visuales? ¿Qué función cumplen

²⁰⁴ C. Ginzburg, “Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI”, en *Mitos, Op. cit.*, p. 187.

²⁰⁵ Iván Ruiz, “La mirada plástica de un escritor”, en <http://www.garciaponce.com/lecturas/ensiruiz02.pdf>

los arquetipos eróticos? ¿Qué tipo de imágenes visuales crean? La técnica narrativa ecfrástica²⁰⁶ empleada por el narrador describe verbalmente los objetos pictóricos sobre todo de Balthus Klossowski, Lucas Cranach y Tiziano. De continuo encontramos desarrollos discursivos como el siguiente:

Pero, adentro, está el otro escenario: los altos y límpidos espejos sin fondo, los pesados muebles cuya cerrada materialidad parece contradecir a la inasible irrealidad 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 en su semi velada 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 ella²⁰⁷.

Para la selección de los arquetipos que se vincularon al personaje de Mariana y María Inés, se tomaron los siguientes criterios:

- 1) Que fueran únicamente personajes femeninos.
- 2) Que tuvieran un desempeño o función erótica llanamente.
- 3) Que fueran elementos clave para el desarrollo de la trama.
- 4) Que fueran elementos cuyo rastro fuese posible de encontrar en la cultura occidental, esencialmente en el arte visual y literario.

²⁰⁶Se define "Écfrasis como la representación verbal de un objeto", véase Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI-UNAM, 2001, pp. 110-134.

²⁰⁷ Juan García Ponce, *Crónica de la intervención*, México, Era, 1984, p. 198.

- 5) Que fueran elementos factibles para la construcción e identificación de símbolos, mitemas y mitologuema que en su conjunto fueran congruentes con la construcción global de la obra.

En *Crónica de la intervención* hay personajes y referencias literarias cognoscibles en la cultura occidental que giran en torno al erotismo femenino. Los arquetipos subyacentes en las obrasen los siguientes: Diana, diosa de la caza en la cultura griega; Berthe Morisot, pintora vanguardista y modelo de Édouard Manet; Roberte, personaje femenino de la novela *Las leyes de la hospitalidad* de Pierre Klossowski; Venus, diosa griega del amor, en la versión de Lucas Cranach; y como último arquetipo, Eva, personaje femenino bíblico considerado como la primera mujer.

En su conjunto estos arquetipos aparecen en distintas épocas de la cultura occidental. Ellos, como se verá, pueden aparecer trastocados, invertidos, desplazados, etcétera. Incluso alguno pudo haber perdido parte de su núcleo narrativo (el caso de Diana en la novela de Pierre Klossowski) o habersele agregado características nuevas (Berthe Morisot, modelo de Édouard Manet). Con su estudio, es posible identificar cómo fueron transformándose en el imaginario moderno las ideas del amor femenino y sus oficios en función de la naturaleza de lo masculino —claramente vislumbrados en la novela de García Ponce.

El procedimiento consistió en identificar los arquetipos arriba señalados dentro de la novela, ya sea porque estaban descritos o conceptualizados por el narrador. Posteriormente se indagó su desarrollo en la historia cultural de Occidente, su evolución y significado. Para, finalmente, comprender la contribución de García Ponce a estos arquetipos.

Así pues y sin más preámbulo, se inicia el análisis con dos arquetipos pictórico-literarios esenciales para la identificación de los mitemas que dan cuenta del mitologuema transversal en la obra, los cuales son más recientes que los cuatro restantes, razón por la cual se inscriben al principio.

La examinación de la estructura de la novela y su relación con los seis arquetipos eróticos femeninos seleccionados y sintetizados fue de la siguiente manera:

- Berthe Morisot²⁰⁸ *versus* Mariana
- Roberte *versus* Mariana
- Diana y Acteón
- Eva y Adán
- La figura del doble: Mariana *versus* María Inés
- *La Venus* de Cranach *versus* María Inés

Los dos primeros apartados (4.1 y 4.2) tienen una extensión menor por la influencia arquetípica seguida por García Ponce para la construcción del personaje Mariana, cuyo modelo es susceptible de descubrirse en algunos artistas de la vanguardia europea. Aspecto que se repite con Roberte, personaje creado por Pierre Klossowski. En cambio, los cuatro restantes cuentan con amplio desarrollo en la historia estética de Occidente, por ello, estos últimos presentan una estructura interna expositiva diferente y más extensa que los primeros apartados (4.3 al 4.6).

4.1 Berthe Morisot *versus* Mariana

El primer capítulo de *Crónica de la intervención* narra, de forma cíclica, memorística y retrospectiva, el día que Anselmo llevó a Mariana a casa de Esteban antes de partir a Japón. Ese día los tres bebieron y tuvieron sexo. Esteban tomó fotos a la invitada y bailó con ella. Tiempo después, él recuerda aquellos eventos. Asimismo, el protagonista trae a cuenta citas literarias y pictóricas de autores renacentistas, de Robert Musil: “El libro que ya ha sido leído pierde todo encanto”, y de Javier Villaurrutia: “El amor es el que hace bellas las cosas” de los poemas “Nocturno en el que nada se oye” y “Nocturno de la estatua” el verso

²⁰⁸ Recuérdese que “Mariana”, “María Inés”, “Esteban”, “Anselmo”, “José Ignacio”, “Fray Alberto Gurría” y “Evodio” son personajes de la novela, de hecho, cada uno de ellos es personaje y/o narrador en dos o más capítulos.

“Porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse” antologados en *Nostalgias de la muerte*, respectivamente²⁰⁹.

Por otra parte, en este capítulo se aclara el nombre de crónica, ironía e intervención. De acuerdo al relato, la “crónica” apunta directamente al libro de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido* (recobrado) como la capacidad narrativa de contar los detalles y cosas nimias de la vida cotidiana que dan cuenta de la vida misma; en tanto que “intervención” se concibe como el proceso causal que ocurre cuando un sujeto interviene en un objeto, dándole sentido y significación propia a la “cosa” porque quien la ve certifica su existencia. Lo mismo ocurre con los sujetos, ya que Mariana existe porque Esteban “interviene” en ella al mirarla, convirtiéndola en un “objeto semantizado”. Descripciones como la siguiente aparecen repetidamente a lo largo de la obra:

Se puso de perfil, con la cabeza ligeramente inclinada, la barbilla quedando arriba de su clavícula prodigiosa, los ojos cerrados. Bajo sus cejas, sus párpados cegaban para siempre el brillo amarillo de sus ojos. Era ya solo un silencio. Todo su cuerpo estaba callado. La distancia entre las clavículas, la suave curva apenas perceptible que remata los hombros antes de que descienda a la independencia de los brazos, los tendones que rompen la alta limpieza del cuello y los pechos tan separados [...] y cuyo punto yo no podía conocer todavía...²¹⁰

Que bien puede igualarse con mujeres representadas en innumerables obras pictóricas producidas desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Las paradojas llevan al individuo a vivir incoherentemente, verbigracia Esteban encontrará el amor en la realización de la libertad del objeto amado y no en su posesión. El personaje masculino, antes referido, vive esta realidad amorosa aceptando que Mariana no sea suya del todo, admitiendo que ella puede elegir con quién tener relaciones sexuales, pese que ambos tengan un “compromiso” amoroso. Esteban comprende que no le pertenece. Perspectiva que desde el punto de vista cultural, plantea una nueva posición amorosa entre el objeto amado y el amante. Es este

²⁰⁹Javier Villaurrutia, *Nostalgias de la muerte: poemas y teatro*, México, FCE, 1984.

²¹⁰ García Ponce, *Crónica...*, *Op. cit.*, p. 14.

aspecto paradójico el que anuncia también la nueva perspectiva sexual femenina que bien nos recuerda los movimientos feministas de la época de los sesenta. La incongruencia se produce en este caso porque hay una discordancia entre el amante, el objeto amado y la atmósfera cultural en la que se produce la novela. En la obra, el comportamiento de los personajes contrasta porque ponen en pugna valores de distinto orden: las creencias católicas sobre el matrimonio y el ejercicio de la sexualidad que no requieren de una instancia jurídica para su ejecución; la lucha de géneros, la libertad sexual femenina, etcétera.

En esta atmósfera se construye el primer arquetipo erótico seleccionado para el análisis. Para ello se tomó a la modelo real que trabajó en el mundo artístico durante el movimiento vanguardista. La referencia intertextual se establece con Berthe Morisot, modelo de Édouard Manet. Este arquetipo y su deización poseen un rasgo relevante a lo largo de la obra. ¿Este arquetipo y su écfrasis son elementos significativos para la constitución de constelaciones arquetípicas que resultan en una serie de mitemas que en su conjunto constituyen el mito dorsal de la obra? Al menos tres aspectos esenciales enunciados por el narrador de *Crónica de la intervención* parecen responder la pregunta, estos son los siguientes: a) La belleza de la modelo; modelación estética gestada bajo la atmósfera romántica y recuperada por el novelista, con todo lo que implica la filosofía del XIX y su nueva concepción sobre la mujer: *femme fatale*. B) Las nuevas posiciones realizadas por la modelo para el artista aluden a una nueva relación erótico-amatoria. El cuerpo femenino se convierte en eje de la existencia para el personaje masculino. C) Así como una revisión mordaz, atrevida y sensualista de los mitos deícos femeninos representados durante el Renacimiento son parodiados como ocurre con la *Olympia* de E. Manet (1863), referencia clara a la *Venusde Urbino* de Tiziano. La revisión impresionista consiste en desacralizar a la diosa griega para volverla una “mujer común”.

Ubicado el referente histórico de los arquetipos presentes en *Crónica de la intervención*, podemos ver que el narrador y protagonista de la novela (Esteban) trae a escena a Berthe Morisot para explicar el papel de Mariana en su vida. Mariana como

Berthe es la modelo del “artista”. Veamos el efecto que producen algunas de estas alusiones y las resonancias culturales incrustadas en los registros descriptivos.

Belleza Sentada, sin hablar, oyendo, sin oír ¡Y tan bella! [...] Su figura tenía todo un recogimiento que era todo exposición.

Espacio Pero ahora mi deseo es ella. El olor de la cama y del cuarto y de la casa. Debe estar por todos lados. Este estar a oscuras ahora y si paso las manos por mi cuerpo son las de ella. Pero no me excito, sino que recuerdo. Ya todo es mental. Sin embargo si entrara ahora, si no se hubiera ido, si apareciera por esa puerta...

Cuerpo ... desnuda, dejando ver el triángulo negro de su sexo y su ombligo tan plano y extendido donde puse el dedo y su cintura y sus caderas inverosímiles y se acercara. Tiene una frente recta y estrecha y el arco de las cejas más perfecto que he visto. De entre los dos sale una raya vertical a veces...²¹¹

Con el primer ejemplo se comprende que la belleza es requerimiento obligado del ser femenino que debe ser expuesto por ella y analizada por él. El primer “arrobamiento” de Esteban por Mariana parece diluirse cuando es filtrado por el tamiz estético. Cierta distancia visual la sitúa como un objeto de observación. La segunda descripción pertenece más al campo de lo “recordado”: cuando detalla su cuerpo nuevamente se crea el efecto del primer ejemplo aunque desordenado como se observa en la consecución narrativa: la mirada inicia en el sexo de ella y sube por el vientre. La metonimia corporal —esta fragmentación del cuerpo, que solo vemos completo y organizado cuando se mira a través de un óleo— tiene efectos en el lector a lo largo de la obra: a) tiene la sensación de mirar un cuadro y no al personaje femenino Mariana; b) ser espectador de las zonas erógenas del sujeto femenino como si se mirara algo extraño o sagrado, c) la necesidad de seguirle la pista al narrador para tener una imagen completa del personaje, retrato que nunca ocurre pues aparece siempre descrita parcialmente, fragmentada.

Quizá esta constante develación fragmentada del cuerpo de Mariana es el camino de compensación elegido por Esteban frente al femenino sagrado que él mismo erige de

²¹¹ García Ponce, *Crónica...*, *Op. cit.*, p. 10.

ella o bien, una mirada primigenia que opera en el imaginario del personaje y que atribuye a la amada. Tal vez, dada la importancia que tiene ella para él, es una imagen que no soporta en su totalidad: ¡Cuán difícil es estar frente a la presencia de Dios! Las experiencias rituales numinosas siempre son transformadoras, el sujeto expuesto es trastocado, es otro. Sin embargo debe aprender a estar en presencia de lo divino. ¿Cómo hacerlo sin perecer? La respuesta común es degradando el objeto primero. O bien conservándolo en su dimensión original pero fragmentándolo, es decir quitándole parte de su poder devorador, avasallante.

Igualmente en el capítulo I, de *Crónica de la intervención*, el narrador refiere reiteradamente la serie de retratos que Édouard Manet realizó de su modelo Berthe Morisot. Al respecto, debe recordarse que en 1868, Berthe conoció a Édouard Manet y en 1874 se casó con Eugene Manet, hermano menor del artista. Ella convenció al pintor de trabajar al aire libre y lo integró al grupo de artistas que luego serían llamados *impresionistas*. Como se observa en la ilustración 5, presenta a una Berthe moderna, relajada, quieta, pero con una mirada vivaz.



ILUSTRACIÓN 5. ÉDOUARD MANET. BERTHE MORISOT, 1872.

El contraste de los tonos de la ropa y la luz son trazados con fuerza y, como en la novela de García Ponce, el sujeto femenino aparece en un retrato que proyecta la visión del artista fragmentariamente. No de cuerpo completo.

Con la modelo, García Ponce aprovecha la preceptiva estética de Manet para describir a Mariana sentada en un sillón similar al usado por Berthe en “Le ropos” [Ilustración 6]. ¿Qué se crean en la novela? La obra de Esteban no es un cuadro, sino el gozo de un sujeto vivo llamado Mariana. Su capacidad inventiva



ILUSTRACIÓN 6. ÉDOUARD MANET, LE REPOS,

se encuentra en su libertad sexual, explicitada verbalmente. Sin embargo, la relación entre el arquetipo Morisot *versus* el de Mariana puede tener muchas y profundas aristas, ya que la descripción de la protagonista se repetirá a lo largo de la novela, de hecho, abrirá y cerrará con el mismo registro lingüístico en el que destacará las posiciones físicas del personaje femenino.

Las continuas écfrasis detallarán el cuerpo y el carácter sensual del personaje, amén de que pormenorizará el espacio y los ejes donde se localiza su cuerpo como parte del evento sagrado. El arquetipo cobra vida sobre los polos espaciales de lo horizontal, lo vertical y sus posibles combinaciones. Desde el punto de vista pictórico dicho arquetipo es importante para la historia cultural de Occidente, ya que antaño eran más comunes las efigies verticales²¹². Si hacemos un recuento cronológico de la construcción del arquetipo usado por Juan García Ponce, veremos que las efigies erguidas adquirieron significación sobre los contenidos de lo trascendente: la vida, la salvación o la sublimación. Fue el momento en el que transitaron de la imagen al símbolo. En tanto que en lo horizontal encarnaron la pasividad, la quietud y la muerte del sujeto. Ambas coordenadas trasmutaron en símbolos comunes que hoy en día cobran vigencia en imágenes como la

²¹² Por ejemplo las esculturas encontradas en distintos sitios arqueológicos destacan mujeres de pie o sentadas. En algunas esculturas griegas pueden verse a Venus o Diana siempre de pie. Habrá que esperar hasta el Renacimiento para encontrarnos con diosas en otras posiciones. Las modelos recostadas y con una fuerte carga erótica son aportación renacentista que aportan a la cultura nuevos imaginarios que con el paso de los siglos ha llegado a concebir modelos en movimiento.

cruz²¹³. Las efigies femeninas fueron ampliando sus perspectivas espaciales durante la Edad Media, aunque florecieron plenamente en el Renacimiento. De esta forma, hay una transformación visual ocurrida del siglo XVI al XVII; revolucionaria en cuanto a la manera de comprender a los sujetos femeninos narrados en el arte. Transformación conceptual que da cuenta de construcciones míticas reelaboradas, y percibidas en la obra de García Ponce. En ella, el cuerpo femenino se presenta de amplísimas formas, explotando todas sus cualidades posibles tanto en espacio como forma:

“El agua resbalaba tibia por su cuerpo ceñido” (p. 45).

“Mariana sentada en el sofá muy quieta”²¹⁴.

“Los cuerpos están hechos de silencio, como las cosas: son cosas. Está prohibido, ellos prohíben, meditar en sus actos. Hay que dejarlos solos, no examinarlos, no interpretarlos. Renunciar, por tanto, al lenguaje. Eso equivale a negarse a uno mismo, a claudicar ante la exigencia impuesta por la civilización y la cultura y hecha posible por el lenguaje, de ser algo único, diferenciado: una persona.”²¹⁵.

En los ejemplos anteriores hay evidencia de la suma de conceptos acumulada a través de los cuales mira el narrador a los sujetos. Comprende, tal como se lee en el último ejemplo, que el devenir sujeto implica la integración del ser en la cultura, es decir a la adquisición de símbolos e imágenes fabricados sobre lo femenino a lo largo del tiempo. Incluso, la “cultura francesa” de Mariana, y de la que se queja Esteban, permite a la protagonista moverse en un espacio mucho más amplio y libre. Ambas creencias son formas de explotación femenina que parte de un proceso cultural lento, aunque verificable en la historia humana que se repite en la novela: para Esteban es importante que la mujer amada tenga contacto con todas las otras “mujeres” cristalizadas en el arte pues son “especiales”. Poseen un valor atribuido por el valor simbólico en turno. Sus imágenes nos remiten, con la cita anterior, a

²¹³ Para apreciar con mayor profundidad este punto, véase Federico Revilla, *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 61.

²¹⁴ García Ponce, *Crónica...*, pp. 45, 59.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

la descripción hecha por Ovidio cuando Diana está sumergida en una fuente dentro de una gruta.

O bien a las representaciones femeninas verticales del periodo paleolítico, estas destacan por sus características sexuales sobre todo de senos y caderas, ya sin rasgos zoomórficos. A menudo se representan desnudas con los rostros velados y sin alguna parte del cuerpo o dentadas como animales. Lo que hace pensar que, pese a su aparente conceptualización, el cuerpo femenino no desempeñaba ningún papel importante como “mujer bella”, acaso apenas como medio para figurar ciertos objetos. Estas representaciones se han asociado a relatos bíblicos y católico de un Dios creador que hace al primer hombre de lodo y a la mujer de su costilla. También se han interpretado como figuras enlazadas al culto de la fertilidad.

Dicha creencia está basada en la evidente capacidad técnica con la que los artesanos tallaron esas efigies, en las que importa el cuerpo femenino por sus posibilidades de representación de otros objetos, lo cual hace saber al espectador actual que no existía en ese tiempo el concepto de la figura humana como forma más elevada de belleza. [Figura 7].

Para que se forjara tal concepto, hubo que pasar primero por la mitologización de la figura masculina²¹⁶ cultivada por los griegos y después esperar que con el paso de los siglos se modificara la perspectiva que se tenía de la feminidad, al menos en cuanto a Occidente se refiere.

A decir de Lipovetsky²¹⁷, hace aproximadamente 6 mil años a.C., se hicieron estatuillas femeninas con ojos trazados o incrustaciones de obsidiana, representaciones de



ILUSTRACIÓN 7. VENUS DE WILLENDORF.

²¹⁶ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. t. 2 El uso de los placeres*, México, Siglo XXI, 2011, p. 56.

²¹⁷ G. Lipovetsky, *La tercera...*, *Op. cit.*, p. 96.

las primeras diosas-madre en las cuales la belleza²¹⁸ es un concepto que está por construirse. Desde su punto de vista, estas figuras ocupaban un lugar relevante para la fecundidad mas no para la belleza. Por otra parte, habría que recordar que los relatos sobre el cuerpo masculino y femenino forman parte del imaginario mundial y no existe cultura que no haya construido una narración de la existencia humana de carácter mitológico.

Las historias precolombinas sobre los hombres de madera, lodo o maíz incrementan el repertorio narrativo de nuestra corporeidad y existencia²¹⁹. El mito pelasgo de la creación²²⁰ bien puede relacionarse, por la ley de contigüidad mitológica sugerida por Ernst Cassirer en *Mito y Estado* y referido en el primer apartado, con las descripciones físicas plasmadas en *Crónica de la intervención* a las que se suman las muchas representaciones halladas hasta la fecha. Desde la *Venus de Willendorf* hasta el personaje de Mariana hay una red semántica extensa que se abre de acuerdo al horizonte cultural del lector.

Por otra parte, con el arquetipo femenino se cultivó la idea de la belleza humana que, como sabemos, fue considerada en un primer momento solo para los hombres. “En la [cultura griega], el hombre personificaba la belleza con mayor brillantez que la mujer, y Gánimedes, cuya hermosura inflamó al propio Zeus, representa sin la menor duda un ideal

²¹⁸ “Formalmente la aparición del arquetipo de la belleza femenina nace hasta que surge la división social entre clases, ya que las mujeres exentas de trabajo tenían tiempo y recursos para engalanarse. Surgen criterios que consideran únicamente a las mujeres no asalariadas como bellas: tacones, maquillajes, vestuario. Por lo que la belleza femenina se asocia a una estimación estética y honorífica. Nace bajo un ideal de desigualdad social: lujo para ellas y desprecio para la clase pobre”, *Ibid.*, 99.

²¹⁹. “Pero el primer hombre fue Pelasgo, progenitor de los pelasgos; surgió del suelo de Arcadia, seguido de algunos otros, a los que enseñó a construir chozas, a alimentarse de bellotas y a coser túnicas de piel de cerdo como las que la gente pobre lleva todavía en Eubea y Fócida”. R. Graves, *Los mitos...*, *Op. cit.*, p. 24

²²⁰ Ovidio, *Las metamorfosis*, I, II. “Otros dicen que el Dios de Todas las Cosas —quienquiera que pudiera haber sido, pues algunos lo llaman Naturaleza— apareció de pronto en el Caos y separó la tierra del cielo, el agua de la tierra y el aire superior del inferior. Después de desenredar los elementos los puso en el orden debido, tal como está en la actualidad. Dividió la tierra en zonas, unas muy calurosas, otras muy frías y algunas templadas; la moldeó en forma de llanuras y montañas, y la revistió con hierba y árboles. Sobre ella puso el firmamento rodante, al que tachonó con estrellas, y asignó posiciones a los cuatro vientos. Pobló también las aguas con peces, la tierra con animales y el cielo con el sol, la luna y los cinco planetas. Finalmente, hizo al hombre —quien, único entre todos los animales, alza su rostro hacia el cielo y observa el Sol, la Luna y las estrellas—, a menos que sea cierto que Prometeo, hijo de Jápeto, hizo el cuerpo del hombre con agua y arcilla, y que el alma le fue proporcionada por ciertos elementos divinos errantes que habían sobrevivido desde la Primera Creación”. Ovidio, *Las metamorfosis*, Libro III, Barcelona, Bruguera, ([1981] 1993), [Edición bilingüe, Trad. Ana Pérez Vega].

estético más atrayente que las estatuas de las diosas”²²¹. Ahora bien, la postura homoerótica grecolatina no explica por sí misma la ausencia del culto a la belleza femenina, ya que tanto en Grecia como en las demás civilizaciones antiguas, la hermosura de las mujeres, cuando era reconocida, siempre tenía resonancias negativas²²². Por ejemplo, el mito de Pandora supone que de ella surge la estirpe femenina, de ahí que su capacidad seductiva fuera considerada como un mal terrible y temible. Por ejemplo, Odón, abad de Cluny en el siglo X, la consideró como arquetipo del mal, mientras que la belleza masculina como arquetipo del bien²²³. Todas estas ambigüedades mitológicas están presentes en la obra de García Ponce, ahí encontramos estas radicalizaciones conceptuales sobre lo femenino materializadas en Esteban como el devoto, a Fray Alberto como el sacerdote o mago que muestra el camino a los demás personajes. Evodio es el arquetipo del temor ante lo sagrado pues es incapaz de acercarse a María Inés, espejo de Mariana, es decir del mismo arquetipo. Lo anterior supone que, tal como se ha construido la visión sobre lo femenino en la estética, cuya cúspide la ocupa la obra de E. Manet, los personajes reflejan esos imaginarios antiguos y modernos manifiestos en la historia mitológica sobre lo femenino. Las relaciones entre los personajes masculinos con los femeninos de *Crónica...* ocupan estos periodos históricos y sus ideas.

La configuración de sobre lo femenino inicia en el paleolítico y concluye en el siglo XX. Sin embargo, para comprender la obra de E. Manet (desde la atmósfera plateada en la novela), habría que revisar el Renacimiento. En este periodo las obras artísticas manifiestan cierta idolatría por el “bello sexo”. Durante los siglos XV y XVI, la mujer en el arte vive su apogeo en cuanto a personificación suprema de belleza. De esta forma y por primera vez en la historia de Occidente se lleva a cabo la conjunción de las dos lógicas que instituyen el reinado cultural del “bello sexo”, reconocimiento explícito y ‘teorizado’ de la superioridad estética de la mujer y glorificación hiperbólica de sus atributos físicos y espirituales”²²⁴.

Queda claro que el ejercicio estético propicia un cambio subjetivo de los hombres hacia la belleza femenina al concebirla como un posible lenguaje estético y no solo

²²¹ G. Lipovetsky, *La tercera...*, *Op. cit.*, p. 102.

²²² *Ibid.*, p. 103.

²²³ *Ídem.*

²²⁴ G. Lipovetsky, *La tercera...*, *Op. cit.*, p. 105.

teológico o económico. De esta forma se le comienza a considerar como una obra maestra hecha por Dios, perspectiva *ad hoc* con la ideología de Juan García Ponce.

Sin embargo, pese al surgimiento del arquetipo de lo bello femenino, lo anterior no supone que no se hayan perpetuado estas antiguas visiones hasta nuestros días. Hoy concomitan imágenes que dan cuenta de lo siniestro, lo ominoso o lo “malo” frente a lo sublime, sagrado, extraordinario, revelador. Hay, como Durand lo señala, distintos mitos que operan en las atmósferas sociales que bien pueden entrar en conflicto. Por ejemplo: frente al arquetipo medieval de la belleza como lo maléfico, inicia en el Renacimiento el arquetipo de la belleza femenina como ideal de perfección: *la divina forma*. Tal movimiento filosófico puede definirse, más que como una desacralización del pensamiento, como un nuevo misticismo que perpetúa los ideales platónicos de la hermosura como esplendor de la divina luz, lograda gracias a los avances matemáticos y técnicos alcanzados por los artistas del Renacimiento, quienes deseaban poner en práctica sus nuevos conocimientos. La fuerza de sus creadores culminó en una síntesis estática de casi dos mil años.

El ingreso y aceptación de esta nueva manera de concebir el ideal femenino contará con autoridades de prestigio para su instauración. Ya “Erasmus, Moro, Montaigne aprobaron la belleza como cualidad poderosa y ventajosa. Ficino, en su esfuerzo por conciliar la filosofía platónica con la fe católica y probar que la vida del universo y del hombre se hallan dominadas por un ‘círculo espiritual’ que va de Dios al mundo y del mundo a Dios [...], define la hermosura como ‘acto o destello divino que atraviesa el universo’²²⁵. Por lo que la belleza femenina también tendría que provenir del bien (de Dios).

Desde esa nueva condición estética, la belleza femenina aparecerá en condición de honorabilidad y digna de elogio. Y aunque se siguen representando entidades divinas a partir de figuras femeninas, lo sagrado y lo profano ocuparán el lugar del bien, disolviendo el concepto de mal. La tendencia histórica a partir de este punto propenderá a dividir las realidades divinas de las realidades humanas, ambas igualmente extraordinarias: lo sagrado

²²⁵ G. Lipovetsky, *La tercera...*, Op. cit, p., 106.

y lo profano se horizontalizan desde esta perspectiva, tal como podrá observarse en la tendencia pictórica de autores del periodo.

Hay en este proceso de espiritualización, el intento de desnaturalizar la imagen femenina de la idea de mal, construida desde el neolítico hasta la Edad Media. La obra de Vecellio Tiziano resume de excelente manera esta disertación estética [Ilustración 8]: *Amor sagrado*



y *Amor profano*²²⁶, obras **ILUSTRACIÓN 8. TIZIANO VECELLIO, AMOR SAGRADO Y AMOR PROFANO, 1514.** también descritas en *Crónica de la intervención*, cuyos modelos también forman parte del sistema de idealizaciones articuladas por el personaje Esteban respecto de Mariana y de María Inés. Referencias que se van sumando como coordenadas dentro de las novelas que culminan con la construcción de un personaje femenino articulado de pequeñas hojuelas estéticas que pertenecen a otros sujetos estéticos femeninos de la historia occidental: Diana, Eva, figurillas del Paleolítico, etcétera.

Los puntos de capitón de este fenómeno histórico lanzan sus redes a un pasado aún más remoto. El Renacimiento, como se sabe, retoma de la cultura Clásica los ideales de la belleza, reelaborándolos como lo hiciera Tiziano. El pintor imprimió su sello y dejó huella de los símbolos y arquetipos que flotaban en la atmósfera del siglo XVI, sobre el ideal grecolatino. Entre sus aportaciones están el sensualismo y la carnalidad de las que no estuvo revestida la belleza femenina Clásica. La desarticulación de esta tendencia esteticista sobre lo femenino se produjo con la entrada del individualismo romántico que está culminando con el vaciamiento del objeto y del acto estético en las nuevas modalidades performativas del arte contemporáneo, seguramente afectado por esta tercera gran revolución tecnológica.

²²⁶*ibid.*, p. 108

Con el Renacimiento aparecieron nuevas representaciones femeninas ahora ataviadas con joyas preciosas y miradas enigmáticas, convirtiéndolas en hermosas. Para este periodo fue tan importante esta idea que ninguna otra época le ha concedido tal importancia. “Los encantos femeninos alimentan los debates filosóficos, inspiran a pintores y poetas; profieran los himnos inflamados a la belleza al tiempo que se esfuerzan con renovado vigor por definirla, por normalizarla, por clasificarla”²²⁷, aspectos nada lejanos de los personajes masculinos, quienes teorizan sus experiencias ante la otredad femenina.

El siglo XVI reproduce masivamente imágenes de diosas: Diana, Venus y otras Musas principalmente, utilizando un tratamiento invertido del código mítico Clásico, ya que a diferencia de los desnudos masculinos característicos del arte griego o de las efigies verticales femeninas, ahora ellas son las que aparecen desnudas, recostadas, por lo que el movimiento semántico del signo se modifica. El resultado, una pléyade de representaciones nuevas: *Mujer ante el espejo* de Bellini, *Susana y los viejos* de Tintoretto, *Venus en el baño* de la escuela de Fontainebleau, la *Venus con organista* de Tiziano. Estas composiciones ilustran un modo distinto de comprender a las modelos. Este período instaaura un arquetipo desconocido para la antigüedad; el bello sexo ahora languidece, desfallece, duerme; se abandona para ser mirado, ella está destinada desde entonces a la contemplación como ocurre con los personajes de García Ponce. La exposición corpórea, hoy en día tan común, cobra vida en este momento, dando paso a futuras aproximaciones sensualistas de la mujer. La mirada dilatada que fragmenta al personaje Mariana, como ocurre con el *close up* del cine de oro nacional, tiene su origen en el desarrollo de esta estética renacentista sincrética que el autor retoma y a la que incorpora su desenfado sexual. Con las efigies renacentistas la mujer sensual calla y solicita con la mirada el cumplimiento de su deseo, con Mariana (personaje de *Crónica...*), la demanda se explicita: “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche”. El sujeto casi siempre pasivo se convierte en activo en la palabra solo para que su cuerpo goce.

Solo falta decir que estos nuevos arquetipos femeninos darán paso a una nueva visión del amor por la mujer. Tal movimiento parece proponer una tesis: la belleza existe

²²⁷*Idem.*, p. 108

por sí sola, pura, absoluta; posee un valor estético y sexual que perdurará hasta nuestros días. Movimiento perceptivo que algunos especialistas piensan que tomó relevancia a partir de los años sesenta tanto de la belleza masculina como femenina, tal como lo afirma Arthur Marwick en *A history of human beauty*:

Con la pintura manierista, todos los temas, ya sean mitológicos, bíblicos o históricos, se convierten en un pretexto para desnudar a las mujeres y celebrar la donosura de sus formas²²⁸. Bousquet, J. considera que a partir del siglo XVI, también la estampa alegórica se inclina por representar a mujeres decorativas para personificar las abstracciones en boga; en el conjunto del siglo, “los dos tercios de los grabados alegóricos están dedicados al segundo sexo²²⁹”.

A partir de lo antes mencionado queda claro que, desde la historia simbólica de Occidente, la mujer, como objeto, como figura humana, como sujeto, como sujeto en el espacio y como sujeto digno de belleza o poseedora de dones, ha sido un constructo social diacrónico que recuerda el origen al que hay que sumar todas estas perspectivas. Quienes consideran a la mujer como sagrada, parten de un antiguo origen neolítico; los que la piensan mala, fea, diabólica, parten de una vieja tradición medieval; por el contrario, elevarla al rango de diosa, al periodo renacentista; quienes la piensan fragmentada al Romanticismo y su exacerbado subjetivismo. La Mariana de *Crónica...*, por supuesto, pertenece al campo de lo sagrado.

La concomitancia de sujetos que consideran a la mujer buena, frente a los que la creen mala o causa de perversión son mitemas vigentes aún porque los distintos mitos o aristas de los símbolos siguen de alguna forma persistiendo y hallando resonancia en la sociedad mexicana. De igual forma las ideas de los personajes masculinos, Esteban-José Ignacio-Fray Alberto-Evodio, encuentran su raíz en algunas de estas ideologías que el símbolo femenino les plantea de acuerdo a la tradición que siguen. En el caso de Esteban, José Ignacio y Fray Alberto sería de origen católico liberal, mientras que para Evodio, por

²²⁸ Arthur Marwick, “Capítulo III”, en *A history of human beauty*, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 49.

²²⁹ Sara F. Matthews Grieco en Lipovetsky, *La tercera*, Op. cit., p. 111.

ser un hombre pobre e ignorante y, por demás loco, no alcanza a estructurar una concepción de quiénes son las mujeres con las que se acuesta. Evodio, devorado por el terror de lo femenino, lo desea y lo repele.

Temas como el amor, el deseo, la imposibilidad de conocer al otro, el cuerpo, el sueño, la muerte, el abandono, el aislamiento, el silencio, aparecen incrustados en estos arquetipos dentro de un espacio físico, cuyos deícticos dan cuenta del mundo que los rodea, elaborando símbolos nuevos vinculados a la filosofía del siglo pasado, principalmente. Entre claroscuros y la constante referencia a la posición física de los personajes (estar recostados o estar de pie) se configura un elemento más de análisis: un arquetipo fantaseado por el personaje.

4.2 Roberte *versus* Mariana

No se podría explicar la obra de Juan García Ponce sin la influencia de Klossowski y la de este sin la de Nietzsche y la del filósofo alemán sin la de Platón. El hilo metafísico que Occidente gestó a través de estos autores respecto del alma y la sexualidad humana concibe al espíritu como esencia eterna en tanto que al organismo como depositario de lo perenne. Juicio que se construyó durante la antigua Grecia y que de cierta forma ha permanecido intacto hasta nuestros días. Igualmente están las consideraciones que el filósofo, Nietzsche, planteó sobre la libertad, sobre el hombre solo frente el hombre social. Están, además, los conceptos *contrarios* de verdad-mentira, sexo-erotismo, teología-cuerpo y pornografía-lenguaje²³⁰ interpretados como opuestos complementarios que hacen funcionar la lógica operativa occidental.

De igual forma no podría comprenderse la obra de Klossowski sin las aportaciones de George Bataille y del Marqués de Sade relativas a la sexualidad humana y al vislumbramiento del arte como fenómeno civilizatorio²³¹, lo mismo que García Ponce sin la de Klossowski. Bataille y Sade revolucionaron la perspectiva que del erotismo se tenía a partir del siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XX. Se cuestionaron las maneras de

²³⁰ Juan García Ponce, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski: una descripción*, México, Era, 1975, p. 23.

²³¹ George Bataille, *Las lágrimas...*, *Op. cit.*, 2013.

comprender el fenómeno de preservación y de reproducción sexual humana a través de la historia moral, política, ideológica y estética de Occidente.

George Bataille realizó un análisis del arte rupestre cantábrico del que trató de eliminar todo rastro moral y religioso. Para ello, estableció la diferencia entre sexo animal y “sexualidad”, partiendo del principio de que los animales no “ríen” del erotismo²³². Explica:

En esta cerrada profundidad [se refiere a la cueva de Lascaux], se confirma un acuerdo paradójico, acuerdo que se hace más crucial en la medida en que la obra se encuentra en esa inaccesible oscuridad. Este acuerdo esencial y paradójico es la existencia entre la muerte y el erotismo.²³³

Queda claro que para Bataille el erotismo es un concepto y una actividad sexual opuesta al animal, que describe como manifestación paradójica entre la vida y la muerte. Afirma que con el ingreso de la guerra en la era neolítica el ser humano estableció la primera división de clases, la cual trajo consigo el desarrollo de nuevas prácticas comunitarias, entre ellas la erótica. Por supuesto esta visión económico-histórica de corte hegeliano esboza la división del trabajo y la aparición del “tiempo libre” en ciertas clases sociales. Señala, igualmente, que en este periodo surgió el matrimonio y la prostitución. Advirtiendo que tal recorrido refleja mucho del carácter trágico de la humanidad, así como sus leyes prohibitivas sobre lo sexual.

El erotismo, dice Bataille, tiene algo de “demente” y, por tanto, de “infernial”, es una “realidad conmovedora” e “innoble, ya que es divina”. Afirma que el sentido del erotismo escapa a cualquiera que no considere su aspecto “religioso”. Recíprocamente, el sentido de las religiones, en general, escapa a quien olvida el vínculo existente entre estas y el erotismo. Agrega una idea que resulta idónea para explicar la obra de García Ponce: el erotismo individualizado de las civilizaciones modernas, en razón de su carácter individual, carece de cualquier vínculo que lo una a la religión, a no ser la condena final que se opone

²³²En cambio, García Ponce utilizó el término “teología” para el concepto de cuerpo humano; y pornografía para “lenguaje” el lenguaje.

²³³G. Bataille, *Las lágrimas...*, *Op. cit.*, p. 41. Idea que se repite en: 86, 87 y 54, 88, 122, 243.

al sentido religioso de la promiscuidad del erotismo. Al negar el erotismo²³⁴, el cristianismo²³⁵ institucional dio origen al satanismo²³⁶ que devino tergiversando y perdiendo todas sus cualidades primeras: Pierre Klossowski, por ejemplo, este sistema religioso medievalista.

La Baja Edad Media concibió un sensualismo maléfico; configuró una iconografía didáctica en la que advertía los caminos (pecados) del hombre hacia el Infierno y acabó por conceptualizar el repertorio de figuras bíblicas fundamentales de la doctrina católica. Alberto Durero, Baldung, El Bosco, son ejemplo de esta cristalización semántica. Estas obras reflejan este rasgo contradictorio de la concepción medieval en la que se introduce la violencia, el pecado y el sadismo, mismas que recrean de forma distinta la unión permanente entre el erotismo y la muerte. Disputa en la que, bajo la visión ptolemaica, necesariamente tenían que cuadrar todas las manifestaciones humanas: cuerpo, alma, función, destino, deseos, necesidades de supervivencia, correlacionan con un “orden” divino. Todos ellos aspectos presentes en la obra de García Ponce. Lo relevante del hecho es que los personajes cristalizan visiones culturales en conflicto.

La tesis de Bataille considera que la religión prohíbe *algo*, y que ese *algo*, siempre tiene un valor “peligroso”, refiriéndose al “fruto prohibido” del *Génesis*. Planteamiento

²³⁴ La Edad Media fundó tres concepciones amorosas de influencia grecolatina y cristiana. Ante la configuración errónea del cuerpo y la represión ejercida por la iglesia, hombres y mujeres vivieron: el amor místico (*incendiam amores*, fuego de amor) dado sólo a Cristo como el esposo (siglo XI–XII), que coincide con la prohibición del matrimonio para los sacerdotes; el amor cortés dado a una mujer digna, bella y virtuosa en la que mediaba el amor casto atribuido a Guillermo IX de Poitiers, duque de Aquitania de corriente francesa e influencia musulmana llegada por medio de la música; y el amor heroico (siglo XIV) de corte caballeresco. Los tres encuentran, en la formación culpígena y la prohibición, su forma más benigna de divulgación. Véase Ana Martos, *Historia del sexo y del erotismo. La desconocida historia de la querrela del esperma femenino y otros pleitos*. Madrid, Nowtilus, 2008, p. 36.

²³⁵ En el cristianismo, el cuerpo y el alma son parte de una misma realidad, contrario a la tradición griega, pues en su caso buscan la misma meta: al otro. “Uno de los rasgos esenciales de la ética cristiana de la carne será aquel vehículo entre el movimiento de la concupiscencia, bajo las formas más insidiosas y secretas, y la presencia del Otro, con sus mañas y su poder de ilusión”. En la cultura griega la lucha es consigo mismo. Véase Foucault, *Historia, Op. cit.*, 2, p. 75.

²³⁶ La Antigüedad no combate la inmoralidad como el exceso, el cristianismo produce el amor-pasión producto de una contradicción represora en el discurso religioso. Aquí se mezclan la religiosidad y la obscenidad. De esta forma, el pecado se encuentra coordinado entre lo sublime y la castidad: se quemaba a las brujas, pero no a las prostitutas. La síntesis de la real y lo imaginario (además de eliminar lo obsceno) se logra formulando un postulado erótico de la existencia sexual humana. La obra del siglo XVIII marca el límite de la corrección moral que impulsa el cristianismo, y el límite de la negación. Sade es el ejemplo más visible de la solución al conflicto. Véase V. Ferreira, *Invocación..., Op. cit.*, p. 200.

representado por Fray Alberto a lo largo de la novela. desarrollada en la obra de García Ponce al establecer un vínculo directo entre erotismo y religión. Para Bataille, la realidad excesiva se traduce en “realidad de lo sagrado”, como aquello que logra unir el éxtasis, la muerte y su reflejo. El horror y lo ominoso quedan representados en aquellos actos que refieren un humanismo perdido del que hay evidencia solo a través del arte y del sacrificio; rastros que bien pueden llamarse mitologizaciones sobre la sexualidad humana. En suma, la historia del erotismo relata la relación terrible entre la muerte, su violenta expresión y lo religioso. Retrato que también recrea García Ponce.

La mera actividad sexual es diferente del erotismo; la primera se da en la vida animal, y tan sólo la vida humana muestra una actividad que determina, tal vez, un ‘aspecto diabólico’ al cual conviene la denominación de erotismo [...] Aquellos que tan frecuentemente se representaron a sí mismos en estado de erección sobre las paredes de una caverna no se diferenciaban únicamente de los animales a causa del deseo que de esta manera estaba asociado —en principio— a la esencia de su ser. Lo que sabemos de ellos nos permite afirmar que sabían —cosa que los animales ignoraban— que morirían²³⁷.

En *Las lágrimas de Eros* no hay la intención de Bataille de introducir términos e ideas de origen cristiano, tampoco inmiscuye concepciones que aludan al concepto de alma, espíritu, Dios²³⁸. Sin embargo, será la influencia de Pierre Klossowski en la obra de García Ponce la que introducirá al autor mexicano por los caminos del mito de la dualidad o del desdoblamiento: el Absoluto, entre otros principios teóricos e ideológicos manifiestos en *Crónica de la intervención*. Para ello, veamos antes cuál es la perspectiva klossowskiana.

²³⁷Bataille, *Las lágrimas*, *Op. cit.*, p. 41.

²³⁸ Aunque Bataille sí aborda estos temas en *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 227. Específicamente el lenguaje místico que introduce la experiencia como reflejo de una imagen erótica: “... comprenderán que, al ser análogas las intenciones y las imágenes clave en ambos campos, siempre cabe que un movimiento místico del pensamiento desencadene involuntariamente el mismo reflejo que una imagen erótica tiende a desencadenar”, p. 252. Lo cual las coloca en un nivel de igualdad y semejanza.

En *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento de las damas romanas*, Klossowski engendra su teoría sobre la prostitución sagrada²³⁹ a partir de las investigaciones realizadas por el antropólogo Basilea Bachofen, quien divide la antigua legislación matriarcal en tres fases: a) la del matriarcado telúrico, movido por fuerzas subterráneas y vegetativas, cuyas prácticas de la prostitución se identifican con divinidades femeninas terrestres; b) la que corresponde al periodo agrario tuteladas por Deméter y Selene, quienes favorecieron la legislación matriarcal con privilegios, c) cuando se logró la absorción del matriarcado dentro del patriarcado visible en el *falismo de Dionisos*. En este periodo se consolidó el ascenso de la figura viril y en recrudescimiento de la prostitución sagrada²⁴⁰.

A decir del pintor “Desde entonces, psíquicamente hablando, la mujer debe combatir su propensión a identificarse con la *Tellus*, madre universal que, por ofrecerse a la fecundación fortuita, supone un régimen igualitario de su propia puesta a disposición de cualquier sujeto”. En contrapartida, la mujer es llamada a realizarse en la unión conyugal en tanto madre de los hijos de un hombre determinado: régimen de la propiedad del *pater familias* sobre el que reposa todo el edificio social romano. Así, la celebración de *Bona Dea* por la esposa del cónsul (prácticas comunes de la Roma imperial) “solo serviría para probar que la salvación del Estado y la prosperidad del pueblo descansaban efectivamente sobre una divinidad patriarcal”²⁴¹. De esta forma:

[...] la noción de propiedad personal, y la castidad femenina [...] se convirtió en parte integrante de la posesión de un bien físico; como cualquier expropiación, la activa o la pasiva del cuerpo propio era desde entonces idéntica a la decadencia moral y material, sin embargo se advierte todo el ‘beneficio’ psíquico que la imaginación individual y colectiva iba a sacar de este contexto²⁴².

²³⁹ De Oriente procede la virgen sacralizada (la prostituta sagrada) representada por la sacerdotisa-prostituta que ejerce el rito como sacrificio al dios que adoraba. Véase A. Martos, *Historia...*, *Op. cit.*, p. 207.

²⁴⁰ P.Klossowski, *Orígenes...*, p. 13.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

²⁴² *Ibid.*, p. 41.

En este camino hay una continuada desacralización de la antigua cortesana visible en la tradición mitológica de la literatura de García Ponce, pues María Inés ejecuta esta actividad de ritualización. Este es un erotismo que se alimenta en un principio de mitos y, después, se manifiesta en los centros religiosos y comunitarios. Los mitos emigraron de este modo de los centros religiosos a los espectáculos populares, introduciéndose como simulacros, por ejemplo, en los Juegos de la Juventud.

Para Klossowski, los *simulacros*²⁴³ cobraron vida cuando Roma recién importó los cultos de las divinidades helénicas. En este periodo aparecieron en Roma estatuas femeninas y masculinas y con ellas la determinación sexual de las divinidades, así como la asimilación de mitos antes no conocidos: Diana y Acteón, por ejemplo. Esta interpretación histórica de los procesos de religiosidad y laicización romana constituyen el soporte ideológico usado por Klossowski para articular su teoría religiosa y erótica esencial no sólo para su obra, sino para la obra de García Ponce.

La otra fuente de la que abreva el pintor se encuentra en la filosofía platónica, que unida a la mitología sobre la prostitución sagrada romana, produce una narrativa binaria: cuerpo/espíritu. Por ejemplo, en *Roberta esta noche* cohabitan dos aspectos de la cultura grecolatina: la interpretación sobre el erotismo femenino y la conceptualización del alma como espíritu sin cuerpo de vertiente medieval.

Al respecto, la historia de las ideas reporta desde la Antigüedad una noción que se ha ido complejizando en Occidente respecto del *alma*. De las consideraciones con las que el término cuenta, está, por ejemplo, la del alma como muerto o sombra que desciende a la tierra; como “soplo de vida” o “espíritu” que vaga entre los vivos²⁴⁴, esta última usada por Pierre Klossowski en sus novelas: *El baño de Diana*, *Roberte esta noche* y *Las leyes de la hospitalidad*.

Pero, ¿cómo se gestó el dogma? Platón, como otros tantos filósofos, recabó de las creencias populares su concepto de alma que integró en una perspectiva dualista: alma

²⁴³ A decir de Klossowski, entendemos por *simulacro* a la paulatina desacralización de la prostitución sagrada y la migración de los mitos fuera de los templos para implantarse en circos, teatros y lugares laicos. Actos eróticos que intenta operar en otros espacios y recobrar sus antiguos principios espirituales.

²⁴⁴ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía abreviado*, México, Editorial Sudamericana, 1998, p. 24.

versus cuerpo. Su reflexión quedó expuesta en *El Fedón*²⁴⁵. En este diálogo, el autor plantea que el alma se constituye como lo inmortal, mientras que la carne como aquello que fenece. De ahí la consideración de que alma y el cuerpo son divisibles. El primero aspira a la libertad en tanto el segundo a la cárcel. El alma desea volver a lo divino, al mundo de las ideas, lugar donde reside el verdadero conocimiento. El cuerpo, en cambio, gusta de los deseos inmediatos.

Tal hipótesis planteó una perspectiva no solo sobre la concepción del ser humano integrado por alma, espíritu, razón y cuerpo, sino como una forma de comprender los procesos temporales ocurridos en las experiencias humanas: aquello que permanece, lo inmutable; de lo que cambia. Asimismo, esta idea instituyó un problema radical en el platonismo que el filósofo trató de remediar mediante la división del alma por *actividades*. Entonces Platón definió distintos órdenes o “sitios” donde se llevan a cabo los *deseos*, el *valor* y la *razón*; supeditados dichos movimientos unos a otros, por ejemplo, los apetitos carnales a la razón, cuando se trata del bien; por el contrario, cuando se trata del mal.

Así, el autor resolvió el problema, aunque no del todo ya que la escisión alma/cuerpo: “No es esto lo que se llama la muerte”, dice Sócrates en *El Fedón*. En efecto, desde el platonismo, el cuerpo engaña al alma y la induce al error. Y cuando esta lo abandona, ellos no tienen ya más relación. Argumento que crea un problema de orden filosófico: ¿qué puede hacer el alma sin la mediación del cuerpo? ¿Cómo percibe el alma? De ser posible, si el alma descubriera la esencia pura de las cosas, el mundo de las ideas de Platón cobraría vida, porque en realidad el alma vive turbada continuamente porque el cuerpo, con todos sus sentidos, siempre está atento al mundo exterior, y el alma, al habitarlo recibe constantemente estímulos externos²⁴⁶.

²⁴⁵ Platón, *El fedón o acerca del alma*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. En: www.philosophia.cl/

²⁴⁶ El neuma (espíritu, alma, aliento) fue retomado en la Edad Media de los griegos. Alcmaeón de Crota (500 a. C.) relacionó el “alma racional” con el cerebro, y Pitágoras estableció que el semen era producto del cerebro al ser similar en textura, además tenía un sople “cálido”. Platón, concluyó que el semen tenía alma y contenía los cuatro elementos de forma perfecta, en tanto que el de la mujer era imperfecto, idea retomada de los persas. Avicena añadió que el semen era un recurso finito e irremplazable, por lo que la iglesia prohibió su “derramamiento” o uso innecesario como en el caso del coitus interruptus o la masturbación. Véase. Martos, *Historia del sexo y...*, *Op. cit.*, p. 151.

Afirma Sócrates: "... mientras tengamos nuestro cuerpo, y nuestra alma sumida en esta corrupción, jamás poseeremos el objeto de nuestros deseos; es decir, la verdad". En efecto, el cuerpo pone mil obstáculos "que turban las indagaciones, ya que nunca conduce a la sabiduría". Asimismo, son disímiles las intenciones del alma y del cuerpo: "Porque los hombres se imaginan que cuando el alma ha abandonado el cuerpo, ella desaparece el día mismo que el hombre muere o se marcha con el cuerpo o se desvanece como un vapor, o como un humo que se disipa en los aires y que no existe en ninguna parte"²⁴⁷. Concluye, hay "almas buenas y malas: Los vivos nacen de los muertos", tesis usada por Pierre Klossowski para fundamentar su trilogía: *Las leyes de la hospitalidad* cuando Roberte es poseída sexualmente por un fantasma.

Con relación al tema, Plotino admitió la tesis socrática y concluyó que el alma es por sí misma en cuanto fuera del cuerpo, dando inicio a la idea de lo trino como *uno*. Aristóteles analizó el alma desde un punto de vista biológico, señalándola como el principio de la vida animal, aunque ello no signifique ser movimiento en sí misma. Es decir, el cuerpo es la materia y el alma una substancia que al unirse produce una *actualización* en el cuerpo, proporcionándole identidad (¿conciencia de sí mismo?). Al ser ella parte del cuerpo pueden identificarse "segmentos" y tipos de almas: vegetativa, animal y humana. Desde este punto de vista la principal función del alma humana sería la razón, aunque tiene otras partes: la *sensible*, la *imaginativa*, la *apetitiva*, y se concibe como "todas las cosas". Asimismo, la razón es una cualidad del alma, una "unidad de entendimiento", acentuando la cualidad colectiva del alma en detrimento del alma individual.

Con los posicionamientos platónico-aristotélico y cristiano²⁴⁸ se profundizó en el estudio de la función y relación del alma con el cosmos. Enfatizándose durante la Edad

²⁴⁷ Platón, *El fedón...*, *Op. cit.*, p. 15.

²⁴⁸ La teoría de la Escuela Metódica (Asclepiades de Bitinia) concibió la naturaleza atómica del cuerpo. Perspectiva que debatió la tesis humoral pero que fue desechada en pro de la conciliación de la fe cristiana y el pensamiento aristotélico a través de la Escolástica. La escolástica trató de "encontrar en todo cuanto existe una prueba de la perfección de la intención de Dios al crear las cosas" en la que el placer no halló cabida, considerándosele "perverso" o "diabólico". Todos los errores científicos de los griegos (Aristóteles) sobre el cuerpo femenino más las traducciones hechas por los especialistas inmersos en esta tradición, derivó en lecturas mediadas de las obras originales, proveyendo a los eruditos, a la iglesia y al pueblo, de ideas acordes a su visión de mundo en la que privó el poder de un Dios concebido bajo esquemas rígidos, aunque no menos complejos de los que hoy en día prevalecen. Véase A. Martos, *Historia del sexo y...*, *Op. cit.*, p. 142.

Media la idea del alma como opuesto a la materia. Desde este horizonte, la exaltación del racionalismo por sobre la imaginación se convirtió en un principio ideológico, estético y filosófico ampliamente representado en la obra tanto de Pierre Klossowski como en la de García Ponce, visión reformulada hacia el siglo XVIII, y difundida hasta nuestros días.

En síntesis, Platón recupera la idea del alma preexistente que luego se incorpora a la vida humana a través del nacimiento de un individuo. Al nacer, el hombre recuerda lo que sabe, en eso consiste su experiencia en la vida: "... nuestra alma es más conforme que el cuerpo con la naturaleza invisible; y el cuerpo más conforme con la naturaleza visible". Bajo este principio "el alma se sirve del cuerpo" y es atraída a otros cuerpos, entonces se extravía, sufre "vértigo". Cuando examina sin mediación corpórea, lo hace sobre aquello que es "eterno", "inmortal" o "inmutable".

Establecidas las influencias filosóficas sobre el cuerpo, el alma y el erotismo, podemos perfilar de manera abreviada la historia ideológica de Occidente. En primer lugar, el erotismo se toma como un *valor* subjetivo contenedor de la incertidumbre humana al erigirse como un mitologuema que puede investirse de *absoluto universal* al *Ser* de la vida²⁴⁹; se concluye que la sexualidad ha sido tema importante para las culturas, permitiendo la mediación entre lo orgánico y lo cultural. Se esclarece que en la época Clásica se incluían ambas esferas sensuales y sexuales y que a través de las figuras jurídicas y deicas de Juno (lo legal) y de Venus (lo ilegal) se organizaba la vida erótica de los individuos. Sabemos que en la cultura cristiana medieval se trató de eliminar en el discurso religioso el cuerpo y su relación con el gozo. Por lo que se vieron obligados a crear el binomio amor puro *versus* amor prohibido. La implicación es compleja pues incluye la figura del Diablo, del placer y pecado que devienen en la exaltación o no de la carne; misma que deriva en *amor pasión* —Se conjuntan la religiosidad, obscenidad, sublimación y castidad, cuya resultante fue que se "... quemaba a las brujas pero se toleraba a las prostitutas"²⁵⁰, creando una paradoja moral que existe hoy en la cultura mexicana.

El erotismo no es animal, irracional, instintivo. Luego del siglo XVIII, la visión moderna fue "extraer del cuerpo" todo. El ser humano puede derivar a una metafísica un

²⁴⁹V. Ferreira, "El erotismo", en *Invocación...*, *Op. cit.*, p. 187.

²⁵⁰*Idem.*

acto fisiológico porque ha creado un mito complejo”²⁵¹, en el que la exaltación del acto sexual se constituye en el *valor supremo* porque se basa en la exaltación de la carne y en la ruptura de lo prohibido, tema fundamental en *Crónica de la intervención*.

En esta nueva formulación hay punto de contacto con el *absoluto* amoroso que luego ha de perderse para abrirse un vacío. El mito se une al concepto de *vida, absoluto y valor*. Y pese a no ser un mito fundador, aquí radica el *simulacro* como lo eterno e intenta sublimarse en la comunión con el otro: místico, erótico, divino, prohibido. La paradoja se produce entonces, ya que nadie es aprehensible, intentarlo resulta ingenuo. La única forma de aprehensión del objeto amado es alcanzando su cuerpo mediante un proceso de subjetivación. El amado inviste al amante o mejor dicho, de lo que el amante puede investirlo ¿No es entonces clara la motivación de Esteban por “comprender” el cuerpo de Mariana? ¿No intentan los personajes masculinos de *Crónica de la intervención* extenderse hacia la amada como una forma de comprobación de su propia existencia, existencia reconocida por la percepción de una realidad que le devuelve la certeza de sí mismo?

Como explica Ferreira, el acto amoroso es una tentativa de reducir un “tú” a un “yo” para que seamos de él hacia nosotros como lo somos nosotros hacia él. Esta lógica niega un principio: el acto amoroso es un intento de vencer la “radical soledad del hombre”, sin embargo es imposible llenar el vacío. Esta fantasía anima al ser humano a buscar su trascendencia por medio de una sexualidad sublimada. El erotismo se convierte así en una creencia de vertiente mítica por medio del cual se intenta trascender.

La historia del arte erótico es un intento por restablecer el orden divino sobre lo efímero, logrando dominio o *simulacros*, en términos de Klossowski, sobre el tiempo y la realidad creadora. Una obra de arte es la expresión de la individualidad, que, como el erotismo, asciende a una forma de *absoluto* porque expresa la libertad (particularidad) del artista al imponer temas interruptores de la cultura. “El absoluto del Arte es el absoluto de la libertad” —ficción de la que parte el artista para crear su obra.

Así, el arte vinculado al erotismo puede concebirse como el intento de crear un límite en el exterior (en la realidad), el cual no existe pero que al realizarse

²⁵¹*ibid.*, p. 199.

artificialmente, emprende el camino hacia esa primera búsqueda imaginaria de carácter infantil. Es decir, “el punto de contacto del *absoluto* se da en [el] encuentro y hallazgo del objeto amoroso”, en el que no hay plenitud y pérdida del objeto, sino vacío. A través del mito erótico vigente opera un dios bajo la forma de la nada, totalización absoluta como signo negativo, ya que no se define al ser humano moderno por la afirmación total de la vida, sino por la negación total de la muerte. De ahí, se comprende la cavilación de Fray Alberto de *Crónica...* Su actitud es reflejo de que estas ideas, vertidas en su religiosidad, fluyen a través de él.

La construcción del mito erótico que se superase a sí mismo tendría que superar la vida, pero la vida no se supera a sí misma. El absurdo nace de querer integrar en él nuestro origen. El mito erótico no es fundador de lo humano, como lo es el mito de lo eterno. Sin embargo, el erotismo moderno intenta sublimarse a través del amor, de la comunión, de la paz-plenitud, libertad-moral, de la violencia-destrucción, del pecado-prohibición para alcanzar al otro. Quiere ser un “tú” para sublimarlo o destruirlo, para incluirlo en la negación de lo prohibido y que así exista, aunque se produzca el absurdo, pues nadie puede ser “poseído” o “alcanzado” realmente, por ello intentarlo es ingenuo o absurdo y sin embargo es la actividad humana por excelencia. En el acto amoroso el “tú” siempre está distante aunque no se quiera. El “tú” de la pareja es su cuerpo que, subjetivado, está investido por el amante, alcanzando la pronominalización del amante en un “yo” soy. Esta es la tesis central de Anselmo (personaje de *Crónica...*), que le trasmite a Esteban, quien acaba creyéndole.

Desde la perspectiva de Vergílio Ferreira: “La muerte sella a los amantes que intentan violar el límite de lo humano. Y el acto amoroso es el mayor intento de vencer la radical soledad del hombre”. Es la conciencia de sabernos solos lo que impulsa al sujeto moderno. El imposible le anima y empuja para construir un mito que absorba sus expresiones eróticas, sensuales y amorosas con el fin de redimir el vacío que lo aterra y de negar la muerte que lo acecha. De lo contrario no podría comprenderse la obra de Pierre Klossowski y su influencia en la escritura de Juan García Ponce. Los personajes de ambos escritores representan, cada uno, estas ideas. Las llevan a la “vida” en sus actos, actos que

son revelados a lo largo de la trama. Las consecuencias de esos actos, es decir, cómo terminan sus vidas, forma parte también de los imaginarios culturales gestados a lo largo de los siglos. Veamos puntualmente esto en una novela de Pierre Klossowski.

*Roberte esta noche*²⁵² está compuesta por tres capítulos y una “introducción” titulada “Dificultades”. El narrador, Antoine, sobrino de Octave, cuenta el rito de iniciación que su tío y amigos de este le brindan sobre asuntos teológico-eróticos. Al estilo de la novela romántica decimonónica, Antoine presenta el problema fundamental de la obra: develar el sentido “verdadero” de la existencia del otro, en este caso, la tía Roberte, a quien el muchacho desea.

El capítulo primero exhibe la misma estructura que la mayéutica socrática reproducida en los *Diálogos* de Platón. Un hombre sabio, Sócrates u Octave —para el caso da lo mismo—, diserta con un muchacho sobre los asuntos de la hipóstasis²⁵³. Es decir sobre la cualidad de identificar la verdadera esencia de su tía Roberte. Se deduce el concepto platónico del alma en la disertación del muchacho y del viejo. El tío propone un principio filosófico esencial para el desarrollo de la trama: *ningún ser humano es capaz de verse a sí mismo, siempre requiere de otro para saber quién es. Y el otro, es decir, quien mira solo reconoce parcialmente al observado. Por eso, en la medida en la que existan otras miradas sobre el mismo sujeto, podrá develarse la verdadera esencia del observado* ¿No es esta la idea de Esteban cuando somete a Mariana a un rito sexual con fray Alberto, otros hombres y mujeres como preludio a lo que habrá de ocurrir con María Inés? Octave induce a su sobrino a disertar, usando un discurso argumental: conectores y nexos propios del discurso filosófico (porque, puesto que, pero, es decir) articulan el razonamiento, así como adverbios que dan la condición de absoluto al texto.

Puede afirmarse que García Ponce recupera de *Roberte esta noche* la hipótesis erótica de Klossowski aunque elimina la idea de “espíritus” o “almas errantes” en busca de poseer a otros. El suyo es un erotismo mítico repetidor del ideal del *absoluto* provocado a través del encuentro sexual. En *Crónica de la intervención* es necesario que el sujeto

²⁵² Todas las citas de esta novela corresponden a la edición de Tusquets, Barcelona, 1997. Traducido por Juan García Ponce.

²⁵³ Puede traducirse como “ser de un modo verdadero”. Ferrater, *Diccionario de filosofía...*, *Op. cit.*, p. 192.

observado sea entregado sexualmente a otros mediante un triángulo amoroso: Anselmo-Mariana-Esteban, para constatar su existencia y devolverle la “verdadera esencia” de Mariana o María Inés ¿atrapar su alma? O ¿verificar la existencia del que mira?

En la teoría del alma de Octave deben existir diversas miradas de los “otros” sobre un *uno* para que se deleve. Motivo por el cual, Octave somete a su esposa (Roberte) a una exploración erótica extrema que funciona como virtualidad o *simulacro* para alumbrar el alma de Roberte. Tales acciones descubren en ella un rasgo contradictorio: Roberte puede ser lo opuesto de lo que ella cree ser al ceder a sus deseos. En este estado de posesión sexual hay una *actualización* de Roberte: una fuerza se apodera de ella, develando aspectos “inactuales” de sí misma. Los estados sincrónicos de la carne son anulados para erigir lo diacrónico y esencial que corresponde al espíritu de la esposa de viejo anciano: ¿un alma que recuerda un primer estado? ¿Esta idea no tiene origen platónico?

Esta mecánica de roles de *Roberte esta noche* se reproduce intencionalmente en *Crónica de la intervención*. La dinámica del relato somete primero a Mariana, después a María Inés al contacto sexual como objeto de otros (Esteban, Anselmo, fray Alberto, José Ignacio); hecho que funciona dentro de una realidad estético-erótica de tinte religioso. Sin embargo desde la tesis de García Ponce no hace falta llegar a la posesión de un espíritu para descubrir la esencia del otro. El acto sexual es en sí mismo un vehículo a la verdad y la verdad inaugural repetida que actualiza el amor de los sujetos: el amor de Esteban por Mariana, operando como fuente de búsqueda y hallazgo de sí mismo. Es decir, quien se devela es Mariana y quien comprueba su existencia es Esteban.

Nunca había dejado de perturbarle y gustarle la secreta exigencia de María Inés de exhibirse, de convertir incluso su propia mirada en la mirada de un extraño mediante una rara operación que sólo podría colocarse en la actitud de ella y a través de la cual no había dejado nunca de imponérsele, como si su manera de pertenecerle fuera no ser suya²⁵⁴.

²⁵⁴ García Ponce, *Crónica*, *Op. cit.*, p. 171.

El capítulo dos “Roberte, esta noche” resulta la puesta en escena o simulacro que antes se constituyó en dialogismo entre Antoine y Octave. En este apartado dos espíritus poseen a Roberte. Victor, un gigante, y un enano, la toman inesperadamente mientras ella orina. El acto sexual se produce sorpresivamente, descubriéndose Roberte en acciones insospechadas. En este capítulo se produce un hecho notorio y significativo que bien puede vincularse como influencia a la obra de García Ponce. Y esto es que Pierre Klossowski introduce tres dibujos que luego describe, creando un discurso efrásico.

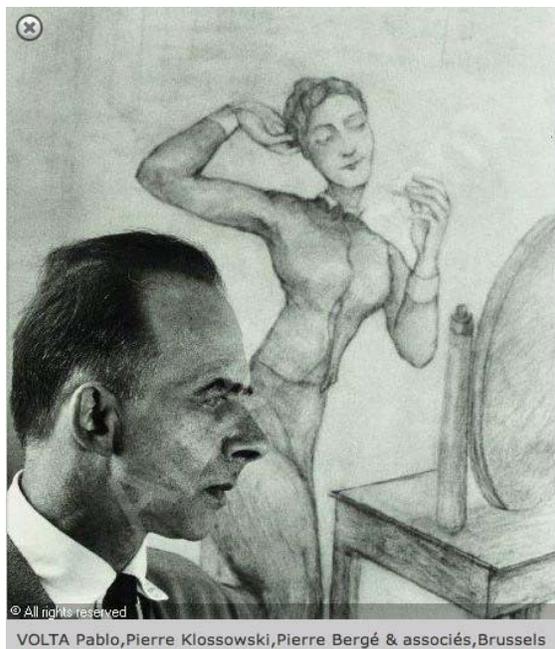


ILUSTRACIÓN 9. PIERRE KLOSSOWSKI, ROBERTE.

Esta es palimpsesto que soporta *Crónica de la intervención*. Roberte parece lista para salir [Ilustración 9]. Inclined frente al espejo da los últimos retoques a su cabello. Alta y esbelta, como los modelos de García Ponce, parece resplandeciente. Su rostro está enmarcado por una abundante cabellera negra hecha a manera de corona. Los largos dedos posan sobre el lápiz de labios, las claras uñas rozando sus labios arqueados, a veces deslizando la punta del dedo sobre sus largas cejas, los ojos se conservan graves igual que todos sus rasgos regulares, a pesar de una ligera sonrisa. El corte del traje dibuja su figura y de su cuello aparece discreta la blusa blanca con ribetes. Sus manos retocan sus adornos y anticipan la salida de Roberte²⁵⁵. Recurso descriptivo ampliamente usado por García Ponce en *Crónica de la intervención*:

Pero ahí estaba, con el abrigo abierto, la falda levantada y los muslos al descubierto. María Inés. Un signo de nada, la imagen de su amor, con el largo cuello saliendo del abrigo

²⁵⁵Klossowski, *Roberte*, *Op. cit.*, p. 66.

café y vestido rojo, su corto pelo castaño, la frente estrecha y la mirada burlona. Así atendiendo al tráfico y mirando los muslos desnudos...²⁵⁶

En ambos autores se genera una imagen *especular* del sujeto femenino. La mirada y la descripción de lo visto constituyen la demostración y certeza de sus creencias. La éfrasis aparece como recurso que exige la develación absoluta de lo que se ve a un nivel metafísico, del que, como hemos visto páginas atrás, recuerdan las tesis de autores de la Antigüedad helenístico-romana, como Filóstrato de Lemnos, que habían imaginado un género retórico para evocar por medio de la escritura obras plásticas imaginarias, Apuleyo al describir una estatua de Diana como obra de arte, abriendo paso a una tradición discursiva y a una estructura sintáctica de la que somos herederos.

Las obras de Klossowski y García Ponce nos recuerdan las disputas de San Agustín en torno al alma y el cuerpo, traen a cuento la larga tradición de Occidente sobre la especificidad que cada ser humano tiene. Recuperan la disertación que el pensamiento religioso católico, que no protestante, ha tenido sobre la existencia de Dios. Hay, sin duda, en este rescate intelectualizado del *ser* y la relación del *uno con el mundo* (aporía nietzscheana); se opone una aguda preocupación por parte de los autores sobre un tópico largamente tratado por la cultura occidental, mismo que devino en imágenes y estereotipos sobre lo femenino, los cuales funcionan como modelos de interpretación culturales de enorme vigencia.²⁵⁷

La apuesta de Klossowski²⁵⁸ fue contravenir la existencia de Dios y negar el pecado de Adán que cayó sobre la humanidad. Niega también el sacrificio de Cristo²⁵⁹ y la naturaleza humana como hacedora de males. En cambio sostiene una lucha contra el Dios católico solo posible por medio del arte, pues llevarla a otro terreno resulta imposible.

²⁵⁶García Ponce, *Crónica...*, *Op. cit.*, p. 172.

²⁵⁷ Pierre Klossowski, "Las potencias del alma". Entrevista con Pierre Klossowski de Alain Arnaud. *Revista Minerva*, núm. 7, en <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=217>

²⁵⁸Klossowski, *Roberte*, *Op. cit.*, p. 122.

²⁵⁹ Juan 3:16: "Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado a su Hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna". Al respecto, cabe decir que la perspectiva klossowskiana y la del catolicismo realiza una lectura parcial del texto bíblico, así continúa Juan en el versículo 17: Porque no envió Dios a su Hijo al mundo para condenar al mundo, sino para el mundo sea salvo por él". Biblia de referencia Thompson. Versión Reina-Valera, Revisión de 1960, Miami, Editorial Vida, 1987, p. 1019.

García Ponce usa un sistema religioso, ritual, incluso, sagrado laicizado para explicar los procesos amorosos y perceptivos que el ser humano habitualmente experimenta. Retoma del francés el mito de la alteridad, los recursos narrativos efrásicos, la influencia pictórica y el profundo conocimiento que sobre cultura Antigua grecolatina posee.

Ambas obras parten de la formulación ideológica occidental sobre el ser humano y sus contradicciones. La novelística de estos autores manifiesta los recursos filosóficos, teológicos y estéticos, tanto visuales como sintácticos, propios de una historia más europea que latinoamericana. Aciertos y desaciertos se reproducen, como bien afirma Klossowski, al observar desde un punto histórico distinto lo que la tradición ha gestado.

4.3 Diana y Acteón

Durante el siglo XVI, las imágenes eróticas no eran de dominio público, sino coleccionadas por miembros de las organizaciones católicas *so pretexto* de “controlar” su difusión y, paradójicamente, de estrechar relaciones con los fieles. Había dos grupos de imágenes²⁶⁰: unas difundían masivamente pasajes religiosos a todo el público en soportes de distintas dimensiones y materiales: esculturas, frescos, telas y tablas, expuestos en iglesias y palacios públicos. Las otras eran conservadas en residencias de señores, nobles, prelados y mercaderes, impresas por lo regular en lienzos, gemas, tablas y medallas que, por supuesto, referían temas eróticos.

Estas imágenes circulaban en los circuitos privados reservados para las élites y estaban formuladas bajo códigos culturales y estéticos heterogéneos simbólicamente complejos, ya que su repertorio visual (siglo XVI) echaba mano de la iconografía mítica clásica vulgarizada²⁶¹ en muchos casos. Dicha iconografía partía de un prototipo que suponía la estimulación de los espectadores. El canon erótico incluía el desnudo y la mirada: complexiones robustas hechas de mármol de hombres y mujeres jóvenes; símbolos del deseo: conchas, flechas; dioses gruesos y sensuales; alegorías de la alegría encarnadas

²⁶⁰ Polotj, teólogo, señalaba la eficacia de las imágenes eróticas y sagradas, las primeras estimulan apetitos sexuales y las segundas piedad religiosa, en C. Ginzburg, *Mitos, Op. cit.*, p. 160.

²⁶¹ D. Stone demuestra que, por ejemplo, *El Rapto de Europa* tiene por referencia no el original de Ovidio u Horacio, sino una novela alejandrina que Tiziano pudo haber leído del escritor F. A. Coccio, leída en italiano o lengua vulgar, en Ginzburg, *Mitos, emblemas...*, *Op. cit.*, p. 164.

en delfines. La referencia fue la literatura clásica de Ovidio y Horacio, quienes poetizaron eventos míticos provenientes de narrativas orales previas, que fueron transformados en las manos de los renacentistas en descripciones, escenografías y eventos aleccionadores para el público espectador, cuyo máximo ejemplo fue Tiziano. Él recuperó temas clásicos, como afirma Panofsky, con libertad renovada:

[Él] se sintió libre de utilizar todo tipo de modelos visuales, antiguos o modernos, mientras que en general, permanecía independiente de la tradición específica que floreció a su alrededor en innumerables ediciones ilustradas, traducciones y paráfrasis de las *Metamorfosis*²⁶².



El cuadro de Tiziano titulado *Diana y Acteón* está considerado como la primera obra barroca en la que se expresan al unísono, junto al de *Diana y Calixto*, la “influencia de la Antigüedad clásica y la apuesta manierista”²⁶³, que recuerda parte de la narrativa mítica relatada por Ovidio, la primera parte específicamente. [Ilustración 10]

ILUSTRACIÓN 10. TIZIANO, DIANA Y ACTEÓN, 1559.

Las estructuras narrativas del relato describen los quehaceres llevados a cabo tanto por Acteón como por Diana. Detalles del día, el ambiente y los asuntos del cazador, se confrontan con los de la diosa: ella se baña. La historia es trágica y aleccionadora como acusa el mito. En el relato se augura al abuelo de Acteón lo que le acontecerá a su nieto. El

²⁶² “[He] felt free to use all kinds of visual models, ancient or modern, while yet, on the whole, remaining independent of the specific tradition which flourished all around him in countless illustrated editions, translations, and paraphrases of the *Metamorphoses*”, en Ginzburg, “Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI”, en *Mitos, emblemas...*, *Op. cit.*, p. 165.

²⁶³ Erwin Panofsky, *Tiziano: problemas de iconografía*, Madrid, Akal (Arte y estética), 2003, p. 153.

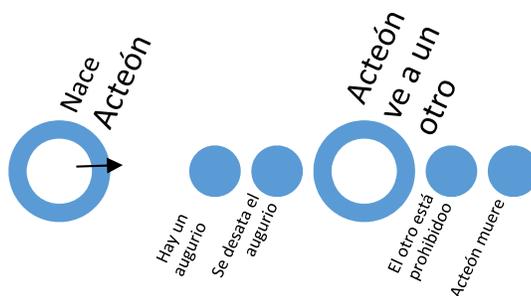
vaticinio cae y, más menos variantes, el final será el mismo: Acteón habrá de morir en las fauces de sus propios cánidos. Veamos:

- Se vaticina la muerte de Acteón por medio de una jauría de perros, gracias a un equívoco: *¿qué abominación un error tenía?*
- Como ocurre con Narciso, Acteón está en el bosque y se desvía del camino hacia el valle consagrado a Diana.
- En él hay una cueva umbrosa donde ella se baña y es atendida por sus ninfas.
- Acteón es llevado por el hado a la escena. Las ninfas lo ven y gritan al tiempo que cubren sus cuerpos y el de Diana.
- Diana maldice: *Ahora para ti, que me has visto dejado mi atuendo, espero narres*
—si pudieras narrar— lícito es.
- De inmediato comienza la transformación de Acteón en *vivaz ciervo los cuernos (195) / da espacio a su cuello y lo alto aguza de sus orejas, / y con pies sus manos, con largas patas muta.*
- Gime, pues, reconoce en el agua su transformación. Medita qué hacer, en tanto sus perros lo descubren. Comienza la persecución. Finalmente es alcanzado y mordido hasta la muerte.
- Los cazadores, sin saber quién es el ciervo, instigan a los perros, en tanto llaman a Acteón. Acteón es *la imagen de un ciervo falso, entonces la ira se cuenta saciada, ceñida de aljaba, de Diana* hasta verlo morir.

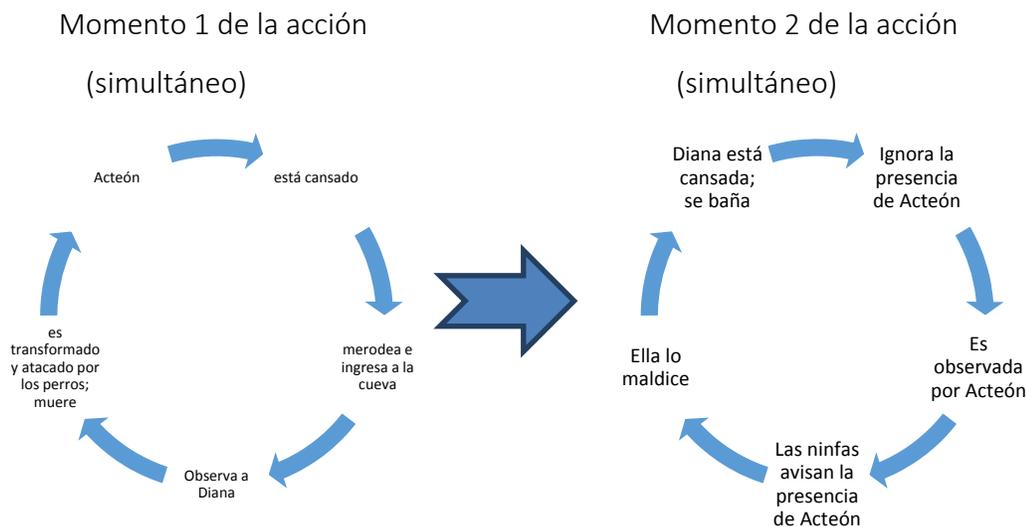
Ovidio describe los sucesos ocurridos en el relato. En el proemio menciona el linaje de Acteón (es común encontrar en los relatos mitológicos que los personajes provengan de un pasado o linaje digno). También cuenta con un augurio lanzado por un vate al muchacho. En el exordio se describen las actividades de Acteón: la cacería. Después se presenta el conflicto de la obra: Acteón va a un lugar que le está vedado y mira lo que tiene prohibido, en respuesta recibe la muerte.

En cuanto a algunos de los elementos retóricos destacables, pueden ser el uso de la simultaneidad, la descripción, la paradoja. El ambiente boscoso sirve de ornamento a los sucesos por venir. Está también, como subterfugio, un patrón lógico causal: si tú me miras, entonces mueres, mismo que estructura al relato completo. ¿Qué ocurre cuando Acteón accede a un espacio prohibido? Lo primero, según Ovidio, es que su ingreso ya estaba predeterminado por el hado, por lo que ¿podría ser inocente? En segundo lugar, Acteón, maldecido, no escapará a su destino. En tercer lugar, aparentemente, tiene la opción de no mirar a la Diosa y, sin embargo, lo hace, cumpliéndose la única opción posible por “cumplir” el curso de su destino. Ya afectado por sus acciones, se reconoce como ente en transformación y, aunque desea hablar, no le es posible. La narración dinamiza los siguientes esquemas:

ESQUEMA 9. PROCESO GENERAL DEL RELATO



ESQUEMA 10. DESAGREGACIÓN DEL PROCESO



El esquema anterior resume los procesos que se repiten en el comportamiento de los sujetos descritos en esta literatura de corte didáctico sobre la mirada y su no permisibilidad. Hay una demanda de castidad por parte de Diana; no desea ser vista. La ecuación derivada del relato no puede concluir bien pues Acteón rompe el deseo más ferviente de la diosa. Al entrar en contacto con ella, desata su ira, lo que le cuesta la vida.

El proceso perceptivo de la mirada opera de la siguiente forma: Hay uno que mira a otro como ideal (procedimiento “adecuado” para el caso de Acteón), pero el receptor de la mirada (como ocurre con Narciso) no tiene al que mira como formulador de completud: Diana se basta a sí misma; cuando es mirada por Acteón, este la sitúa en la condición de *cosa* u objeto, lugar al que ella no desea acceder. Véase el esquema 11:

ESQUEMA 11. DIANA SIN EL OJO QUE IRRUMPE



En este triángulo perfecto no hay espacio para otro. Ella simboliza las condiciones de la mirada concéntrica, cerrada, *homo*, como ocurre con María Elvira y Francisca Pimentel en *Crónica de la intervención*. No se puede crear una relación entre Diana y Acteón a través de la mirada porque no hay acuerdo para la existencia del *voyeur*. La necesidad de Diana no es ser objeto de amor del otro, sino de ser fiel a sí misma. Su amor está depositado en una imagen narcisista cuya belleza máxima se encuentra en el *bien* de su castidad.

En cambio, Acteón no tiene restricción visual alguna por lo que no puede ser rescatado. De igual forma al ser transfigurado en otro, resulta irreconocible para sus

amigos. De ahí que, aunque es mirado, no es reconocido, por lo tanto, es abandonado. La falta de identidad del cazador le impide recibir ayuda. Por el contrario, el reconocimiento de Diana le hace proferir una maldición de muerte; la única vía de restitución de su imagen era desaparecer al otro. La muerte de Acteón, desde esta lógica, resulta absolutamente razonable. Pero, ¿cómo se teje este mito y cómo influye en García Ponce?

Como se sabe, Tiziano no hablaba latín por lo que la lectura del mito la realizó en italiano, la lengua vulgar o popular de la época, promoviendo, de esta forma, no solo los códigos clásicos, sino aquellos contemporáneos al Renacimiento en plena gestación. Hecho comprobable gracias a la composición que el pintor realizó para Felipe II en 1559²⁶⁴: *Diana sorprendida por Acteón mientras se baña* o también llamada *Diana y Acteón*. [Ilustración 10, pág. 232].

Obra ampliamente recuperada por Pierre Klossowski en su novela *El baño de Diana* (1956)²⁶⁵ e ilustrada en 1954 por él mismo en *Diana y Acteón* [Ilustración 11]²⁶⁶. Mito que a su vez fue germen estético-simbólico para Juan García Ponce, quien cita tanto a Pierre Klossowski como a Tiziano en *Crónica de la intervención*. La fuerza viril del gamo dobléga al sujeto femenino.



ILUSTRACIÓN 11. PIERRE KLOSSOWSKI, DIANA Y ACTEÓN, 1954.

Dato conocido no solo por el proceso intertextual evidente en la novela, sino por la carta que Juan José Gurrola escribió a García Ponce, en la que señala:

²⁶⁴ Erwin Panofsky, *Tiziano: problemas...*, *Op. cit.*, p. 157.

²⁶⁵ *El Baño de Diana*, también conocida como *Diana y Acteón* (1950), versión de Cranach puede observarse los vínculos que establece el autor entre lo animal y lo sensual recuperados por Klossowski en su versión de 1973. Al respecto García Ponce dedicó un ensayo: "Lucas Cranach, *Venus y Eros*" de donde podemos conocer indirectamente su visión sobre la producción estética del Renacimiento y en especial de uno de sus autores favoritos.

²⁶⁶ La siguiente dirección <http://www.luxnoxhex.org/EROS-Klossowski.html> contiene imágenes mejor digitalizadas de algunas ilustraciones clásicas de Pierre Klossowski.

Fue muy significativo ver los cambios que hiciste en tu última temporada con nosotros. Te trajiste de tu estudio las fotos de Proust en su lecho de muerte, a James Joyce sentado en una piedra y Musil con sombrero. En el escritorio, frente a tu cama, con los gatos encima, te quedaste con la mirada a *La toilet* [Ilustración 12] de Balthus [de 1957]²⁶⁷. Luego sigue *El Baño de Diana* de Cranach [Ilustración 13]²⁶⁸

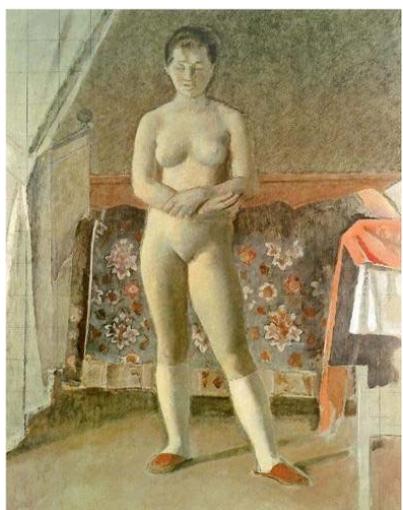


ILUSTRACIÓN 12. BALTHUS, LA TOILET 1957.



ILUSTRACIÓN 13. LUCAS CRANACH, EL BAÑO DE DIANA O DIANA Y ACTEÓN, 1550.

La relevancia, por supuesto, no se encuentra directamente en el mito, sino en la relación simbólica con la mirada, tema esencial en la obra de García Ponce. La didáctica del relato sitúa al espectador en el eje de la completud, de Alteridad y sus distintas versiones a lo largo de la historia de Occidente.

Después de ver la lámina pintada por Cranach podemos establecer vínculos culturales, simbólicos y míticos entre los discursos de los autores referidos, ya que cada una opera como antecedente arquetípico previo, cuyo código es sintetizado por Klossowski

²⁶⁷ Temáticamente semejante a *La toilette de Cathie* (1933), también de Balthus Klossowski, hermano de Pierre Klossowski.

²⁶⁸ Juan José Gurrola, "Carta a Juan García Ponce" en *La Jornada Semanal*, núm. 548, 4/IX/2005.

en el paradigma Baño-Diana-Acteón: cadena sintagmática de larga trayectoria en la historia estética de Occidente (pictórica, escultórica y literaria²⁶⁹).

El código puede ser nominado en binomios: Desnudo-Deseo/Ciervo-Perros; signos preservados con variantes. Por ejemplo, el manto rojo en Tiziano y Klossowski funge como deslizamiento semántico y aportación simbólica al mito ovídico; el ciervo es un medio de rastreo y actualización del valor sensual y erótico del mito, así como su vaticinio. [Ilustración 14].

Si observamos el conjunto de cuadros antes referidos, lo que cuentan son distintos momentos de un mismo evento.

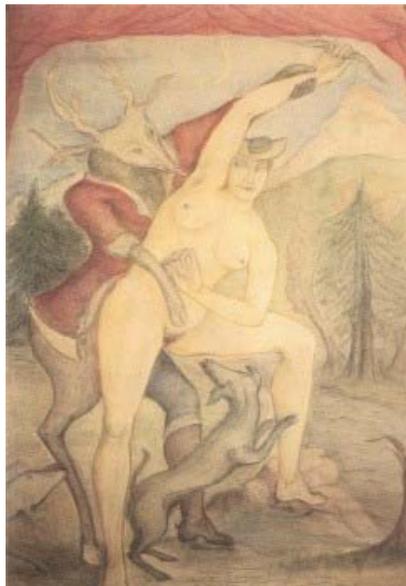


ILUSTRACIÓN 14. KLOSSOWSKI, M. DE MAX ET MLLE. GLISSANT DANS LES RÔLES DE DIANE ET ACTÉON, 1953-1973.

En los primeros se destaca el *exordio* de la narración con un Acteón-hombre, mientras que en los segundos enfatizan la *in media res* del relato, cuando Acteón es convertido en ciervo. Los cuatro ejemplos pictóricos son, sin embargo, eventos de un mismo hecho, fragmentos de un discurso *amoroso* que bien puede reconstruirse al juntar las piezas del rompecabezas cultural que constituye el nutrido grupo de obras referentes a este y otros mitos clásicos al paso de la historia. Lo anterior nos permitiría comprender la parte profundamente aleccionadora que todo mito preserva: mirar y su consecuencia.

Como puede deducirse el rastro del antiguo mito Diana-Acteón establece una red semiótica en la que se agregan y desplazan elementos propios de una época, a los que podemos llamar clásicos, los cuales se suman a los anteriores en un contexto que les da cabida. Para el caso del manto rojo que cubre a Diana [Ilustración 10. *Diana y Acteón*,

²⁶⁹ La primera de ellas visualizada en esta investigación parte de la narración de Ovidio contenida en su famoso Libro III de *Las metamorfosis* en el cual se destaca un ambiente salvaje y el evento fortuito en el que Acteón ve a Diana mientras se baña, luego es convertido en ciervo y finalmente es asesinado por los perros. Publio Ovidio Nasón, *Las metamorfosis*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando, 1887. (Trad. en verso castellano por Pedro Sanchez de Viana, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002).

Tiziano] fue una primera aportación de la época, así como las columnas de estilo gótico, tomados del poema de Anguillara sobre Diana y Acteón: “Mil formas tiene, variadas y caprichosas / que muestran a un artífice muy apto”²⁷⁰. Precisiones y detalles de un poema que toman cuerpo en la admirable composición de Tiziano que también concentra Klossowski en su ilustración y pintura arriba señalada [Ilustración 14].

Hay en esta última obra de Pierre Klossowski una densa tensión lograda con el carácter violento y antropomórfico de ambos personajes sexuales y cínicos, que en Cranach solo se insinuó. La obscenidad radica en el desnudo de una mujer con elementos lascivos que devela aquello que se quiere ver: el sexo y los senos, acentuando el carácter “impuro” con un sombrero, adorno que devuelve al espectador la certeza de que la desnudez del sujeto es provocada. La composición alcanza su máximo grado de perturbación al presentar a un Acteón transfigurado, deseante y activo, perspectiva que ¿va en contra del relato original?

García Ponce no está exento de tal práctica intercomunicativa. En su obra la fusión de estos y otros autores forma parte de un repertorio que da origen a *Crónica de la intervención*. Al retomar sus trabajos sobre conocidas temáticas produce una narrativa crítica y reflexiva. En su obra hay una complejización de carácter no solo cultural, sino simbólico de los arquetipos y de los mitemas.

Con su novela recupera, retoma, reelabora un mitologuema diversificado en mitos que resumidos desde la perspectiva lacaniana podríamos llamarlo: el del deseo. Lo cual nos lleva a interrogarnos sobre un asunto fundamental pertinente no solo para la obra de García Ponce, sino para todas aquellas creaciones que trataron un mismo mito: ¿cuál es la hipótesis central del mitema narrado en Diana y Anteón? ¿Es la misma suposición²⁷¹ del Renacimiento que la del siglo XX? ¿Qué nos dice la muerte, la vigencia o la transformación del relato, respecto de la sociedad donde ocurre tal evento?

²⁷⁰ Giovanni Andrea dell’Aguillara, publicado en Venecia en 1555. Véase: Aguillara, Gio[vanni] Andrea d[a]ll’. “Atteone si tranformain Cervo”, *Le metamorfosi di Ovidio*, Libro Terzo, [p.] 74, [Estrofas] 66-95, MDLXXXIV. [USA], en

<https://books.google.com.mx/books?id=gd-tnQtD5H0C&dq=Giovanni%20Andrea%20dell%20Aguilera&h>

²⁷¹ Hay por supuesto múltiples vestigios de la representación del mito a lo largo de la historia, véase *Artemisa matando a Acteón*, crátera del 460 a. C., vasija con la que se mezclaba agua y vino.

Al respecto recordemos el análisis que realiza Jean Paul Sartre en *El ser y la nada*²⁷². Sartre, echando mano de un término acuñado por Freud en su teoría psicoanalítica al que llama “complejo de Acteón”. El filósofo elabora un análisis binario en una fase fisiológica y otro psicosexual. En su reflexión supone que quien escudriña es el cazador que atrapa una desnudez pasiva que vulnera con su mirada. La constelación de imágenes revela la idea de la caza como símbolo de apropiación con el deseo de poseer “algo” lo mismo sexual que degustativo. Hay, en el supuesto de esta interpretación, un sustrato ideológico que recuerda al hombre como instintivo, pues en lo animal siempre está el deseo de reproducción y supervivencia. Palabras estas dos últimas que se asocian a una historia contenida en la Biblia: el término *conocer* como *mirar-comer* o *devorar* tanto física como sexualmente; aunque también nos recuerda el planteamiento de Lévi-Strauss sobre lo crudo y lo cocido²⁷³, es decir sobre lo salvaje *versus* lo civilizado, perspectiva utilizada por Durand²⁷⁴ para la construcción de su método.

De esta forma, la evidente intertextualidad o traspaso de arquetipos a lo largo del tiempo y presentes en la obra de García Ponce, obliga al lector (si conoce el mito o bien las obras visuales y literarias presentes en la novela) a encontrar puntos de anudamiento entre la trama de la novela con otras referencias literarias y pictóricas de épocas y países distintos. Asimismo cada una de estas referencias aporta al relato un punto de vista autorizado por la cultura, lo cual supone el lugar donde el autor quería ubicar su obra y el tipo de lector con el que deseaba establecer comunicación. Ahora bien, si el lector desconoce dichos referentes, entonces el texto literario fungirá como medio didáctico para presentar al lector contemporáneo las imágenes, relatos y símbolos que la cultura ha gestado a lo largo de su historia, insertando al lector a un discurso moderno. Digamos que lo “convertiría” en un “ciudadano del mundo” poseedor de una cultura “universal”.

¿Cuál es la aportación de García Ponce al mito de Diana y Acteón? Para reconocerla, valdría trasladar el tema a un cuadrante más abstracto: la mirada.

²⁷²Jean Paul Sartre, *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*, Madrid, Alianza, 1984. (Trad. Juan Valdemar).

²⁷³ C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural...*, *Op. cit.*, p. 172.

²⁷⁴ G. Durand, *De la mitocrítica...*, p. 86.

Hay en la tradición del mito contigüidad con otros relatos de cacería, tal como apunta Sartre. En efecto, del mitema se desprende un paradigma: perros, caza, presa y despedazamiento. Los relatos más conocidos son el de Acteón, la muerte de Orfeo, despedazado por las Ménades²⁷⁵; el de Penteo y el de Tiresias. En todos los casos, quienes caminan por parajes salvajes son los personajes masculinos (referencia al reino de la madre naturaleza o lo femenino), donde inesperadamente se encuentran frente a frente con diosas o bacantes. El evento siempre es de carácter sexual y tiene dos variantes: o bien ellas quieren poseer los pero son despreciadas por lo que los asesinan (Penteo y las Bacantes); o bien ellos miran a una diosa desnuda (Tiresias a Atenea y Acteón a Diana). Lo cual nos remite nuevamente al tema de ¿cuándo ver y qué ver?

La domesticación cultural produce una literatura que diferencia a los que leen y la manera en cómo lo hacen. Y muchos mitos, sobre todo grecolatinos, relatan las transfiguraciones de los dioses para seducir a hombres, dioses o animales. En este caso los seducidos creen ver otro que no es. En otros momentos, se encuentran con una mirada entrometida en su intimidad. Están también la mirada de correspondencia. La síntesis narrativa es más o menos constante al paso de los siglos como configuración de arquetipos amatorios:

- Las miradas voyeristas reciben un castigo.
- Las miradas transfiguradas a veces logran engañar y pasar desapercibidas.
- Las miradas recíprocas son de aprobación amorosa.
- Las miradas que completan al amado, regularmente también lo hacen con la amada o receptor amoroso.
- No existen miradas inocentes; el que mira, siempre desea ver pues desea *algo* de ese a quien mira.
- No todos los sujetos mirados desean la mirada del otro.

²⁷⁵ Ménades (o Bacantes romanas) son las “locas” discípulas femeninas de Dionisio. Intervénían en los rituales del dios, vestidas con pieles de ciervo y de pantera llevando a cabo bailes frenéticos. En su mano llevaban un cayado llamado *thyrsus* que estaba rematado con ramas de pino y envuelto en ribetes, viñas y hiedra. También llevaban racimos de uvas, antorchas y serpientes vivas.

- La mirada irruptora tendrá un castigo dependiendo del ejercicio de poder que exista en los sujetos insertos en la dinámica visual.

Todas estas ideas pueden aplicarse y encontrarse en la obra de García Ponce. Sobre todo en la descripción amorosa entre Mariana y Esteban o José Ignacio y María Inés.

Por otra parte, es hacia el siglo XVIII que el cambio conceptual se manifiesta, mismo que venía gestándose desde finales de la Edad Media, cuando se bifurcan las perspectivas del amor del alma *versus* el amor carnal. Entonces la mirada también se radicaliza como voyeur transgresor, gozador; asociando elementos negativos con positivos (amor voyeur = amor de completud) por una ley de contigüidad y contradicción común a los mitos, como mecanismo de sobrevivencia.

De aquí nace la tesis desplegada a lo largo de la novela. Para García Ponce la mirada voyeur fue un mecanismo de expresión literaria que le permitió exponer su visión del mundo. La irrupción displicente sobre el cuerpo del sujeto femenino —al tiempo que la retoma de esta tradición mitológica— fungió para invertir el relato ancestral. Es decir, al tiempo que se sustenta en una tradición, toma de esta misma para decir lo contrario de esa práctica y que, al mismo tiempo, expone como solución a la previa problematización del quehacer literario expresado por él, hacia 1966, en su *Autobiografía... ¿Qué es literatura? ¿Cómo se hace literatura? ¿Cuándo se logra hacer literatura? Y ¿en qué medida la literatura es expresión de lo humano? ¿En qué medida la subjetividad del sujeto es capaz de abrir espacio en el universo de la realidad psíquica y física?*

Es evidente, pues, que sobre el eje de la mirada corre la historia cultural de muchos mitos en los que García Ponce se montó para construir su novela y, al mismo tiempo, que los utilizó para cuestionar el canon de su época y proponer otros preceptos con referentes reconocibles por el lector de su momento. A partir de esta técnica literaria, como lo hiciera el personaje fray Alberto Gurría, el autor intentó irrumpir en el discurso de la tradición literaria utilizando las vías institucionales (culturales y simbólicas) para subvertir el mito de la mirada, tal como lo hiciera Sade y Klossowski en su momento.

El horizonte histórico mexicano del periodo de 1960 a 1970 fue más o menos propicio a la narrativa de García Ponce y de su generación; poco tiempo después esta ya no tuvo cabida en el discurso político-cultural imperante. La disidencia la constituyó un homicidio y el acto de solidaridad de una generación para con uno de sus integrantes. El movimiento de 1968 entraría como un factor más para controlar los espacios culturales, los cuales son siempre un espejo de lo social.

Vale la pena reflexionar y comprender que ninguna obra literaria se gesta en el momento de su escritura. Es síntesis de la historia personal del escritor y una apuesta que cobra vida a través de un lector de atmósfera. En esos años, el país tuvo una esfera social que apostó por comprender el mundo occidental y su historia, lo cual supone siempre la conciencia del *sí mismo*. En este sentido, el compromiso capital de García Ponce (como el de su generación) fue establecer un vínculo entre el arte “universal” (así llamado por Juan Vicente Melo) y México.

4.4 Eva y Adán

El capítulo XVIII titulado “Viaje al paraíso” es el clímax de la novela no solo estructural²⁷⁶, sino narratológicamente. En ellos se realizará, primeramente, una revisión cronológica y formal del texto bíblico, particularmente del Génesis para, posteriormente, establecer la configuración del mito adánico en otras fuentes con la finalidad de observar la confluencia edénica en la novela, asunto del presente apartado.

La propuesta es establecer un paralelismo narrativo (mítico) entre el capítulo XVIII de *Crónica de la intervención* y el Génesis. Hay símbolos y estructuras temáticas similares en ambos relatos, a los cuales pueden sumarse algunos otros textos relevantes producidos por otras culturas y períodos de la historia, los cuales tienen relación directa constatable con las dos fuentes antes mencionadas y con investigaciones que soportan ambas publicaciones, como se verá más adelante.

²⁷⁶ Considérese que este capítulo se encuentra a la mitad de la novela, página 363 de las 687, García Ponce, *Crónica...* edición FCE, 2012, y luego de este punto vendrá la deconstrucción del idilio amoroso. Comienza el movimiento estudiantil, se desencadena la locura de Evodio, se divorcian otros, etcétera.

Para establecer el primer lazo considérese el término paraíso, de origen oriental, que fue consignado por primera vez por Jenofonte como “parque de los reyes” y príncipes. Proviene de la palabra *pairidaeza* (pers.), se relaciona con el griego *peri*, alrededor, y *teicos*, muralla²⁷⁷ por lo que se deduce su carácter cerrado de espacio idílico y natural perfecto para habitar. El Paraíso, *paradisus* (lat.) o *paradeisos* (gr.) se precisa como “jardín de recreo”, vergel, bosque, huerto del Edén (Gn. 2:8). O como el lugar de la felicidad que el hombre “ha perdido”²⁷⁸. Y Génesis o “Bereshit”, palabra de origen hebreo que fue traducida al griego hacia el siglo III a. C., como denominador del “origen o principio” del mundo²⁷⁹.

Pese a la enorme variedad de ediciones existentes en español²⁸⁰ y otras lenguas sobre el Génesis, pueden hallarse coincidencias narrativas y temáticas en todas sus traducciones, que no alteran el relato que va desde la Creación del mundo hasta la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. En todas ellas, los temas se conservan: nacimiento de Eva, la elipsis dialógica de Eva con la serpiente, la desobediencia de Eva y Adán, la expulsión del Paraíso. Así pues, para efectos del presente análisis se usará la versión de Schökel²⁸¹.

En cuanto al relato contenido en el Génesis, como se sabe, se narra la caída de la humanidad. Y se considera que este fue redactado como respuesta a la crisis teológica del pueblo judío, así como defensa ante la religión babilónica²⁸². El libro forma parte del

²⁷⁷W. Vine, *Diccionario expositivo, de la palabra del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento Exhaustivo*, Colombia, Clie, 2005.

²⁷⁸S. Vila, *Nuevo diccionario bíblico ilustrado*, Barcelona, CLIE, 2005.

²⁷⁹Véase Luis Alonso Schökel, *La biblia de nuestro pueblo*, Bilbao, Ediciones mensajero, 2008.

²⁸⁰ Las traducciones del hebreo al griego fueron empleadas por los especialistas en la exégesis rabínica con la intención de difundir en una lengua más universal los conceptos que contribuirían a la expansión del cristianismo. De igual forma, debe recordarse que el canon literario hebreo fue fijado hasta el 90 a. C. Véase Justo Ll. González, *Historia del pensamiento cristiano*, Colombia, Clie (Historia), 2010. p. 50.

²⁸¹ Tanto la versión aquí usada como la Reina Valera (American Bible Society, 2004), la Biblia de estudio NVI arqueológica (Nueva Visión Internacional, 2009) o Biblia de referencia Thompson (Vida, 2009), entre otras, puede constatar que no cambian en su contenido y formato.

²⁸² El nombre de Mesopotamia fue dado por los griegos a la cultura que floreció hacia el 6000 a. C., se le reconoce como la primera civilización de gran influencia cultural de la antigüedad asentada sobre el río Éufrates y Tigris. Esta se dividía en dos zonas: Babilonia al sur y Asiria al norte. A su vez, Babilonia estaba dividida en la parte alta (Akkad), acadia, y parte baja (Sumer), sumeria. Actualmente Irak y Siria. Véase Joseff Klíma, *Sociedad y cultura en la antigua Mesopotamia*, Madrid, Akal, 2007, p. 9. El mito sumerio cuenta que la tierra fue hecha por dioses superiores que asignaron a dioses menores el mantenimiento de la misma. Sus trabajos eran tan pesados que se rebelaron contra Enki. La diosa madre Nammu sugirió como solución crear una criatura que pudiera hacer dichas labores por ellos, así Enki creó a la humanidad y Nammu les dio género usando una pizca de arcilla (Gn 2:7). Algunos otros mitos antiguos incluyen una “isla de la creación” o las lágrimas de Ra (cultura egipcia); otros una creación espontánea. Véase *Biblia arqueológica*, pp. 5, 830 y 1170.

Pentateuco que a su vez está integrado por otros cuatro de cepa legal, los cuales regulan la conducta del pueblo. La crítica considera que estos textos fueron escritos siglos después de la existencia de muchos de sus personajes²⁸³. Sin embargo, durante el siglo XIX se creyó que el Pentateuco provenía de fuentes literarias J (Yahvistas), E (Elohístas), D (Deuteronomistas) y P (Sacerdotales). En recientes fechas tales consideraciones son ampliamente cuestionadas²⁸⁴.

En cuanto a su estructura, el Génesis es el primer libro de los 66 que constituyen la Biblia. Está integrado por 50 capítulos que suelen dividirse temáticamente en tres apartados: orígenes (1-11), ciclo patriarcal (12-36) y ciclo de José (37-50). La técnica discursiva empleada se articula yuxtaponiendo o insertando bloques que hacen las veces de duplicaciones narrativas que trenzan dos o más relatos en línea continuada. Los temas se desarrollan de la siguiente manera: 1) el origen del mundo por creación divina; 2) el origen del mal por el pecado; 3) el origen de la cultura y de la dispersión de un pueblo, y 4) la constitución patriarcal de dicho grupo (Abrahán, Isaac, Jacob y José).

Temáticamente el relato de la Creación explica cómo es que en seis “días” Dios creó el mundo y la humanidad. Se destaca el amor de Jehová a los seres humanos y la razón por la cual el orbe está actualmente bajo el imperio del hombre y no al revés como se planteaba en la religión babilónica, en donde, por ejemplo, los practicantes sacrificaban a sus hijos a animales y astros. Sin embargo la historia abreva de la cultura acadia²⁸⁵, que fue

O mediante relaciones sexuales entre los dioses (griegos), Véase R. Graves, *Los mitos griegos, Op. cit.*, p. 45, o la derrota y fragmentación del cuerpo de un dios por otro (cultura mexicana). La distinción básica entre todos estos mitos radica en el objetivo de la creación humana, a saber, para el servicio o no de los dioses, así como la afirmación de un dios (monoteísmo), frente a la galería de dioses existentes en el Medio Oriente durante este periodo.

²⁸³ Vida de Abraham (aprox. 2166-1991 a.C.), vida de Isaac (aprox. 2066-1886 a. C.), vida de Jacob (aprox. 2006-1859 a. C.) y vida de José (aprox. 1915-1805 a. C.). El Génesis se escribió (aprox. 1446-1406 a. C.).

²⁸⁴ Los dirigentes religiosos del judaísmo ya contaban con relatos y mandamientos, pero será hasta la dominación persa que tales textos se organizarán y servirán de marco para la redacción del Pentateuco. Véase J. González, *Historia del...*, *Op. cit.*, pp. 41-54.

²⁸⁵ Luego del descubrimiento y desciframiento de los jeroglíficos acadios, los especialistas reconocieron similitudes entre el relato de la creación bíblica con otras culturas. El poema acadio se remonta del 750 al 200 a. C. El propósito de este texto es glorificar a Marduk. La historia cuenta la existencia de un dios masculino (Apsu) y otro femenino (Tiamat), más otros tantos menores. Apsu amenaza con matar a los dioses menores, pero él es asesinado por Ea. Entonces Ea engendra a Marduk. Tiamat, viuda y enfurecida, lanza un combate contra los dioses menores, enviando monstruos (leones-hombres, escorpiones-hombre, etcétera), pero Marduk pelea contra ellos y al vencerlos es nombrado rey de los dioses. Luego de derrotar a Tiamat crea con su cuerpo partido los cielos y la tierra. De la sangre de Kingu hace a los hombres. Como se observa en este

adaptada para explicar las condiciones sociales y políticas en las que se encontraban los judíos:

La crítica situación del s. VI a. C. obligó a repensar el sentido de esta cadena de violencias [desgracias] y, valiéndose de este relato ya conocido por los israelitas, los sabios van a comenzar a probar [la] tesis de que el origen y la fuente del mal no está en Dios, sino en el mismo corazón humano²⁸⁶.

La explicación de la maldad humana tiene una causa: el “adamah” del que está hecho Adán, tal como los animales. El polvo y la tierra lo constituyen igual que a Eva, de esta forma los libros judíos iniciales quitan a Dios la responsabilidad de las desdichas acaecidas a los israelitas. Tal como ocurre en la narración, Dios da al ser humano “aliento de vida” y lo hace un “ser viviente”. Estas consideraciones indican que “el ser humano no es humano solo por el hecho de tener un cuerpo; su especificidad sucede cuando el Espíritu de Dios lo habita” (21), perspectiva que nos recuerda otros textos como el *Popol Vuh*, por ejemplo.

De esta forma, las referencias culturales mesopotámicas pueden encontrarse hasta el capítulo 2:14. Aquí se presenta a la serpiente y a la mujer en torno al árbol “de la ciencia del bien y del mal”. La serpiente invita a la mujer a comer del “fruto”, que constituye a su vez la fuente de deseo para Eva, quien luego instiga a Adán a participar de él. El fruto, pues, entra en juego como elemento simbólico de la supremacía e independencia del hombre por sobre Dios. Luego entonces, el hombre abandonará a Dios, dando inicio a la hasta hoy recorrida y contada por el cristianismo. Ahora bien, de 1:14-24 se expone la perspectiva de la escuela Sacerdotal (P) y el registro literario tiene la forma de oráculo que recuerda a la literatura profética de otras latitudes. En tal sentencia Dios es juez y autoridad suprema; el sujeto, pueblo o institución, es juzgado. La causa del juicio de Dios es declarada y la sentencia es decretada. Todos ellos elementos constitutivos del cristianismo actual, ya sea

mito, poca relación puede establecerse entre el acadio y el judío. Las semejanzas simbólicas están, me parece, en el orden de la creación del ser humano a través de un dios, así como a la formación y ordenamiento del mundo. Tal relación ocurre no como parentesco cultural, sino como ligazón metafórica que nos permite comprender un saber cultural, una forma de aprehensión e interpretación de la existencia humana. Cfr. *Biblia arqueológica*, p. 918.

²⁸⁶L. Schökel, *La biblia de nuestro pueblo*, Bilbao, Ediciones mensajero, 2008, p. 20.

a favor del restablecimiento de la relación con Dios o para mantenerse lejos de él. Así, pues, para efectos del presente análisis, solo se analizarán los primeros tres capítulos del Génesis que contienen los siguientes elementos temáticos:

- Capítulo 1:1-31. La creación del mundo ocurre en siete días (1-5); en el primero Dios dividió la luz de las tinieblas y en el segundo separó cielos y tierra (6-8); en el tercer día apartó las distintas aguas del mundo, produjo semillas y árboles frutales de toda especie (9-13); el cuarto día hizo a los astros colocándolos en el firmamento y separándolos según corresponde al día y la noche (14-19); en el quinto día creó a los animales que pueblan el mar, la tierra y los cielos (20-25); el sexto día y antes de descansar creó al hombre de “adamah”, es decir de arcilla, barro, tierra, polvo con la intención de que se ocupara del mundo (26-31).
- Capítulo 2:2-23. Se narra la creación del Paraíso de la siguiente manera: En el séptimo día Dios descansó (2:3). En seguida se describe el Paraíso (4b) y la creación de Eva (2:7). Se relata cómo se insufla “aliento de vida” a Adán (8-9). Y se precisa el lugar geográfico donde se encuentra el Paraíso (10-14). Dios coloca al hombre (15); y se explicita el motivo por el cual Dios crea a Eva (18). Se oye por primera vez hablar a Adán, quien acepta a Eva como “ayuda idónea” (23).
- Capítulo 3: 2-24. Se narra la caída de la humanidad por el pecado cometido por la Pareja. Se inicia con la descripción de la serpiente (1), después se comenta cómo incita a comer del fruto (2-5). Ambos comen del fruto (6). La pareja reconoce su desnudez (7). Dios camina por el Edén y los llama (8-9). Adán habla con Dios: “... tuve miedo porque estaba desnudo” (10). Después de este versículo cambia el registro narrativo por el profético, es la voz de Dios la que se escucha, condenándolos al destierro. La condena inscribe el trabajo como castigo y el nacimiento de los hijos con dolor (14-19). Posterior a la maldición, Dios decide resguardar el “árbol de la vida y de la muerte” del huerto para que el hombre no lo toque (22). Ellos son expulsados del Edén (23). Y concluye el relato con el

aseguramiento del jardín mediante la colocación de “querubines y una espada de fuego zigzagueante para cerrar el camino del árbol de la vida” a la humanidad (24).

Dada su distancia histórica, la Biblia y la formulación del pensamiento cristiano²⁸⁷, puede vislumbrarse la influencia que este libro ha ejercido sobre la cultura de Occidente. Su contenido y técnica, su estilo e ideología, crecen como el trigo y la cizaña sobre un mismo campo histórico en el que corren, a la vez, otras aguas; es decir otros mitos o concepciones del mundo que resuenan en el arte no como influencias rastreables precisas, sino como ligazones metafóricas que flotan en los productos literarios antiguos y modernos.

Una vez bosquejada la estructura del relato que aquí nos ocupa, se cree pertinente realizar la misma exposición sobre el capítulo XVIII “Viaje al paraíso” de *Crónica de la intervención* e ir, a la par, proponiendo algunos anudamientos entre ambos textos.

En el capítulo XVIII, es Mariana, personaje femenino principal de la obra, quien solicita a su enamorado salir de viaje. Esteban, quien trabaja como fotógrafo, la lleva al “paraíso”, un lugar ciertamente selvático, luminoso y apartado de la ciudad, donde él ha estado antes, en un tiempo no precisado dentro del relato (lo mismo que Adán en el Paraíso), aunque aprehendido por el personaje gracias a su capacidad estética. Esteban tomó fotos que luego publica en una revista suiza. Mariana “llega” al “Edén” de Esteban (como Eva al Paraíso donde vivía Adán). Ella desea adentrarse al jardín donde su amado ya ha estado en otro tiempo. Ahí ambos son felices absoluta, insospechadamente. Sin embargo, este “paraíso” no es santo, sino profano. Así comienza la trama.

Para Esteban, Mariana era un “sueño hecho realidad” que al “hacerlo realidad era como un sueño”, es decir, la amaba como el “primer” hombre a la “primera” mujer. A estas alturas de la novela, ellos ya cuentan con una relación cotidiana: ambos suelen verse en casa de él, luego de que ella termina sus labores como profesora; siempre tienen sexo y salen a pasear. Estructuralmente, el narrador alterna el pensamiento de Esteban frente a los sucesos felices del amor. El tiempo es retrospectivo (tanto el viaje como las impresiones

²⁸⁷ Para conocer una perspectiva general del planteamiento bíblico contemporáneo, véase John R. W. Stott, *El cristiano contemporáneo*, USA, Libros desafío, 1996. La perspectiva radica en establecer la obra de Cristo, su sacrificio, como suficiente para redimir a la humanidad entera de su pecado y, de esta forma, establecer nuevamente la relación toca desde Adán y Eva.

emocionales del personaje masculino). La narración está de tal forma articulada que de inmediato puede establecerse un paralelismo mítico con el Génesis, capítulos 1-3. Comenta el narrador de *Crónica*: “[...] ella lo eligió también a él. Necesitaba poseerla, saber que era suya, en la misma medida en que se sabía enteramente poseído por ella”²⁸⁸ y “Carne de tu carne será”²⁸⁹.

Cabe preguntarnos, ¿cuál es la primera relación didáctica del relato mítico respecto de la novela? Para reconocer tal relación, podemos augurar una pregunta posible basada en la función evidente de los actantes que integran los dos relatos: Adán-Eva y Esteban-Mariana. Preguntemos primero, Mariana es ¿ayuda idónea para Esteban como lo fue Eva para Adán? Respondamos citando el propio texto. Esteban dice: “[...] Sólo se puede hablar metafóricamente de esa forma de experimentar la realidad” del amor y a través de esa vivencia la realidad se “desplegaba, bella y silenciosa, disimulando su propia caída”²⁹⁰ y pretendiendo mantenerse siempre en suspenso, como si el amor fuese posible”²⁹¹. Y continúa: “... estaba acostada. Como un cuadro de Picasso”²⁹², frase que rompe con una descripción del cuerpo de Mariana, pero que se completa si no se toma en cuenta la función del punto y seguido que rompe la predicación (el cómo está acostada). Luego continúa: “El misterio detrás. Uno lo espera todo de esas palabras. No hay nada que decir. O todo es nada. Pero la ilusión”²⁹³. Y aquí se establece la primera función primordial ejecutada por Mariana para Esteban: a través de ella, él opera en el mundo de la imaginación, del deseo y de la esperanza. Lo suyo es la ilusión de estar completo y acompañado por la mujer que funciona como ayuda “idónea”. Perfecta como Eva, afirma con mayor vehemencia Esteban: “... Mariana solo puede compararse consigo misma. Repetirla en palabras. Mi fantasma. No podía ser más visible cuando se quitó el suéter”²⁹⁴. Nuevamente, si omitimos la puntuación de la proposición anterior entendemos que: *Mi*

²⁸⁸García Ponce, *Crónica...*, *Op. cit.*, p. 364.

²⁸⁹ Génesis 2, versículo 23. En otras versiones puede encontrarse: “Huesos de mis huesos”.

²⁹⁰ Obsérvese como aparecen elementos, palabras, signos y símbolos que comparten su estancia en la construcción narrada en el Génesis. Términos como “caída”, “paraíso”, “conocimiento”, etcétera, aparecerán a lo largo del capítulo XVIII.

²⁹¹*Idem.* p. 364.

²⁹²*Ibid.* p. 15.

²⁹³*Ibid.* p. 364.

²⁹⁴*Ibid.*, p. 14.

fantasma no podía ser más visible [sino] cuando se quitó el suéter. La visible necesidad fantasmática de Esteban opera mediante esa ayuda idónea original planteada por la literatura, pero también por el discurso occidental y por el imaginario masculino.

Al respecto y como contraparte, bien puede señalarse la postura analítica de Susan Sontag ante la interpretación de textos clásicos o antiguos²⁹⁵, en el que propone realizar un trabajo descriptivo más que interpretativo. Como ejemplo refiere el excelente ensayo redactado por Auerbach titulado “La cicatriz de Ulises” al que se agrega “Adán y Eva” contenidos en *Mimesis*. En *La representación de la realidad en la literatura occidental*, 1996, Sontag arroja luz sobre un fenómeno crítico en la historiografía literaria de Occidente, comenta que la interpretación del texto clásico apareció cuando la “credibilidad del mito” fue “derribada”. Para la ciencia postmítica “los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva”²⁹⁶, lo cual obligó a Filón de Alejandría, por ejemplo, a interpretar las parábolas bíblicas literalmente. Fue, agrega Sontag, un intento “radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo”. La infinidad de estrategias erróneas aplicadas por los exégetas a los relatos bíblicos han causado grandes estragos en la comprensión del Evangelio y, por ende, en la vida de sus lectores²⁹⁷ y escritores.

Auerbach supone que la narración bíblica, por ejemplo de Abraham, posee una “contención del aliento, [el relato cuenta] un suceso sin presente, enclavado entre lo pasado y lo que va a ocurrir con una duración vacía, no obstante medida”²⁹⁸ en días. ¿Qué diferencia hay entre el relato adánico, el capítulo XVIII de *Crónica...* o en *Busca del tiempo perdido*? Hay, se diría, un posicionamiento del personaje ante el mundo y frente a lo que le

²⁹⁵Susan Sontag, "Contra la interpretación", en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

²⁹⁶*Idem*.

²⁹⁷“Desde Platón, como se sabe, hubo críticas férreas en contra de los mitos; la condenación teológica llegó con la tradición cristiana. Sin embargo, frente a la extrema racionalización de los mitos durante el clasicismo, los románticos desarrollaron distintas maneras de reaccionar frente al mito, una fue encapsularlo como experiencia puramente estética, claramente vislumbrada esta posición desde el Renacimiento, perdiendo de esta forma su articulación visual primigenia. Asimismo los románticos recuperaron dos métodos de explicación mítica, a saber, la alegoría y el evemerismo, ideando de esta manera la hipótesis de la existencia de un tiempo remoto conocido como mítico. Friedrich Schlegel y Schelling son ejemplo de esta invención”. Véase. Christoph Jamme, *El movimiento romántico*, Madrid, Akal, 1998. p. 46.

²⁹⁸S. Sontag, "Contra la interpretación", *Op. cit.*, p. 21.

acontece desde lo épico, lo onírico o lo subjetivo, según corresponde. Sin embargo, a diferencia de los héroes y dioses griegos, el común denominador con estos “sujetos”, personajes, está en su toma de conciencia. Tal como dicta Cioran en *La caída en el tiempo* (1993): “El encarnizamiento por borrar del paisaje humano lo irregular, lo imprevisto y lo deforme linda con la indecencia”²⁹⁹. El discurso, acaso justificatorio o paliativo, sobre la “caída” adánica, del pecado cristiano, o del mito órfico sitúan al ser humano en un eje espacio-temporal más allá de su finitud o de su imperfección. Dice Cioran en “El árbol de la vida”:

[...] La maldición que pesa sobre nosotros pesaba ya sobre nuestro primer ancestro, incluso antes de que se dirigiera hacia el árbol del conocimiento. Insatisfecho de sí mismo, más lo estaba de Dios a quien envidiaba sin estar consciente.

La instauración de la muerte aparece veladamente en estos relatos fundacionales, no solo como parte de la explicación histórica de un pueblo (Adán y Eva, por ejemplo) que les permitió comprender su circunstancia presente, sino que se configura la muerte como un fantasma que opera en esta literatura didáctica (el mito órfico) o filosófica (*Crónica de la intervención*) hasta nuestros días. La muerte se constituye como un acto real del que el ser humano es consciente. Tales obras proponen dar un paso hacia una *verdad* esencial que escinde constantemente la vida de los sujetos.

En el relato adánico, así como en “Viaje al paraíso”, se parte de un hecho “incidental”: una manzana o un hombre sin rostro al que se desea, según la obra de la que se trate. La desobediencia de Adán y Eva al comer el fruto del conocimiento, y la seducción de Mariana modifican el “destino” original de los amantes. Adán y Eva serán expulsados del Paraíso, en tanto que Esteban y Mariana darán lugar a un tercero que fracturará el estado de *Absoluto* en el que habitaban. Simbólicamente ambas historias son representantes de la muerte o la “caída”.

En el mito de Orfeo y Eurídice también aparece una serpiente como irruptora del *Ideal*. Esta, como sabemos, muerde el tobillo de la amada, dando comienzo, no solo el

²⁹⁹Emile Cioran, “El árbol de la vida”, en *La caída en el tiempo*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 14, 176.

drama de la historia humana al romper el amor continuado de la pareja, sino al colocar en escena una reflexión que le ha tomado siglos a la cultura occidental comprender y dilucidar: la concomitancia entre el deseo y el destino, así como la fuerza devoradora de la muerte. Estas obras son los “hilos sobre los cuales avanza o retrocede la humanidad”, son las “huellas verbales que sobreviven en las tragedias”, nombradas así por García Ponce³⁰⁰. En resumen, pueden citarse las palabras de Cioran:

La muerte [...] podía intrigar a un aventurero dispuesto a arriesgar por ella su paz [...] el relato de la caída nos permite entrever que ya en el corazón del Edén el promotor de nuestra raza resentía un *malestar* [...] desde entonces, la perseguimos sin encontrarla. *Precipitados en el tiempo a causa del saber*, inmediatamente dotados de un destino [...] Separados de nosotros mismos nos faltaba estarlo de Dios. Mientras más nos domina el deseo de conocer, signo de perversidad y corrupción, más nos vuelve incapaces de permanecer en el interior de cualquier realidad³⁰¹.

A la memoria puede traerse también el texto de Michel Foucault en el que postula la concreción del hecho literario solo hasta el siglo XIX³⁰² y no antes, mediante la publicación de *Justine o los infortunios de la virtud* (1787), del marqués de Sade. La exposición subjetiva y transgresora de la obra abre un espacio inaugural al vacío en el que la literatura moderna cobrará existencia a partir de una identidad doble, esto es como libro y como “existencia horizontal de la literatura”. La transgresión y la muerte (es decir Sade y Châteaubriand) eliminaron las fronteras del lenguaje al tiempo que funcionaron como opuestos cognoscibles en la cúspide cultural del siglo XIX. En tales obras “sólo hablan dos sujetos: Edipo para la transgresión y Orfeo para la muerte”³⁰³. A los cuales se añadirían Adán y Eva como prototipos de la infracción que arroja a toda la humanidad a un mismo destino inmodificable, según la perspectiva hebraica que ya hemos analizado páginas atrás, en tanto que la violación a las normas maternas son rotas solo por Yocasta, de manera que las

³⁰⁰ García Ponce, *Obra reunida VI, Crónica...*, p. 372.

³⁰¹ Cioran, *La caída en el tiempo*, *Op. cit.*, p. 6.

³⁰² Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 70.

³⁰³ *Ibid.*, p. 71.

consecuencias solo recaen sobre los amantes madre e hijo. Las acciones de Adán y Eva alcanzan a la humanidad entera.

Los relatos hasta aquí enunciados inauguran, en distintos géneros y épocas, formas cognoscitivas, saberes que aún siguen alimentando la imaginación artística contemporánea: Yocasta profanada y Eurídice perdida y recobrada y vuelta a perder constituyen las recurrencias temáticas históricas rastreables en nuestra cultura contemporánea, desde su formación en un pasado remoto hasta nuestros días, tal como lo es Mariana personaje de *Crónica de la intervención*. Asimismo, transgresión y muerte, Absoluto y caída, Paraíso y expulsión son categorías, nominaciones literarias, míticas, simbólicas y religiosas que soportan fuentes, evidentes y no, para el desarrollo estético actual. Sin embargo, la transición de dichos relatos o categorías no es tan fácil de establecer y menos aún si se considera una obra en particular de nuestra cultura, específicamente nos referiremos a *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce.

Hasta aquí se ha articulado una brevísima arqueología mítica sobre el relato de la “caída del hombre” de su estado ideal. A partir de este punto, intentaremos anudar del mito adánico, recuperando algunas variantes literarias y pictóricas que están plasmados en el capítulo XVIII, de *Crónica de la intervención*, tanto en sus referentes narrativos como núcleos temáticos y estructurales. Para ello lo primero que habrá que señalarse es que ambos textos trazan un inicio, un punto dramático y un final canónicos. De hecho, podemos anticipar que el bíblico justifica la pérdida del Paraíso, en tanto que en la novela de García Ponce la expulsión del estado ideal ocurre ante la muerte del sujeto femenino sin descargo alguno. En ambas obras aparece un lugar específico cuya coincidencia toponímica es el “Paraíso”. Sin embargo, cabría preguntarnos, ¿qué elementos narrativos particulares se gestan en “Viaje al paraíso”? De su esquema general, como ya se ha dicho, puede compararse con otros relatos ampliamente difundidos en la cultura narrativa moderna con los que se establece un paralelismo de sucesos y personajes que comparte la misma “verdad” subyacente.

Para explicar más ampliamente este aspecto, recuperamos el término *simulacro*, usado por Foucault, para atisbar la apertura existente entre lenguaje y literatura, la cual

resulta esencial para explicar los anudamientos narrativos ocurridos en la historia literaria, cuyo sustrato adánico aún se vislumbra. El *simulacro* funda vínculos temáticos, visión estética de Marcel Proust, cuya obra ejerció una enorme influencia en *Crónica de la intervención*. El simulacro llamado obra no es la vida. El tiempo “perdido” o “pretérito” no precisado implica ya un desgaste en la existencia de los sujetos (Adán y Eva o Esteban y Mariana, por ejemplo); es también un tiempo desaparecido, sin sede y sin posibilidad de realización concreta; por ello la cronología o bien la formulación puntual de los eventos edifica datos, notas, diálogos, fragmentos de los personajes, pero no una vida. La descripción puntual, aunque desarticulada de los sujetos, objetos y espacios, ocurre, por ejemplo, con el cuerpo de Mariana o con la magdalena que come Marcel en *En busca del tiempo perdido*³⁰⁴. Tales descripciones, de cualquier manera, atisban a esa primera formulación del mito sobre un pasado remoto que fue mejor. El papel fundamental de la prosopografía, en este tipo de obras, está más articulada gracias al fortalecimiento retórico posterior ocurrido al texto bíblico por influencia de la cultura griega³⁰⁵. Así, por ejemplo, las descripciones físicas de Mariana (similares en toda la novela) como su “interminable espalda”, su marcada columna vertebral, su cintura; ese vientre siempre plano, o sus caderas angostas y “ceñidas nalgas” son una sorpresa para Esteban aunque no para el lector.

En este tiempo (Adán y Eva en el Génesis, Esteban y Mariana en *Crónica...*, o Marcel en *En busca del tiempo perdido*, por ejemplo), los personajes se descubren en el mundo; se enamoran y luego son atravesados por el destino: “la caída” o la realidad, la traición o el pecado, según el relato que se considere. La contingencia se impone sobre los amantes, desviando sus caminos. El destino trazado en la intimidad no se sostiene pues las fuerzas sociales o naturales se les imponen. Sin embargo, si consideramos el capítulo XVIII de *Crónica...*, de la narración brotan signos (ligazones metafóricas) que hasta en apartados

³⁰⁴ La novela, como se sabe, hace una referencia a un tiempo perdido que tiene una fuerte referencia al poema *El Paraíso perdido* de Milton (*Paradise Lost*, 1663), el cual a su vez presenta dos influencias explicitadas en el fondo y forma de su obra. A través de una versificación ditiámbica y épica, ancla al Génesis una visión gloriosa de la Creación. Véase Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. Por los caminos de Swan*, t. 1, México, Alianza, 2011.

³⁰⁵ Considérese, por ejemplo, novelas como *Dafnis y Cloe* de Longo. Véase también Erich Auerbach, “Adán y Eva” en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 1996, p. 139.

anteriores no se habían vislumbrado. Por primera vez, al personaje le disgustan las sandalias blancas de ella nombradas por el narrador como “signo de esos obstáculos desconocidos en los que ninguno de los dos quería pensar”³⁰⁶, al que se sumó el olvido de su cámara fotográfica.

Mariana, a diferencia de Eva, parece no tener opinión alguna, dice: “[...] He querido que me usen y ahora estoy contigo”. Sustentando el canon de mujer fácil, pecadora, liviana, establecido en la exégesis medieval sobre Eva³⁰⁷. Según cuenta el narrador, ella quería que la tocara, que sintiera su cuerpo por obediencia a Anselmo. Comenta Mariana: “[...] Siendo nada más la puta que puedo ser o que inevitablemente soy”³⁰⁸, afirmando la perspectiva sadiana de la que habla Foucault³⁰⁹. En el relato aparece un tercero en discordia (Anselmo) quien ha orillado a los amantes a su condición y destino. Anselmo precipitó, como la serpiente, el destino de los amantes al imposible. Vendrá la caída y serán desterrados.

Los razonamientos anteriores ocurren mientras los amantes salen de viaje, marchan por carreteras entre apretados bosques de coníferas hasta un lugar tropical y selvático. Por fin llegan al paraíso que, como Adán, Esteban también conocía anticipadamente. Ella llegó por fin al lugar donde él había estado cuando era niño en un tiempo impreciso. Ahora Esteban se encuentra con Mariana como Adán con Eva³¹⁰ en el *Edén*.

De inmediato abundan las descripciones del lugar: “los últimos rayos de sol caen sobre las hojas mojadas” y comienza la fusión Mariana-naturaleza: “Si veo esos árboles desde ti son diferentes. El mundo entero es diferente”³¹¹. Al presente ellos son, por vez primera, marido y mujer dentro del paraíso. Sin embargo, Esteban no alcanza a construir una imagen global de ella, pese a estar colocada en el lugar ideal: los ojos, la cara, el pelo, la espalda, el vientre, los muslos las rodillas o los pies no terminan nunca por “revelarse”,

³⁰⁶García Ponce, *Crónica, Op. cit.*, p. 366.

³⁰⁷Véase J. González, *Historia del...*, *Op. cit.*, pp. 317-353. Y para el “pecado original”, p. 344.

³⁰⁸García Ponce, *Crónica, Op. cit.*, p. 368.

³⁰⁹ El excelente artículo publicado por Miguel Ángel Ruiz, “Sexo inorgánico en el ciberespacio: relación entre ciencia y pornografía”, (*Desacatos. Revista de Antropología Social*, CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), núm. 9, 2002, pp. 23-56), en el que realiza una amplia explicación al respecto de la influencia que la obra de Sade ejerció sobre la sexualidad desde su publicación a la fecha. “

³¹⁰*Crónica, Op. cit.*, p. 369.

³¹¹*Ibid.* p. 370.

quizá, debido a que nunca son una unidad en el discurso. Ellos se constituyen como sujetos incompletos, con cuerpos inacabados, son *partes sueltas* que nos remiten a la constitución originariamente fallida de la constitución humana. Aún en el Edén Eva o Mariana, Adán o Esteban están incompletos, luego entonces han de comprenderse sus actos. El hombre está hecho de “adamah” decían los judíos del siglo IV a. C. Lo perfecto es “sueño” dice Esteban en *Crónica de la intervención*. Las descripciones hechas en la novela encuentran sus referentes en el relato bíblico: jardín, paraíso, desnudez, inocencia:

[...] el mundo tenía una realidad firme y segura [¿perfecta?] ante la que era imposible conmovearse sin llegar a poder apresarla nunca. [...] Una cosa y otra formaban la imposible conjunción entre lo eterno y lo intemporal. Se tenía la tentación de ser humilde y esa humildad, su mera percepción, creaba un orgullo sin límites³¹².

Vale la pena preguntarnos, ¿qué ocurre en este relato que no sucede en el Génesis? La transición del mito griego hacia la historia bíblica, es decir de, por ejemplo, una Eurídice estática que habita en un mundo inmutable, rígido, hacia una Eva que busca, transgrede, dialoga, se mueve, en un espacio menos rígido que el de la mitología. Hay una “indomable espontaneidad”³¹³ de los hombres y de las mujeres contenidos en la literatura hebraica. La causa posiblemente se halle en esta traslación de lo mítico a lo histórico o, como decía Susan Sontag, de la postmítica crítica. Los personajes bíblicos experimentan profundas caídas emocionales y transiciones psíquicas que no encontramos en el comportamiento sensualista de la cosmogonía grecolatina. Cioran concluye “el hombre es sin duda una falla” como Dios, quien también, desde su punto de vista, es fallido³¹⁴ y se precipita con su obra en la *caída* y junto con él toda la humanidad. ¿Qué significa *caer* para el autor? Es la precipitación del *no ser*, la manifestación maldita del hombre. De no existir tal relato, la nostalgia y el deseo de recuperación de ese estado ideal no existirían.

³¹²Gracia Ponce, *Crónica...*, *Op. cit.*, p. 373

³¹³E. Auerbach, *Mimesis...*, *Op. cit.*, p. 28.

³¹⁴ Cioran, *La caída*, *Op. cit.*, p. 8.

Sin embargo, como se ha descrito al inicio de este capítulo, el relato bíblico apenas articula, sitúa y sentencia a Eva y Adán. Es, en realidad, la historia literaria y pictórica posterior quien se ha encargado tanto de la extensión, articulación y ficcionalización del evento. Se sabe, por ejemplo, que el arte primitivo cristiano consigna el pasaje hasta el Siglo III d. C., cuando empiezan a difundirse con mayor fuerza imágenes que reconstruyen a la pareja³¹⁵. Asimismo, las exégesis generadas durante estos primeros siglos (I al X d. C.)³¹⁶, no renuncia del todo a la mitología grecolatina; en cambio los mitos fueron usados en un sentido alegórico. Los dioses paganos y sus historias pervivieron en el mundo medieval como afirma Esteban Lorante “a la sombra de estas explicaciones, alegorías, evemeristas, y sobre todo como personificaciones de los planetas y las estrellas, dentro de los tratados científicos”³¹⁷. De esta manera, Hércules quedó representado como la virtud cristiana de la Fortaleza, en tanto Marte o Venus como guerrero o cortesana.

Desde la gestación de estos relatos o mitos, según corresponda al período, cultura o género en el que fue escrito, aparece un tejido textual y metafórico que ha bordeado el gran vacío emocional y psíquico (desamparo) en el que cada sujeto vive su existencia frente a sí, frente al mundo y frente a la muerte. Saber, dice el salmista, solo añade tristeza. Y comenta Cioran, la tragedia del humano es saberse primero *ser* y luego *humano*. Algo de insoportable hay en todo esto. Si consideramos estas verdades (debilidades humanas, fallas, faltas) comprendemos de mejor manera la existencia de estas obras. Hay, relacionado con este aspecto, en el relato adánico un suceso que persigue a Occidente: luego de comer el fruto el hombre accede al *conocimiento*. Referencia mítica que señala la

³¹⁵ Hasta el siglo III d. C., se conoce el arte cristiano llamado paleocristiano por desarrollarse en catacumbas y de forma clandestina. Con el ascenso de Constantino (siglo IV) y la oficialización del cristianismo, ya sin la antigua persecución, este arte pudo florecer de mejor manera entre las que se encuentran, por ejemplo, la figura del Buen Pastor. Gilles Plazy, *Historia del arte en imágenes*, p. 53. Asimismo debe recordarse que los romanos tomaron elementos mitológicos griegos, egipcios y orientales durante las conquistas a Galia y Germania (58 a. C. y 51 a. C.). Y es hasta este siglo que se inicia una “interpretación” a los dioses en un sentido no religioso, sino alegórico cuya autoría se le otorga a Teógenes de Regio, comentarista de Homero. Su crítica observa a los dioses como personificaciones de los elementos naturales. A la par se desarrolló una exégesis historicista atribuida a Evémero de Mesene quien consideró a dioses y eventos como seres humanos. Véase Juan Francisco Esteban, *Tratado de iconografía, Madrid, Itsmo, 2002*, pp. 419-420.

³¹⁶ J. González, *Historia del...*, *Op. Cit.*, p. 61.

³¹⁷ E. Lorante, *Tratado de iconografía*, p. 420.

liberación del “peso” constituido como “conocimiento” de, en este caso, la posible separación del hombre con Dios. Y dice el narrador:

Esteban pensó que había algo mítico e intemporal en la figura de esa muchacha tendida al sol que era Mariana y en ese momento era también todas las muchas que alguna vez estuvieran tendidas al sol [Todas las mujeres son Eva] Ella lo hacía desaparecer de una manera gozosa e inesperada haciéndolo tan inhumano como el mar, la arena o las rocas...³¹⁸

Pese al deseo de fusión del ser humano con el mundo, sabe que esto no es posible, los límites atraviesan la vida del sujeto constantemente y a cada paso. Esteban tenía un deseo “antiguo” por Mariana. Había sido flechado por los dardos de Eros pues “sólo [de esa manera puede tenerse] una necesidad semejante de sentirse en el mundo” y de vivir la momentánea separación como ocurre con los amantes clásicos que los hace desfallecer. Tal como se va articulando la concepción amorosa en el capítulo XVIII, pueden rastrearse sin dificultad perspectivas míticas tales como el mito de Eros, el paralelismo con el relato bíblico de Adán y Eva descrito en Génesis 1-3; el desarrollo del amor cortés con obras como *Tristán e Isolda*, *En busca del tiempo perdido*, así como en la perspectiva neoplatónica que se vislumbra en fragmentos como el siguiente: “[...] y los cuerpos que los limitaban les permitían también acercarse uno al otro [...] en ese deseo impersonal y perfectamente reconocible”³¹⁹. Como ocurre con los dioses griegos, apasionados, se dejan llevar por la vorágine del amor. El amante descubre fragmentariamente el cuerpo de la amada: cejas, ojos amarillos, trazos firmes de su cuerpo brotan como las bestias esculpidas en una roca.

El amor, otro mito largamente narrado y articulado en nuestra cultura, se ha convertido en un “instrumento” que revela a los sujetos su existencia y les posibilita negar, aunque sea temporalmente, la verdad de su finitud. La muerte del objeto amado devuelve al amante una realidad que le recuerda sus límites y su naturaleza finita. En la novela de *Crónica de la intervención* podemos encontrar, como en el relato bíblico, una forma de vida

³¹⁸García Ponce, *Crónica...*, Op. cit., 374.

³¹⁹*Ibid.*, p. 376.

sin tiempo, eterna, que no se volverá a repetir. De esta forma, podemos afirmar que la novela de García Ponce se erige como una obra que se inscribe en el curso de la historia literaria hasta hoy en día, escrita en referencia al tema del amor y, por ende, al tópico o categoría filosófica del Absoluto y su Caída (o pecado si se observa desde la perspectiva religiosa del cristianismo contemporáneo). Sus personajes femeninos, a los cuales aún no nos hemos abocado puntualmente, forman parte de una galería estética y filosófica de largo aliento. Los personajes masculinos cargan con el peso de su conciencia: saberse hombres y cumplir con los mandatos impuestos desde el relato bíblico de nombrar y domeñar el mundo. Todo lo que hay sobre la tierra, debajo de ella y sobre de ella está bajo el imperio del hombre. Los intentos continuos de este por salirse de ese esquema quedan representados en los objetos estéticos, mismos que al fin y al cabo bordean, franquean, hábil, pero limitadamente el vacío que constituye al *ser*.

4.5 La figura del doble: Mariana *versus* María Inés

Todo amor reclama la dualidad de un sujeto y de un objeto.

Simone de Beauvoir

El amor es el naufrago del narcisismo

Lacan

4.5.1 Antecedentes literarios sobre el arquetipo del doble

En 1932, Anne de Noailles escribió: “Soñaba con saborear la pura soledad desdoblada [...] Experimentaba con avidez, desde mi infancia, esa necesidad de permanecer intacta, de ser dos veces yo misma [...] ¡Cómo he deseado tener al lado a otra pequeña Ana que me echase sus brazos en torno del cuello, y me consolase y comprendiese!”³²⁰. Este deseo común a todo ser humano fue revitalizado por el romanticismo inglés y luego plenamente incorporado al siglo XX, hasta nuestros días. La restitución del mito del doble por medio del arte fue posible gracias a un proceso de subjetivación, propuesto por el idealismo romántico y exaltado luego como *valor* ligado a la libertad religiosa, psíquica y sensitiva.

³²⁰Anna, condesa Mathieu de Noailles, *Le Livre de ma vie* («El libro de mi vida», 1932). Citada en Simone de Beauvoir, *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, [1986], p. 414.

Del lat. *duple*, adverbio de *duplus*, Doble se entiende como aquello 1) "Que contiene exactamente dos veces una cantidad"; 2) "Que va acompañado de otro semejante y que juntos sirven para un mismo fin"; 3) aquello "Simulado, artificioso, nada sincero", 4) "persona que se le parece, refleja a otra, está en plena comunión con ella". Esta definición del diccionario aporta, aunque no refleja, el supuesto carácter maléfico del doble moderno tal y como aparece en la literatura cifrada alrededor de tema. El doble, en este caso, es un *alter ego*, donde el término "otro" adquiere el sentido de diferente; una heterogeneidad por lo menos inquietante y a menudo letal.

Al respecto, numerosas obras literarias que hoy en día podríamos agrupar, porque en ellas se manifiesta el tema bajo el término del "doble", aparecen recuperando perspectivas mitológica, filosófica, religiosa y estética, que dieron/darán como resultado: 1) la recuperación y/o actualización de mitos grecolatinos; 2) el deslizamiento simbólico que confronta fenómenos religiosos y científicos³²¹; 3) la creencia en la existencia de lo *otro* como lo fantástico o siniestro, y 4) la liberación de la perspectiva individualista en cuyo seno ahora es posible la experimentación y exploración del cuerpo y la mente humana. Estos cuatro rubros se pueden encontrar en una gran cantidad de obras románticas que siguen vigentes en el gusto del público lector o espectador.

Quizá la vertiente más popular del género romántico del doble sea la gótica o de terror psicológico difundida a través del cine. Compréndase este modelo narrativo como producto de la imaginación del personaje principal o bien como fruto de un antagonista concreto. Al respecto puede desatacarse la novela de Henry James titulada *Otra vuelta de tuerca*. En la novela el autor recurre a técnicas narrativas usadas por los románticos decimonónicos y logra con ellas incorporar un doble que como lectores no podemos determinar del todo si es una invención de la institutriz o efectivamente existe ese ser siniestro ante los ojos del pequeño Miles, donde la indeterminación³²² del relato supone un

³²¹ Conceptos opuestos que pueden tomar distintos rostros: racionalismo vs espiritualismo; el yo frente al otro que puede estar dentro o fuera de mí; y que puede presentarse bajo el orden de lo psíquico o fantasmagórico; lo real frente a la ficción.

³²² Con indeterminación me refiero al vacío semántico creado por el narrador del relato, quien obliga al lector, al usar esta técnica, a cubrir con sus propios referentes la ambigüedad que la obra plantea. Véase Helena Beristáin, "Función narratológica" en *Diccionario de retórica y poética*, (México, Porrúa, 1992, p. 233). En donde se destaca lo siguiente: "... los nudos narrativos y los descriptivos o catálisis que están constituidos por

otro externo concreto o imaginario. Como en otras obras de este género, quien cuenta la historia es un personaje externo, quien por azares del destino se ha enterado de lo ocurrido. Estrategia recurrente manifiesta a través de un manuscrito o de una historia contada por un personaje incidental³²³. La historia que se cuenta casi siempre ha ocurrido muchos años antes y, por tanto, tiene un halo de misterio.

Dentro de esta misma corriente está *El Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Luois Stevenson. En esta novela se esboza otro siniestro que habita al personaje principal. En la obra, y como telón de fondo, se desarrolla un discurso científico *versus* uno religioso que pugna por un racionalismo exacerbado. Al respecto bien vale la pena recordar que el método científico operaba ya a finales del siglo XIX, y había fijado sus bases. En la obra se cuenta cómo por medio de una sustancia enigmática, el Dr. Jekyll conoce su profunda condición psíquica y con ello sus deseos más ocultos. De esta manera salen a flote y sin restricciones las pasiones más ocultas del protagonista, mismas que lo conducirán a la muerte. Envenenado, Jekyll puede regirse bajo el principio del placer que (percepción romántica) toma forma en el mal y que opera a través de una “pócima mágica³²⁴” que lo libera del yugo de la conciencia. Por ello las acciones ejecutadas por el sujeto en transe están siempre relacionadas con la muerte y/o el deseo sexual.

Un trabajo más radical en este sentido fue la novela de Mary W. Shelly, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. En la obra coinciden al menos dos elementos esenciales de esta narrativa del doble, que a su vez nos remite a un mito más antiguo y a la variación narrativa³²⁵. Aquí el *otro* creado existe, es concreto y funge como antagonista del Dr. Víctor Frankenstein, otro sin nombre. Cabe aclarar que en la obra también se presenta un

acciones de los personajes y cuya supresión perturbaría la sucesión lógico-temporal de los hechos”, no sólo produce una desaceleración o rapidez de la trama, sino saltos que generan vacíos semánticos.

³²³ Al respecto resulta fundamental tener en cuenta la función de las secuencias categorizadas por Propp o Greimas como: búsqueda, traición y persecución (en Propp) que marcan la naturaleza del papel que ocuparán los distintos personajes; tipificada de la siguiente manera: sujeto-objeto, destinador-destinatario, adyuvante-oponente. Tipología similar a la propuesta por Greimas. En la categorización el guion es mío. Para efectos de la novela, véase apartado 3.

³²⁴ La pócima o hechizo forma parte de este tipo de narraciones. Recuérdese por ejemplo en el caso del relato griego de Narciso o bien el mito de Tristán e Iseo de origen medieval (siglo XII específicamente).

³²⁵ Si se recuerda en las obras citadas, hay un narrador generalmente en primera persona (Víctor Frankenstein, quien también es protagonista, que contará su historia a través de un manuscrito que luego será leído por otro/s). De esta manera conoceremos la tragedia, será un “otro” (personaje secundario o incidental) quien por azares del destino contará lo sucedido al protagonista ya muerto.

discurso científico: el sueño de crear vida humana y la exaltación de la libertad personal como sustrato³²⁶.

Ahora bien, de no ser este tipo de dobles siniestros o fantasmales, están los otros también creados como dobles en ambientes sociales que permiten exaltar la estratificación social de los personajes: blancos frente a negros, buenos frente a malos; civilizados frente a incivilizados. Al respecto la lista de *alteridades posibles* es muy larga. Están por ejemplo las novelas que cuentan la historia paralela de sujetos, espacios y grupos sociales dobles y antagonistas. *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, es un claro ejemplo de este tipo de relatos, donde los escenarios, personajes y circunstancias producen un retrato social, y cuyo recurso literario predominante es la analogía: este es un caballero y el otro un rústico; ella tiene el cabello sedoso y rubio, la otra opaco y astroso. Este tipo de construcción narrativa destaca los valores morales de unos y la degradación de los otros. Nuevamente en esta obra se vislumbran algunas de las corrientes filosóficas en boga que contraponían a los pobres malos frente a los ricos buenos y “llenos de talentos”. Ideología que luego puede invertirse, aunque siempre aparece como posibilidad narrativa o variación de un mismo tema.

El narrador³²⁷ de *Cumbres borrascosas* construye personajes que: “[...] parecen obrar [...] de manera lineal, permaneciendo encerrados en cualesquiera que sean sus entornos y privilegios, y manteniendo entre ellos y por diversas razones antagonismos atávicos que reflejan posturas antitéticas bajo el denominador común de su defensa de la estructura patriarcal del poder. Y, con todo, son ellos los experimentantes de la angustia de la pérdida de la presencia femenina”³²⁸. Ballesteros destaca aquí un fenómeno que remite al arquetipo literario en occidente: el *alma gemela* del Sr. Heathcliff” es la “Sra. Heathcliff”. El deseo amoroso del personaje plantea una filosofía económica, donde las acciones de los personajes encarnan una ideología patriarcal sobre la mujer: como posesión material, como *ideal de completud* y como arquetipo mítico.

³²⁶ Para una explicación mitológica extensa sobre el monstruo sin nombre, véase C. García Gual, *Diccionario de mitos*, (Madrid, 2004, p. 156), en la que el autor contextualiza la aparición del mito propiamente romántico y su relación contextual con los fenómenos sociales de su momento.

³²⁷ Antonio Ballesteros, *Narciso y el doble en la literatura fantástica Victoriana*, La Mancha, Ediciones de la Universidad de La Mancha, (Monografías, 23), 1998, p. 171.

³²⁸ Ballesteros, *Op. cit.*, p. 176.

Habría que agregar que este "doble gemelo", desde lo retórico, implica un juego de semejanza, analogía, quiasmo³²⁹, paradoja y antítesis, tropos que se estructuran y engarzan a través del desarrollo del relato. Luego entonces el mecanismo retórico empleado en la figuración del doble produce constelaciones, arquetipos específicos, formas de relacionarse antitéticas, paradójicas en las que el o los personajes se hallan en el otro o bien se comparan con el otro en formas empáticas o no. Las variantes son muchas, aunque clasificables a decir de Merino³³⁰.

La categorización hace posible cierta clasificación del doble que bien puede operar tanto para la literatura como para otras áreas sociales (psicoanálisis y antropología). En "Las reescrituras del mito del doble en los relatos fantásticos de José María Merino"³³¹ se crea una propuesta a la que pueden incorporarse los ejemplos hasta ahora analizados.

[...] nueve clases de dobles [...] El primero el puro doble físico [...] que puede confundirse con otro similar. El segundo lo constituiría el doble como emanación misteriosa y duple del propio yo, sería 'el otro del mismo' [...] con la independencia del primer yo, incluso [posee su] propia memoria. El tercero lo constituye el doble como yo contrapuesto [...] en una confrontación del bien y el mal. La cuarta del doble sería la sombra que nuestro cuerpo proyecta bajo la luz [...]. El quinto doble se establecería entre el yo de la vigilia y el yo del sueño, con mundos independientes y paralelos. [El sexto es] el autor que escribe y la voz narrativa en primera persona, [la segunda y como] narrador dentro del relato. El séptimo doble [...] lo constituyen las dos mitades, la 'simetría bilateral' que conforma la estructura corporal de cada uno de nosotros. La octava forma del doble puede afectar a los objetos [...], creando mundos paralelos y lo que llamamos 'desdoblamiento espaciales'. La novena [...] sería el reflejo en el agua, en el espejo, en un cristal [...] nuestra imagen en un cuadro o en una fotografía.³³²

³²⁹ Figura de dicción que puede comprenderse desde un planteamiento psicoanalítico como un fenómeno de inversión temática. Esta es una figura de dicción que afecta a la sintaxis y al significado. Consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas en forma cruzada que generan un cambio de sentido: inversión del orden al de las ideas. Véase, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica*, *Op. cit.*, p. 410.

³³⁰ Juan Herrera Cecilia y Montserrat Morales (Coord.), *Reescritura de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 466-479.

³³¹ *Idem.*

³³² J. Herrera y Morales, "La reescritura del mito del doble en los relatos fantásticos de José María Merino", en *Reescrituras...*, *Op. cit.*, p. 468.

De la clasificación anterior y de los ejemplos antes expuestos pueden desprenderse ciertos patrones mitológicos, ya sea de relatos plenamente mítico como “Narciso” o de novelas con carácter mítico como *Tristán e Iseo*, e incluso de novelas totalmente modernas como ocurre con *Cumbres borrascosas* u *Otra vuelta de tuerca*. De ellas podemos obtener una abstracción más:

- El relato mítico cuenta una historia ancestral que ilustra un combate ontológico entre las fuerzas que polarizan las aspiraciones del ser humano, descentrándolo constantemente.
- Se produce un simbolismo de carácter metafórico y metafísico que permite tratar, de manera indirecta y elusiva, una problemática en la sociedad a la que pertenece el autor.
- Con el relato se produce una determinada axiología o visión personal del hombre y del mundo por la manera de significación del drama o de la historia narrada siempre posible a lo largo del tiempo.

Denis de Rougemont destaca en “El triunfo de la novela y lo que oculta” la “definición de la conciencia occidental”³³³ en la que se establece la relación amor-muerte³³⁴ emparentada con la figura del doble, y que fue concebido hacia el siglo XII. En *Tristán e Iseo* (Isolda) el amor incondicional no puede existir. El relato, dice el autor, hunde sus raíces en las referencias folclóricas de distintas regiones europeas. Más allá de sus variantes, en ella se cuenta, como en cualquier novela exitosa, la oposición constante del mundo o del destino a los amantes: “[...] Lo que exalta el lirismo occidental no es el amor logrado. Es la pasión del amor. Y pasión significa sufrimiento. He ahí el hecho fundamental”³³⁵.

³³³ Denis de Rougemont, *Amor... Op. cit.*, p. 15.

³³⁴ Desde el punto de vista psicoanalítico Cfr. Sigmund Freud, “Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina”, en *Obras completas, tomo XVIII*, Buenos Aires, Amorrortu, ([1920] 1979), p. 155.

³³⁵ A la afirmación de Rougemont debe encontrarse su vínculo con los estudios psicoanalíticos freudianos. Véase Sigmund Freud, “Fragmento de un Análisis de un caso de histeria”, en *Obras completas, tomo VII*, Buenos Aires, Amorrortu, ([1901] 1979), pp. 1-79.

Para los occidentales, el erotismo idealizado constituye un mecanismo de evasión que conduce al sujeto a la *pasión*, que a su vez se convierte en modo de vida. Hay en esta creencia un sentido místico, un acto sacrificial, una operación emocional que lleva al personaje (sujeto) a una vida *apasionada*, es decir a una vida llena de sufrimiento. En esta fórmula hay, por supuesto, una contradicción profunda que escinde al sujeto-amante, ya que busca vehementemente lo que ama pero renuncia a su objeto de deseo cuando lo tiene. Como puede deducirse, esta forma de actuar forma parte de la estructura intrínseca del modelo narrativo y psíquico del amor occidental en la figura del doble. Baste para ello referirnos a lo ocurrido en la novela formulada por la cultura medieval y usada aún hoy en día en las novelas contemporáneas.

Cuando nace Tristán, su padre ha muerto y su madre Blancaflor muere al parirlo. Así Tristán llega al mundo cubierto de un mal presagio, que nos recuerda los vaticinios hechos a los personajes mitológicos trágicos griegos. Entonces su tío, el rey Marco de Cornaulles, se hace cargo de él. En la corte y siendo aún un adolescente Tristán realiza su primera hazaña: mata al gigante Morholt. Pasaje que nos recuerda el relato davídico, con la variante de que el gigante alcanza a herir a Tristán con su espada envenenada, David en cambio vence a Goliat intacto. Enfermo, Tristán se embarca hacia el reino de Irlanda a ver a la única reina capaz de curarlo, la hermana de Morholt. Frente a ella, Tristán guarda el secreto de su identidad hasta ser curado. La princesa Iseo, en efecto, lo cuida y lo cura.

Tiempo después, el rey Marcos decide casarse con una mujer, cuyos cabellos de oro han sido llevados por un pájaro, así que envía a Tristán por la doncella. En el camino él vive aventuras que solo exaltan su valor, aunque nuevamente es herido y cuidado por Iseo. En esta ocasión ella descubre su verdadera identidad, lo confronta y él le cuenta los motivos de su estancia. Iseo lo perdona. Luego ambos se embarcan hacia las tierras del rey Marcos. Durante el viaje, la sirvienta Brangien les da “accidentalmente” la pócima mágica que Iseo debía tomar con su futuro esposo para que se enamorasen uno del otro. Al tomar el bebedizo los jóvenes son víctimas del hechizo que a partir de ese momento operará por tres años (en la versión de Béroul y en otras por toda la vida). De inmediato, ellos se entregan a un amor *apasionado* destinado al fracaso por la condición de su nacimiento. Sin

embargo Tristán sigue con la misión y lleva a Iseo hasta Marcos, su futuro esposo. El ardid, la trampa, opera cuando Brangien, la sirvienta, ocupa el lugar de Iseo en la noche de bodas con el rey Marcos. Tiempo después el amor entre Tristán e Iseo es descubierto y ambos son expulsados a la selva de Morrois. Allí viven una vida “dura y áspera”, aunque luego son restituidos al reino porque el rey los encuentra dormidos y distanciados por la espada de Tristán. El rey toma esta acción como signo de castidad. Solo entonces y pasados tres años, el joven se arrepiente. Iseo vuelve a la corte y tras pasar extraordinarias pruebas, como tomar un hierro candente sin quemarse, ella es perdonada.

Tristán abandona el reino de Marcos y se embarca en nuevas aventuras. Luego se casa con Isolda de las blancas manos pero no tiene relaciones sexuales con ella porque extraña a Iseo la blonda. Finalmente, muerto de deseo, herido por la daga del amor, llama a su amada, sin embargo su esposa Isolda de las blancas manos llena de celos le anuncia que la vela izada en el barco es negra, es decir que Iseo la blonda ha muerto. Iseo la blonda desembarca, llega hasta Tristán, lo abraza y muere; final que nos remite al drama shakespiriano de *Romeo y Julieta*.

Este camino literario nos permite identificar los aspectos constitutivos del relato mítico instaurado en la cultura occidental respecto del amor. Como se observa, la estructura narrativa y temática cumple con ciertas condiciones. Hay en las historias un comportamiento específico de los personajes principales que se constituyen psíquicamente mediante el enfrentamiento con un otro que destaca su valor: su antagonista, pero que lo acerca a su semejante: la mujer que lo completa. Siempre son personajes masculinos con una clara acción activa, en tanto los personajes femeninos son pasivos. Los enredos y malos entendidos, así como las desgracias ocurridas por azares del destino o bien por personajes secundarios que los odian, son obstáculos que ellos deben solventar. Sin embargo y esta es la paradoja que consolida la creencia sobre el amor y los amantes en Occidente, es que su amor es imposible ya sea porque llega la muerte o porque renuncian a él. La lógica subterfugio es: “rememoro [el amor] y con eso me basta. De lo contrario no sabría cómo vivir en la felicidad y en el cumplimiento de mi deseo”. Imaginario replanteado en el

capítulo XXX de *Crónica de la intervención*: Esteban reposa en una cama con un doble de la amada, a la que solo rememora pues ha muerto.

Si tal como afirma Denis de Rougemont, el mito es una “historia general [...] que resume un número infinito de situaciones más o menos análogas”³³⁶, podríamos entonces obtener constantes estructurales relativas al amor que se traducen como conductas de un grupo social determinado en una época específica. La trascendencia del mito radica en la influencia que tiene sobre los grupos sociales en los que ejerce su poder sin que estos se den cuenta. El mito en este sentido es irreductible a la razón e ineficaz a la conciencia pues se instala irremisiblemente en los sujetos, así como en la atmósfera cultural.

De esta manera queda claro que a través de la literatura y otros fenómenos estéticos es posible reconocer modelos mitológicos que anteceden y que se repiten sincrónica y diacrónicamente en culturas como la nuestra. Están en su origen, verbigracia, el relato épico de la *Odisea*, atribuida a Homero; el mito de Narciso consignado por Ovidio en las *Metamorfosis*³³⁷, obras que en su conjunto podrían llamarse de corte existencialista.

El universo mítico que se construye alrededor de la figura de Narciso ha tenido diversas transformaciones a lo largo de la cultura occidental. Por ciertas razones este relato ha calado hondo en la psique humana, quizá debido a que es, desde el punto de vista psicoanalítico, un constituyente fundamental de la identidad de cualquier sujeto. El mito de Narciso puede sumarse a otros que retoman en distintas perspectivas la problemática de la dualidad: Jano, Hermafrodita.

El relato de Publio Nasón destaca la relación del yo consigo mismo, que es a la vez otro del que se extrae el siguiente esquema: yo-otro-yo; en tanto la individualidad se cumple, la dualidad y alteridad se borran, y cuyo nuevo florecimiento al respecto de Ballesteros ocurre en el siglo XIX, centuria romántica³³⁸.

³³⁶ Rougemont, *Amor y Occidente*, *Op. cit.*, p. 18.

³³⁷ Véase Stella Maris Poggian, *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*. [Tesis doctoral], Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002, pp. 54-72.

³³⁸ Antonio Ballesteros, *Narciso y el doble en la literatura fantástica Victoriana*, La Mancha, Ediciones de la Universidad de La Mancha (Monografías, 23), 1998. p. 360.

4.5.2 Antecedentes filosóficos sobre el arquetipo del doble

Las obras literarias del doble son variantes de esa estructura discursiva originaria del mito de Narciso recuperada por Ovidio, relato común a su época difundido a través del folclor y operable en la filosofía griega. También habría que considerar que en la construcción del doble está el pensamiento griego como base del arquetipo. De ahí que las versiones propuestas por la literatura romántica occidental sean consideradas como un intento por ampliar esa gama narcisista y al mismo tiempo de encontrar “otros motivos de divorcio entre la palabra y el pensamiento”³³⁹.

Sin lugar a dudas la reminiscencia platónica tiene a su vez antecedentes políticos y religiosos. En el Antiguo Testamento (Génesis 1:27) se instaura la semilla mítica de un *alter ego*: varón-hembra. En este sentido, el Hombre bíblico son dos y ambos son creados por Dios a su *semejanza*, una semejanza que traspasa los géneros fisiológicos para instaurarse en la estructura metafísica, pues el Hombre bíblico es varón y es varona³⁴⁰. La transformación del posicionamiento y función de la mujer ocurre dentro del relato bíblico cuando se produce la “caída” (Génesis 3:16), entendida como la entrada del pecado en el género humano, de lo que se derivan maldiciones como que la mujer parirá con dolor y su marido la dominará: antes de que Eva diera el fruto del conocimiento a Adán, según el AT (Antiguo testamento), esta se encontraba en la misma posición de benignidad que el varón. Luego, ambos sufren maldiciones divinas no obstante distintas. Sin embargo, tal como puede constatarse en los distintos relatos bíblicos, las mujeres eminentes o de linaje patriarcal ocupan posiciones de cargo, como ocurre con Sara. En cambio, en Grecia primero y luego en Roma a la mujer nunca se le reconoce en nada. Para Aristóteles, la mujer ocupa un lugar intermedio entre el esclavo y el hombre libre. Para Sócrates y Demóstenes apenas figura. Con Platón la mujer se encontraba en una posición aún más baja en jerarquía: después del hombre está el esclavo, luego el animal y finalmente la mujer.

Pero a la concepción de Hombre antes de la caída y después del pecado, debe sumarse la concepción de “deseo”. El deseo en la Biblia, AT y NT, tiene múltiples

³³⁹Leonardo Samoná, “Derrida”, en *Diferencia y alteridad*, Madrid, Akal, 2005, p. 93.

³⁴⁰Vila Escuin, *Nuevo diccionario bíblico ilustrado*, Barcelona, Clie, 1985.

referencias. En el AT se comprende como la idea de “anhelar”, “pedir” o “exigir”, emoción que puede deslizarse fácilmente hacia la “codicia” o la “envidia”. En hebreo el vocablo original era *nefeš* (‘el alma’ o ‘el yo’)³⁴¹. Cuando el alma se inclina a un anhelo, ella codicia y se entra en pecado. Luego, entonces, se produce un amor hacia, por ejemplo, el dinero, la carne, el sexo; así que el anhelo se vuelve “deseo consumidor”³⁴², un deseo que ciertamente conduce al sujeto a la muerte.

El mito del doble, como figura literaria, se creó durante el llamado periodo Clásico. La literaturización del mito generó un discurso sobre la alteridad en tres categorías: en primer lugar, fue el mecanismo de *inversión*, “figura consistente en presentar ante el lector griego [...] una imagen investida de su propio mundo, con sus modos de vida y los valores de la colectividad helena que exhibía una alteridad más bárbara. El segundo, el de la *diferencia*, consistente en publicar todos aquellos puntos en los cuales los usos y costumbres de los bárbaros se manifestaban como contrarios u opuestos a los propios. El tercero fue la *analogía*, figura retórica mediante la cual se invitaba al lector a apoyarse en lo que le resulta familiar y conocido para imaginar y aprehender lo desconocido, lo ajeno”³⁴³.

Ahora bien, desde el punto de vista puramente filosófico podría decirse que el criterio con que Parménides³⁴⁴ propuso la existencia del Uno como categoría procedió de la asociación *pensar-ser*³⁴⁵. Vínculo que no sería del todo removido sino hasta los albores del siglo XX, con la inauguración de los discursos modernos sobre la alteridad. Tal revolución implicó dejar de “pensar en Uno” para “pensar lo Otro”, y más aún con la aportación de Heidegger con la “conversión de la mirada” se formuló la idea de la existencia del otro que

³⁴¹ Véase Deuteronomio, 14:26.

³⁴² Véase 1 de Corintios, 12:31.

³⁴³ Manuel García Sánchez, *El gran rey de Persia: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Publicacions i Edicions (Instrumenta, 33), 2009, p. 53.

³⁴⁴ Hasta donde se sabe en los fragmentos recuperados del poema filosófico escritos por el presocrático, Está la idea del Uno como una vía de indagación de “lo que es” sobre “lo que no es” mediante atributos de lo “uno”, por ejemplo *versus* la “nada”. Del que es, como se comprende, resulta integro, no fragmentable, puesto que es uniforme: está lleno de «lo que es», y se encuentra solo consigo mismo. Nada necesita, de nada carece. Es idéntico de sí mismo.

³⁴⁵ Idea base para el neoplatonismo y el idealismo filosófico, que se traduce en el *Parménides* de Platón como pensar(se), pensar(lo) o “percepción”. Interpretación mucho más cercana a la idea de aprehender lo exterior por medio de los sentidos. El asunto está, pues, en las “vías” o “camino” de la percepción. Estos serían: la indagación, lo inescrutable y la opinión; no siendo esta última la más adecuada.

permitió la diferencia que separa al ser, discrepancia esta última ontológica y esencialísima para la filosofía del siglo XX, en la que se inscribe la obra de Juan García Ponce.

El *Parménides*³⁴⁶ platónico marca un momento de transición en el concepto de la *forma* y su relación con las cosas. Pese a la dificultad del diálogo, en él están concatenados de forma ordenada los argumentos socráticos que se oponen y corrigen la propuesta de Parménides-agente histórico. El diálogo está estructurado con un prólogo y tres partes en las que se desarrolla el problema de la unidad y la multiplicidad. En la primera parte se señala que una misma cosa debe ser semejante y desemejante (primera mención a las estructuras narrativas empleadas por la literatura del doble). Cuando hay desemejanza se desarrolla la multiplicidad, por lo que también hay unidad. Sin embargo, la crítica platónica a la retórica parménida consiste en considerar que si existe la multiplicidad debe producirse la diferenciación. Platón no ahonda mucho sobre el tema. En la medida que las cosas son desemejantes, es decir que hay particularidades en ellas, habrá propiedades distintas a cada una. Sócrates solventa el problema señalando que no hay contradicción en que las cosas sean semejantes y posean al mismo tiempo particularidades intransferibles.

De esta manera Unidad y Multiplicidad no se excluyen, sino que son simultáneamente uno y lo múltiple. La relación entre ellas se produce cuando las cosas toman parte de las *formas* y reciben de ellas su nombre o propiedades, explicación que ofrece también serias dificultades para su sustentabilidad argumental. Sócrates resuelve considerar la Forma como una unidad sobre la multiplicidad de particulares, de esta manera cada carácter no será ya una unidad sino una pluralidad ilimitada que solo se da en el alma, la cual será reforzada con el planteamiento de Parménides-personaje en el diálogo con Sócrates cuando afirma “si lo uno es” y “si lo uno no es”, hasta llegar a consecuencias aporéticas, irreductibles.

El propósito de este diálogo lleno de objeciones y de callejones sin salida es, al parecer, presentar el problema de lo uno y de lo múltiple, donde la multiplicidad es imposible. Unidad y multiplicidad se excluyen.

³⁴⁶ Platón, “Parménides”, en *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos, 1988.

Por otra parte, el dualismo filosófico planteado por Platón en el *Parménides* y el *Banquete* ha ejercido influencia notable en el pensamiento occidental. En el mundo de las ideas todo lo conocido es reflejo de un modelo ideal incognoscible. Al respecto, el punto donde se bifurcan el mito de la filosofía griega en realidad podría considerarse como un movimiento de transición de una forma de conocimiento (el mito) a otro (la filosofía), con el que se inauguró “una nueva etapa de la historia del pensamiento”³⁴⁷ y de conocimiento. Sin embargo puede resultar peligroso creer que la filosofía no echó mano del mito, pues tal como se lee en los *Diálogos* de Platón, el autor realiza constantes referencias a relatos inventados por él mismo o recopilados por el vulgo, los cuales utiliza con fines didácticos.

Por lo anterior, debe comprenderse que la filosofía griega y por ende la occidental no puede negar la influencia discursiva ni la naturaleza particular del mito en la disciplina. Entonces, ¿qué diferencia el discurso filosófico del mítico? Que el procedimiento analítico llevado a cabo por el filósofo permite una conceptualización y abstracción mayor que el ocurrido en una narración. Es decir el conocimiento adquirido a través del medio filosófico enfrenta al sujeto al fenómeno directamente, en tanto que el relato bordea al sujeto pero no toca aquello de lo que se desea “decir algo”. La literatura, por su lenguaje opaco y oblicuo, solo refracta aquello de lo que se habla. Debido a este hecho, para la filosofía, la literatura puede no ser un instrumento idóneo.

A lo anteriormente dicho, habría que agregar algunas figuras míticas egipcias que simbolizan el doble o que lo encarnan como el *Ka* que corresponde a la “energía vital” que sobrevive a la destrucción del cuerpo. Llamada *eidolon* en griego equivale al espectro o figura fantasmal de un muerto, ya decíamos que para los cristianos sería el *alma*. Concepciones todas ellas culturales que arrojan el enigma de la muerte, siendo este un “doble” trascendente, inmaterial.

Por otra parte, el mito ciertamente es una narración que está compuesta de elementos dramáticos temporales donde los personajes actúan, es un “cuento”, una historia ficticia, creada por la imaginación y semicolectiva por provenir de una tradición oral que impregnó, por ejemplo, a la cultura griega: la *Odisea* tiene estas mismas características,

³⁴⁷ Ignacio García Peña, *El jardín del alma: mito, Eros y escritura en el Fedro de Platón*, [Tesis doctoral], Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, p. 24.

aunque su historia sufrió constantes alteraciones narrativas hasta que fue fijada por Homero mediante la lengua escrita. Sin embargo, la trascendencia de la obra no radica en sus cualidades estéticas, dramáticas o narrativas, sino en que el relato formó parte de la vida cotidiana del pueblo griego, quien estuvo familiarizado con la historia mucho tiempo antes de que Homero la escribiera, pero que además estuvo vinculada a sus actividades cotidianas: trabajo, creencias religiosas y preceptos morales. El mito homérico operó dentro de un “marco de sistemas de valores reconocidos por la colectividad”³⁴⁸, trascendentes ellos porque se insertaron en la memoria colectiva por medio de dos procesos: “la *singularidad* [como] lo que presenta una diferencia con respecto al orden habitual de las cosas; y [como] un *criterio ético*: la ejemplaridad, lo que puede integrarse en el sistema de valores por la colectividad en cuestión”³⁴⁹. Características fundamentales del pensamiento griego.

Así pues, la filosofía nace del mito, por lo que sus referencias a la figura del doble como arquetipo están imbricadas en los relatos y conceptos que remiten a esta primera etapa oral de la cultura griega, así como a sus influencias y contactos culturales con otras regiones y pueblos concomitantes: judíos, persas, egipcios, etcétera. Su desplazamiento corresponde al nacimiento del pensamiento racionalista formulado a través del método filosófico empleado por Sócrates y recuperado por Platón en sus *Diálogos*³⁵⁰.

Los métodos de interpretación usados por los griegos para los mitos se hacían, según Nestle³⁵¹, mediante la interpretación alegórica, la cual consistía en usar una estrategia de no literalidad de la textualidad del mito, sino connotada mediante un relato para encontrar su sentido oculto³⁵². El procedimiento consiste en identificar una serie de imágenes y acontecimientos que no han de tomarse al pie de la letra para traducirse al lenguaje del *logos*, hasta donde sea posible, debido a la naturaleza discursiva del mito en cuestión.

³⁴⁸Luc Brisson, *Platón, las palabras y los mitos*, Madrid, Abada, 2005, p. 32.

³⁴⁹ Aristóteles, *Metafísica*, 982b. Citado por Ignacio García Peña, *El jardín del alma...*, *Op. cit.*, p. 24. También véase: Aristóteles, *Metafísica*, A2, 982 b12. en Gomez Caffarena, J. *Metafísica fundamental*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1983, p. 17.

³⁵⁰ Habría que considerar y estudiar los mitos en cada cultura: su función y manifestaciones estructurales.

³⁵¹Wilhelm Nestle, *Historia del espíritu griego*, Barcelona, Ariel, 1981, p. 79.

³⁵² Perspectiva muy cercana o bien que nos recuerdan la visión erótica de Juan García Ponce.

Brisson presenta en “La oposición mito/discurso verificable”³⁵³ una distinción entre las cualidades del discurso del *logos versus* el mítico. La primera diferencia fundamental sería que el mito puede emplearse como recurso argumentativo sin el patrón lógico de causa-efecto, fuera de una *argumentación lógica*, y al presentarse no aparecería como un discurso verificable o “verdadero”, sino simplemente como la posibilidad de mostrarlo para ser contrastado con la realidad. Por ejemplo, si se habla del nacimiento de Eros, no hay posibilidad de verificar los hechos, no es esa la razón de su presencia dentro del discurso platónico, sino la de “referir cosas que no son”, es decir cosas que no pueden ser estrictamente verificadas, sin que por ello pueda afirmarse que no existen o no son. Su existencia, como el nacimiento de Afrodita, no puede ser predicada como falsa o verdadera, sino como producto de la imaginación y cuya existencia se realiza mediante la fantasía. Su cumplimiento opera de cualquier manera en los sujetos que la escuchan y el relato se enraíza en sus conductas morales y religiosas dentro de su sociedad. Conocer estos relatos (mitos) forma parte de su identidad como griego, judío, egipcio, etcétera.

Finalmente, podría decirse que el mito constituye una herramienta útil donde la mente humana no es capaz de ofrecer una argumentación dialéctica sobre los fenómenos reales y psíquicos que experimenta la existencia humana. Allí donde el discurso racional no alcanza, el mítico alivia las causas de su angustia. El mito en su versión literaria ofrece al autor y al lector la posibilidad de entrar en el juego de la vida de conocer al objeto que no puede ser conocido directamente, en tanto que el intelecto opera en un aspecto limitado bajo ciertos principios. El mito amplía los mecanismos cognoscitivos del *logos*, posibilita al ser humano alcanzar aspectos de una realidad que por su propia naturaleza no pueden ser conocidos de otra forma: se parte del principio de que eso que se conoce no puede ser concebido como verdadero y menos aún ubicable en un tiempo y en un espacio, porque transita por las corrientes subjetivas de la naturaleza humana.

Esta perspectiva operaría hasta entrado el siglo XIX, y no sería modificada, sino hasta la aportación del concepto de “conversión de la mirada” establecido por Heidegger, el cual revela “la voluntad de saber” del que Nietzsche escribiera y que sería puesta en

³⁵³ L. Brisson, *Platón...*, *Op. cit.*, pp. 151-155.

boga por Michel Foucault, ya entrada la segunda mitad del siglo pasado. Esto es la voluntad de dominio por parte de la subjetividad que reconoce todo lo ajeno y diverso a la identidad propia. Ciertamente, estas discusiones recuperaron el pensamiento platónico, aquella antigua reyerta sobre el *ser* y el *no-ser*, asunto del presente capítulo a través del mito de la Alteridad y de la figura del doble cristalizadas en obras artísticas de distintas épocas.

Así, pues, con la literatura y la filosofía, las categorías de la Alteridad³⁵⁴ y del doble pueden definirse bajo la siguiente descripción: la experiencia de la diferencia remite al sujeto a una confrontación arcaica del rechazo de la diferencia pues tal ensayo lo remite a su propia labilidad³⁵⁵. De ahí, por ejemplo, que todo intento, acto, creación o propuesta estética opere como un evento de mediación, como una tentativa parcial y temporal de la experiencia de fragmentación; de otredad y alteridad que ocurre siempre en el *ser*. De lo que se trata, entonces, es evitar esa sensación de angustia de fragmentación que ocurre frente a lo otro o el otro. Los caminos por supuesto son tanto personales como colectivos; sin embargo, estos están contruidos dentro de una discursividad social que se adecua en “narrativa particular”, es decir el relato que el sujeto se cuenta frente al otro, y frente a sí mismo. La paradoja radica en que necesita del otro para constituirse como sujeto³⁵⁶.

Desde el marco filosófico el “conocimiento del otro” jamás podría ser solo conocimiento ni mera comunicación de —o con—, sino resonancia del Otro-en-él Mismo a través del texto o repercusión del otro en el texto literario³⁵⁷ en cinco sentidos distintos: como juego de realidad-ficción, como proximidad ontológica, como relación semántico-mítica con el texto, como historia literaria y como constelaciones o esquemas específicos en los que operan los universos narrativos, que en última instancia siempre son un referente de la experiencia humana.

³⁵⁴ Cfr. L. Samoná, “El alma y el sujeto”, en *Diferencia y Alteridad*: “En el pensamiento griego, la alteridad específica humana también está sujeta, en última instancia, a la tutela del Uno”. p. 9.

³⁵⁵ P. Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1991.

³⁵⁶ Tema desarrollado por Aristóteles al concebir la idea de “volver a ser” desde otro y como otro como “camino hacia sí mismo”, Véase, Samoná, *El alma...* Op. cit., p. 10.

³⁵⁷ César Moreno Márquez, “Escritura y entrelíneas de la alteridad”, Universidad de Sevilla, Biblioteca virtual. Consultado el 2 de marzo de 2014, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/escritura-y-entrelneas-de-la-alteridad-prologos-levinasianos/>

En esta experiencia de alteridad ocurre que cuando el sujeto se pone en el lugar del otro se produce un extrañamiento y una posterior identificación con el otro; también se abre un desvelamiento infinito del otro, y una articulación subjetiva del otro-yo-mismo, cuyo origen nos remite al discurso platónico, incluso en nuestra época. Y que existencialmente nos somete constantemente a la experiencia de otredad-completud, otredad-labilidad, otredad-develamiento, otredad-finitud.

Así, pues, los conceptos de alteridad, diversidad, multiplicidad, nacen como narrativas culturales ante el concepto supremo del sofismo platónico del Uno, como unidad suprema que liga a su vez la noción de pensamiento-ser (*logos*) —sin soslayar, por supuesto, el enfoque de Heráclito³⁵⁸ sobre la contradicción intrínseca de ese *logos* como oposición uno-muchos; yo-tú, yo-otro. Lo otro, lo diverso, lo opuesto en Platón³⁵⁹ funciona como el no-ser; es decir como lo “diverso”, aquello que mantiene la diferencia incluso dentro de la unidad *inteligible del ser*. Bajo este criterio la diversidad, la diferencia y la multiplicidad encuentran su *Unidad* en la “Idea del bien”³⁶⁰.

La aportación de Heráclito sobre la idea de los opuestos hace posible el discurso de lo *diferente* como aquello que tiene algo de común o conocido que les identifica, en tanto la *contradicción* sería un efecto del discurso. En este sentido, la *diversidad* o la *alteridad* acaban siendo experimentadas como lo *opuesto* al *ser* que se reconocen como lo Uno frente a lo distinto, con las que establece una relación de contrariedad o paradoja y en lugar de resaltar una función analógica maniobra la diferencia y la semejanza a un mí-otro.

Con lo diverso ocurre algo similar, se le conoce, se sabe posible lo heterogéneo porque el ser experimenta en su continuidad una *contra-dicción* ya sea discursiva o real, onírica o subjetiva que golpea el vínculo originario del *logos*. Tal experiencia supone la creación de una gama de conceptos o categorías de significados producto de ese enfrentamiento discursivo. La totalidad aparece en la idea de Dios, de perfección o de absoluto y sus palabras o experiencias responden y se articulan a la confrontación primera de la otredad, la divergencia y la alteridad. Igualmente no está demás señalar que para los

³⁵⁸ La doctrina de Heráclito propone la unidad de los contrarios, propuesta más acabada en el *Parménides* platónico, resolviendo la aporía mediante la vía de la “opinión” como “vía de indagación”.

³⁵⁹ Platón, “Parménides”, en *Diálogos V, Op. cit.*

³⁶⁰ Platón, “Banquete”, en *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, 1988.

griegos el hombre (alma-pensamiento) se teoriza como un ente diferenciado por medio de su “materialidad”. De esta manera el Uno como perfecto se extiende en otro: un venir a ser-otro mediante una relación re-flexiva del ser y su entorno.

Hasta aquí podríamos resumir la “primera hipótesis de Parménides” que ubica al ser como un “fuera de” que habita un mundo ideal (de las Ideas) que hace posible el establecimiento de la categoría del Uno. Ante esta hipótesis llega la de Uno-Muchos materializada en arquetipos y figuras de otredad perfectas, absolutas, divinas: *psyché*, *noûs*, *theós*, *zoé*, establecidas todas ellas en el discurso platónico como entidades esenciales para la comunicación con el otro, es decir la unidad que “articula” la diversidad. Lo otro, susceptible de aprehenderse durante el movimiento espontáneo, quedará unido como Dios, al cual Platón le atribuye vida, alma, inteligencia en su más amplia expresión: ser-otro, venir-a-ser-otro. Tales atribuciones demandan una comprensión distinta; el alma se convierte en el lugar donde habitan los contrarios, el lugar del retorno al *sí* del *ser* a partir del *otro*. Este planteamiento resulta esencial para nuestro trabajo, ya que es desde esta base que García Ponce construye el tema de la alteridad y el doble en su novela *Crónica de la intervención*.

Por otra parte, algunas de las figuras mitológicas del doble ampliamente difundidas por la cultura griega son Eros, Narciso, Jano, Hermafrodito. Todos perfectamente ubicables en alguna de las nueve categorías descritas en el apartado anterior y ligados a una figura arcaica de la mitología griega: Eros.

De Eros, Aristóteles dice: “Cabría suponer que el primero que buscó tal cosa fue Hesíodo, o cualquier otro que puso al Amor o al Deseo como principio en las cosas que son, al igual que hace también Parménides. Este, desde luego, al componer su génesis del universo todo, explica: ‘Antes que todas las cosas fue el Caos, y después la Tierra de ancho seño..., y el Amor que sobresale entre todos los inmortales’³⁶¹. Igualmente fue retratado por Platón en el *Banquete* como ingenuo y juvenil; descrito como fuerza cósmica y parte del grupo de divinidades primigenias de su cosmogonía, vinculado con la fertilidad y el impulso creativo, opuesto al caos originario del universo.

³⁶¹ Aristóteles, *Metafísica*, 984b. Citado por Ignacio García Peña, *El jardín del alma: mito, Eros y escritura en el Fedro de Platón*, *Op. cit.*, p. 99.

Aunque prontamente fue reducido como Amor en la propia literatura griega. Lo ligaron con Afrodita. Eurípides escribe: “Eros, que sobre las fieras te precipitas, / que en las tiernas mejillas de las doncellas / pernoctas, y vas y vienes por las ondas del mar”. Hoy en día representa el “impulso erótico [que] penetra por los ojos e inflama el corazón”³⁶². En la teogonía órfica se cuenta que Eros nace del huevo cósmico a la par del Tiempo y se unió al vacío alado en el Tártaro vasto y negro y de este modo dio el ser a nuestra raza y la sacó a la luz primera. De él nació la Tierra y el mar. En la versión de Hesíodo, Eros aparece como una figura menor y grácil, que luego fue representada ampliamente por autores del Renacimiento, como Botticelli, Bernini, Miguel Ángel, etcétera.

Así, Eros como Deseo se incorpora a la constelación de Afrodita en sus versiones también de Persuasión. Podrá sorprendernos que en la Grecia antigua Eros no era un dios de culto, apenas contaba con un pequeño santuario en Tespías de Beocia que contrasta con su predilección en la Grecia arcaica. La tradición fue recuperada por Platón en su carácter de figura alada, es decir en su versión más primitiva pero que destaca como aquello que impulsa a buscar la otra mitad, la complementariedad que puede ser masculino o femenino. El filósofo expone mediante una alegoría la genealogía del dios, proveniente de Poros (*Poros*) y de Penia (*Penía*), al respecto Eros simboliza los rasgos opuestos del amor: rico en recursos y necesitado. Consideración que coincide con la tradición que se tenía del dios, al que también se le define como tensión y anhelo de otro. Concepción nada extraña para los occidentales de nuestros días.

En cuanto al arquetipo de Narciso-Eco consignado en el Libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio, debe añadirse que este ha pasado al arte medieval y moderno. La historia narra una “doble pasión de amor imposible, de melancólicos reflejos”³⁶³. Hijo de la ninfa Liríope y del río Céfiso, el muchacho habitaba las zonas de Beocia. Como en la tradición literaria del doble, cae un augurio sobre el niño recién nacido que se cumple el día que siendo un adolescente ve reflejada su imagen que confunde con la del amante. Ovidio fue quien unió en su versión a dos figuras: Eco-Narciso en un mismo mito. Ambos tienen amores imposibles, anunciando ya la perspectiva psicoanalítica de corte lacaniano más radical: el

³⁶² C. García, *Diccionario de mitos, Op., cit.*, p. 139.

³⁶³ C. García, *Diccionario..., Op. cit.*, p. 121.

lenguaje estorba al hombre y lo conduce al imposible. En él queda atrapada, anudada, la experiencia humana y su tramitación o no tramitación amorosa.

Por otra parte respecto de la cristalización de Narciso en una flor, hay distintas interpretaciones al respecto: la frescura del narciso a la pasión ardiente del amor. Algunos otros lo atribuyen a las propiedades narcóticas de la flor, así como al embriagamiento que produce su aroma: una trampa mortal que atrae, que a su vez se articula con otras figuras míticas como Perséfone, Dionisio o Deméter.

A la lista, finalmente, habría que agregar la de Jano, dios de origen romano que representa el paso de un ámbito a otro, por lo que su efigie regularmente está diseñada con un doble rostro. Uno de ellos mira hacia atrás y el otro hacia el frente; es bifronte y sin espalda. Su cabeza se yergue sobre un pilar cuadrangular que marca los lindes. Más allá del carácter supersticioso de la Roma arcaica, tuvo relevancia durante la época de Augusto, y representa los momentos decisivos de tránsito entre el presente y el futuro, de ahí que también se le vincule con el tiempo, y que simbólicamente pueden hallarse sus reminiscencias en obras como *El extraño caso del Dr. Jekyll and Mr. Hide*.

4.5.3 Antecedentes psicoanalíticos sobre el arquetipo del doble

Desde la historia del psicoanálisis fue Otto Rank, en su estudio sobre el doble³⁶⁴, quien analizó ampliamente la función de este tema en la literatura, la mitología y la etnología. Desde su punto de vista, el tema del doble puede tomar diversas formas: la sombra, el reflejo en el agua o el espejo, los gemelos, el socio, el doble, el desdoblamiento, etc. Entre los diversos mitos, el de Narciso es el más notable. Del mito del doble también vendría la creencia en el alma, todos los tabús sobre la sombra en las sociedades primitivas, el culto de los gemelos y su papel en los mitos fundadores.

En cuanto a esta idea de “alma gemela” en el amor necesariamente hay otro externo que funge como ideal (el alma idéntica). De hecho Lacan llegaría a decir que “el ideal del yo es el otro en tanto que habla, mientras que el yo ideal se define por la imagen del semejante que, hacia los primeros meses de infancia toma el relevo de la imagen del

³⁶⁴Otto Rank, *El doble*, Buenos Aires, JCE Ediciones, 2004.

cuerpo propio como matriz en la cual el sujeto se organiza como unidad”³⁶⁵. En todo ello hay un otro que semantiza al sujeto subyugado, quien aún no es para que sea, por lo que se establece una relación psíquica que se construye a partir de la vinculación con un otro.

Sin embargo, lo femenino tendrá una representación distinta de acuerdo a cada época en la que el otro implica el intento de cumplimiento de aquello que no se logra; recuérdese el mito de Aristófanes sobre la mitad de los cuerpos, fantasía del Ideal de completud que se efectúa literariamente en *Crónica de la intervención*, señalado por el autor: el arte logra imposibles³⁶⁶, concebido desde un “imaginario masculino” que configura lo femenino traspuesto discurso cultural.

Curioso resulta en esta historia del pensamiento occidental, que sea el hombre quien discurra sobre el sujeto femenino y no ella la que opine sobre su propia naturaleza. Quizá en un primer momento se debió a que la mujer no necesitaba construir civilización porque poseía algo más valioso: la capacidad de dar vida. En este proceso, el discurso imperante ha creado un imaginario que le ha dado un lugar dentro de la organización social, rechazando posiciones matriarcales que sugerían otro tipo de desarrollo civilizatorio. Sin embargo, hoy en día —después del Renacimiento y luego de la industrialización— existe una gran cantidad de discursos femeninos que recuperan mitologías añejas, trayendo a cuento nuevas y viejas visiones que las sitúan en nuevos lugares.

Existe una amplia galería de figuras femeninas de los imaginarios masculinos, cuyos rastros podemos encontrar en distintas civilizaciones prehelénicas. Hay las que asignaron manifestaciones de horror al ser concebido como *lo sagrado*³⁶⁷, es decir, como aquello que da vida pero también como aquello que mata³⁶⁸ o envenena. Ya para el imperio romano muchas de estas manifestaciones de resistencia quedaron en el olvido una vez que las instituciones operaron bajo sistemas legales³⁶⁹, y luego de que la mujer quedara relegada a funciones hogareñas y no políticas o sociales.

³⁶⁵ Moustapha Safouan, *Lacaniana. Los seminarios de Jacques Lacan 1953-1963*, México, Paidós, 2005, p. 26.

³⁶⁶ Juan García Ponce, *Autobiografía precoz*, México, FCE, 1966, p. 93.

³⁶⁷ La pronominalización (lo) nos remite al otro, otro con “o” mayúscula.

³⁶⁸ G. Devereux, *Baubo...*, *Op. cit.*, pp. 15-87.

³⁶⁹ J. Robert, *Eros romano. Sexo y moral...*, *Op. cit.*, pp. 90-107, 171-185, 2002-222.

Hay, sin embargo, algunos ejemplos mitológicos que presentan claramente este fenómeno de resistencia femenina de borramiento cultural. Medea, enamorada de Jasón, desafía el poder del rey cuando ayuda al héroe a obtener el vellocino, aunque Jasón no cumple su promesa de amarla pues luego de diez años y siete hijos, la abandona y se casa con la hija de Creonte, más civilizada que la anterior, con la cual daría renombre a su reino. En venganza, Medea asesina a sus propios hijos. Los duplos femeninos antagónicos pueden identificarse con el mito mediante la confrontación de las dos mujeres del relato: salvaje-civilizada, estratagema-subordinación. Demás está decir que Medea adquiere, luego de la muerte de sus hijos, un carácter antropopáico, es decir como aquello femenino que asusta debido a su fuerza destructora y mística, aspecto semejante a la efigie del *facinus* griego (el pene de piedra). La semejanza antropopáica fémina-*facinus* puede advertirse en el texto de Freud titulado “La cabeza de Medusa”³⁷⁰. En él, la Gorgona es la representación del erotismo sagrado y lo deseado porque remite a la castración y además porque es fálica como lo muestra la descripción de Medusa con serpientes en lugar de cabellos. Luego entonces la mujer se convierte en arquetipo de lo sagrado por estar en el lugar de lo divino y lo mortífero: es enigmática, sagrada, terrorífica y mortífera. ¿No pueden ser acaso estas las características de una diosa? A este imaginario se suma el de la menstruación; con este recurso se refuerza este valor terrorífico de la mujer, ya que implica psíquicamente pérdida y por tanto muerte. También se le ve como enfermedad, “herida” y contaminación. Tales relatos se construyen a partir de elementos simbólicos que cargan al “objeto” de esos valores y usos.

Sin embargo, como se dijo párrafos atrás, es el hombre, y no la mujer, quien construye esos valores simbólicos. Por ejemplo: si la mujer sangra y le “falta algo” entonces está en el lugar de lo ominoso como se muestra en algunas sociedades australianas³⁷¹. En ellas, por ejemplo, el desvirgamiento es ejecutado por el chamán porque solo él, y no un hombre común, puede entrar en contacto con la mujer sin que sea envenenado, ya que él también pertenece al campo de lo sagrado. De esta manera la idea del doble en lo sagrado

³⁷⁰ Sigmund Freud, “La cabeza de Medusa”, en *Obras Completas*, t. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, ([1940] 1922] 1979). pp. 270-271.

³⁷¹ Sigmund Freud, “El tabú de la virginidad. Contribuciones a la psicología del amor III”, en *Obras completas*, t. XI. Buenos Aires, Amorrortu, ([1913] 1917] 1979). pp. 185-203.

opera como hombre/mujer, vida/muerte. Además, el chamán es una fuerza simbólica que frena la presencia femenina. A la mujer, en este espacio sagrado, le queda vivir en el lugar de la naturaleza, a la que puede transformar con sus recursos mágicos, mientras que el hombre lo hará en el campo de las instituciones. El chamán es una figura femenina, al menos en su posición social y visual: se maquilla como las mujeres, se embellecen para los dioses.

Lévi-Strauss acuña el término “eficacia simbólica”, útil para comprender este procedimiento discursivo. En efecto, la narrativa creada alrededor de las mujeres en los términos de diabólica o mortal y sagrada puede obrar porque el discurso generado en la cultura ejerce eficazmente su ideación mediante la instrumentación de la lógica de un relato articulado a través de la lengua contado infinitamente desde tiempos antiguos. En este sentido cada lógica es particular y constituye unidades que a su vez crean productos simbólicos que dan respuesta (como defensa) a eso que ven; por ejemplo: ¿de dónde proviene la mujer? ¿Qué es la mujer? La pregunta y la respuesta están en el hombre, no en la mujer: este se ha ocupado de explicarse el mundo, todo lo que aparece en su horizonte.

En resumen, puede decirse que la idea del doble en el ideal del amor se comprenderse como: 1) semejante, armónico o divino. Desde el esquema lacaniano expresado en su famosa ideación de “nudo borromeico”, lo femenino pertenece al imaginario pues ahí habita lo perfecto; 2) es una idealización, como lo Simbólico al ubicarse en el lenguaje, es la falta constitutiva, la castración que le hace ser un sujeto de deseo; y 3) desde lo Real en el amor de pareja sería la pulsión de muerte (llamada así por Freud) o goce (por Lacan). Este último no pasa por el lenguaje, sino que aparece en las relaciones amorosas en el acto.

Obvio resulta decir que el posicionamiento del hombre *versus* el de la mujer frente al amor es distinto. ¿Desde dónde habita uno u otro esta experiencia? No hay aquí correspondencia alma-cuerpo-espíritu ni necesariamente nos remite a la diferencia anatómica de los sexos o al concepto de cuerpo. Lo claro hasta aquí de todo esto es que hay una demanda de amor y una falta. El mito de Tristán e Iseo presenta esta estructura propuesta por el psicoanálisis respecto del amor que, como hemos visto, se nutre

profusamente del relato mítico, de las aportaciones filosóficas de la Gracia socrática, de la “eficacia simbólica” y de las discursividades creadas durante la Edad Media en Europa.

El mito de Tristán e Isolda o el de Esteban y Mariana recuerda al colectivo el desencuentro del uno (Ideal) con un otro que rememora (ya que regularmente ha muerto la amada/o) pues lo constituye como el amor de su vida. Se sabe que es el amor de su vida porque no está con él. Tal como dice Denis de Rougemont: se ama la ausencia, lo que no anda en el amor se ama, se ama el amor del amor. Y el tercero posibilita la imposibilidad. El otro se piensa como la recuperación del sí-mismo, que es en realidad el Ideal del objeto que, como en la novela medieval, se lleva hasta sus últimas consecuencias. Entonces la muerte, la distancia y el anhelo establecen las bases del amor en Occidente. En las cuales se fundamentan una gran cantidad de novelas.

Crónica de la intervención no dista mucho de esta traza antigua: hay dos heterogeneidades que se aman y un tercero que afecta esa relación: Esteban y Mariana (hombre y mujer) son separados por un *Otro* (el Estado), el ejército. Lo mismo ocurre con el binomio José Ignacio-María Inés, quienes son apartados por Evodio Martínez (un otro). Entonces se ama la ausencia, expresión última del amor en Occidente, cuyo intento de reparación lo constituyen muchas de las novelas románticas que quisieron subvertir el mito: el bien triunfa, se alcanza el amor, es posible el amor.

Ahora bien, la condición narcisista propia de la modernidad, a decir de Simón de Beauvoir, se instaura como “proceso de enajenación” en la mujer³⁷² debido a dos factores: por una frustración causada a su vez por una insatisfacción sexual e identificatoria con otro (su *alter ego*) con el que sí cuenta el varón, y porque a la mujer le están vedadas muchas actividades consideradas masculinas. La mujer —señala la autora— se ocupa de labores que en realidad representan *nada*, son intrascendentes³⁷³. El imperativo social hacia la mujer será el de la pasividad. Su imagen frente al espejo aparece solo como inmanencia con la finalidad de ser atrapada en la mirada del otro (varón) porque “el cuerpo del hombre no se le presenta como objeto de deseo. En cambio la mujer se sabe, se hace objeto de

³⁷² Beauvoir, *El segundo sexo II. Op. cit.*, p. 413.

³⁷³ Cfr. Sin duda, tales declaraciones tienen como telón de fondo los planteamientos de Sigmund Freud expuestos en “Sobre la sexualidad femenina”, en *Obras completas*, t. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, ([1931], 1979), p. 231.

deseo y cree verdaderamente verse en el espejo: pasivo y dado”³⁷⁴, como ocurre con el personaje principal de *Crónica de la intervención*, Mariana:

Pero la imagen siempre se entrega abierta o cerrada [...] El placer de darse en espectáculo, como si quisiera anularse a sí misma, ofenderse a sí misma y celebrarse así. [...] Tal vez por eso resultó tan bello y perturbador que Mariana, desnuda ya, abriera de pronto el balcón y se quedase allí³⁷⁵.

El personaje masculino hará referencias sobre la grácil y particular figura femenina en turno. Los actos de desdoblamiento femenino en la narración ocurren en la obra de García Ponce cuando Esteban confunde a María Inés con Mariana en el capítulo III. Esa mujer, idéntica a Mariana, solo es una extensión de la primera, quizá un “alma gemela”. Pero María Inés no toma relevancia para Esteban por ser ella misma, sino porque es otra forma de su objeto de amor. María Inés es un objeto (otro) que le posibilita su realización amorosa, su cumplimiento de deseo.

El modelo amoroso puede comprenderse más o menos dentro del universo de variantes posibles, mediante el análisis de distintos ejemplos literarios. En el texto titulado: “La falta y el deseo”³⁷⁶ Hans Saettele se pregunta: ¿cómo se articulan el deseo con relación a la falta? La primera posibilidad nos remite a las tesis lacanianas sobre el amor, misma que parafraseo de la siguiente manera: amar es un equívoco constante porque se da lo que no se tiene a quien no es (equívoco segundo) y se obtiene lo que no se desea (equívoco tercero). ¿Qué es esto? Una falla constante. Sin embargo estar en falta no es un acto causal para el amor, sino parte de su naturaleza.

En la segunda articulación Saettele retoma del propio Lacan la ecuación falta/falo³⁷⁷: “la falta nace en el deseo y engendra la posibilidad de la inserción o inscripción

³⁷⁴ Beauvoir, *El segundo...*, *Op. cit.*, p. 415.

³⁷⁵ García Ponce, *Crónica de la intervención*, en *Obras reunidas VI...*, p. 13.

³⁷⁶ H. Saettele, *Palabra y silencio en psicoanálisis*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 35-43.

³⁷⁷ El falo laciano no se refiere al órgano sexual masculino, o bien no únicamente, sino a un proceso de transmisión del poder circulante en las relaciones personales que hacen que circule y no se coagule el deseo. Y está para que no haya angustia. No opera como castración pues al que se intenta castrar, ya lo está.

del sujeto en el triple del placer”. Acto fundamental pues permite al sujeto mantener vivo el deseo mediante imaginaciones y al mismo tiempo aprender y conocer. El objeto de amor, sus acciones, le posibilitan recordarse, recuperarse, recobrar al otro como cosa y el acto mismo de rememorar. Hay, desde esta perspectiva, en el Esteban de los últimos capítulos, mucho de irrecuperable, sin embargo reconoce en Mariana el “lugar de la plenitud perdida: justo porque la cosa es lo imposible” pues ha muerto. Su única manera de existencia es la prolongación de una Mariana rememorada, reconstruida, idealizada en el recuerdo, como el propio personaje señala en el primer capítulo: “Si te labra prisión mi fantasía”, endecasílabo retomado de sor Juana Inés de la Cruz.

Lo visual, recuperando a Freud, tendrá una “reconducción” al cuerpo propio *versus* la *cosa*, lo cual significa la imposibilidad de aprehenderla, situándose más allá de lo representable, pues el esquema visual de la cosa no es ella ni su esquema, pues la amplitud de experiencias no puede ser presentada por una imagen. Así, pues, la relación *imagen-cosa* no es fácil de discernir:

La imagen da la base para la construcción del esquema. En la base de este enfoque sobre la interrelación entre imagen y esquema está el cambio de la estructura del sujeto que sobrevino en los siglos que conducen del renacimiento al siglo XIX cuya expresión filosófica se encuentra en Kant [quien propone] la idea de saber por la imagen³⁷⁸.

Ella opera como experiencia interior que hace aparecer al sujeto como constructor de su objeto. Entonces adquiere supremacía pues en tanto opera en el amante, le posibilita la edificación de un esquema perceptivo sobre aquello que concibe como amado. La efigie formulada aparecerá y “hará comprensible lo que es la imagen de una manera totalmente diferente a la versión ordinaria de la figuración o de la ficción”³⁷⁹. De ahí que, a Esteban Mariana le parece una *cosa* llena de atributos dentro del conjunto vulgar de las otras mujeres. Esteban pone en juego su perspectiva sobre Mariana que va de vuelta hacia él,

³⁷⁸ Saettele, *Palabra...*, *Op. cit.*, p. 40.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

creando una permanente tensión entre la imagen representada y el esquema, en la medida en que no es una copia de ella, sino una aproximación a la Mariana verdadera, aunque imposible de tener como Absoluto, Completud o Alteridad. De esta manera Mariana no solo es lo que ella es como sujeto, sino lo que Esteban le supone. Ella está fuera de lo ordinario porque está inundada por el imaginario del amante. Con este esquema, lo que intenta Esteban es mantener abierta la vía de acceso, no al objeto, sino a lo que supone como el objeto-cosa, sin comprender que está impregnado por su idealización —acción semejante a la dictada por la tradición occidental desde Tristán hasta nuestros días.

Empero el mito de Diana y Acteón nos remite al fenómeno inverso. Desde la lectura que hace Klossowski, indica que Acteón la posee viéndola, creando en él un paralelo entre el gozar y el sufrir. Sin embargo para realizar ese acto de posesión, el cazador se “conforma” con mirarla. De esta forma “contornea el tabú de tocar”. Al respecto Klossowski agrega: Acteón “no comprendía precisamente que la integridad del universo pudiera depender de una divinidad simple ni de una divinidad femenina que excluye cualquier divinidad viril, [la cual] se expresa en la simplicidad de una naturaleza cerrada, que se basta a sí misma y que halla en su castidad la plenitud de su esencia”³⁸⁰. Idea que rompe e irrumpe en el escenario mitológico grecolatino y que se inserta adecuadamente en el imaginario medieval recuperado luego por el romanticismo del cual, según Octavio Paz, aún no hemos salido.

La interpretación de Klossowski nos permite hacer una reflexión sobre las narrativas míticas. Sin duda alguna, el bordeamiento, el andar periférico de lo que el hombre comprende sobre la mujer, solo puede ser anunciado de forma indirecta por medio del mito. Su valía por ello no es menor, sino posible por medio del relato pues en el lenguaje del *logos* griego aparece restrictivo. La respuesta a tal angustia e indagación opera en fuga por medio del relato, que responde a través de su forma didáctica y opaca, aleccionadora, la cual recuerda que hay en el otro y en el amor, cierto grado de asimiento y de imposibilidad de posesión por parte del que ama, una distancia inzanjable y dolorosa.

³⁸⁰ Pierre Klossowski, *El baño de Diana*, Madrid, Gallimard y Tecnos, 1980, p. 11.

4.5.4 Estructuras narrativas en el doble literario

Teniendo en cuenta los tres apartados precedentes, puede decirse que no solo en el campo de la metafísica tiene cabida el tema de la diferencia y la alteridad, sino en el de la mitología. Desde el mito y el arte, la experiencia (percepción) del otro puede vislumbrarse como *unidad y muerte, multiplicidad y vida*. Evóquese como mito clásico del doble, el relato de Narciso³⁸¹. La historia es trágica y edificante, en ella se cuenta que un joven hermoso y soberbio recibe un augurio anticipado al nacimiento que se cumple cuando este muere por no corresponder al deseo del otro (*una-ninfa*) y, en cambio, enamorarse de sí mismo. Su sentido de unidad, de completud, —nos dice el mito— lo aniquila.

Para ello transcribo aquí los aspectos fundamentales del relato que luego nos servirán de referente:

- Narciso camina (370) y Eco lo ve,
- Él dice: *¿Alguien hay?, y hay, responde Eco (380)*,
- Al descubrir que es ella quien lo llama, él huye.
- Ella, despreciada, se esconde y lo maldice: *Que así aunque ame él, así no posea lo que ha amado.*
- Narciso observa: *Un manantial impoluto, de nítidas ondas argénteo,*
- *y [es] arrebatado por la imagen de su hermosura, una esperanza sin cuerpo ama: cuerpo cree ser lo que onda*³⁸².
- Y queda enamorado pero lo que *buscas está en ninguna parte, lo que amas, vuélvete: lo pierdes. Desea él tenido ser, (450)*

³⁸¹ Ovidio, "Narciso", *Las metamorfosis*, Libro III (339-510). [Edición bilingüe, Trad. Ana Pérez Vega], Barcelona. Bruguera, ([1981] 1993).

³⁸² La siguiente descripción, propia de la cultura griega va en dos sentidos: construir la imagen de Narciso (Quédase suspendido él de sí mismo y, inmóvil con el rostro mismo, queda prendido, como de pario mármol formada una estatua. Contempla, en el suelo echado, una geminada -sus luces- estrella, (420) y dignos de Baco, dignos también de Apolo unos cabellos, y unas impúberas mejillas, y el marfileño cuello, y el decore de la boca y en el níveo candor mezclado un rubor, y todas las cosas admira por las que es admirable él.), así como el carácter sinestésico-erótico del poema.

- Pero la imagen lo engaña: *cuando yo he acercado a ti los brazos, los acercas de grado, cuando he reído sonrías; lágrimas también a menudo he notado yo al llorar tuyas...*
- Y decide morir: *Ahora dos, concordes, en un aliento moriremos solo.*

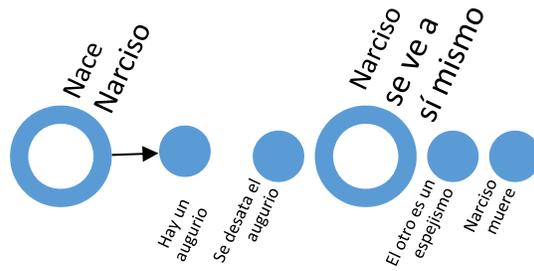
Análisis del relato

Ovidio narra de forma cronológica los sucesos ocurridos en el relato. En el proemio, el autor otorga a Liríope y Céfiso la paternidad de Narciso, así como el augurio lanzado por el vate al muchacho. En el exordio se describen las actividades púberes de Narciso (la cacería y los amigos), para después presentar el conflicto de la obra: Eco ve al hermoso joven, todavía ella encarnada y al instante se enamora de él. Al ser rechazada, lo maldice y la tragedia comienza. Ese mismo día el muchacho, ciertamente sublime, se mira por vez primera en una fuente y queda prendado de sí. El desenlace lo sabemos: Narciso muere.

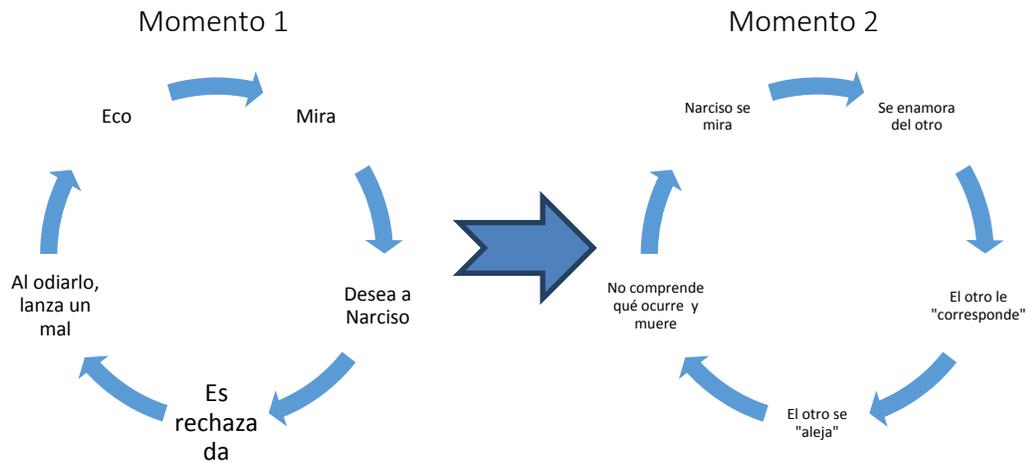
En cuanto a los elementos retóricos más destacables por la crítica³⁸³ están el uso de la sinestesia, la descripción y los elementos eróticos (pasiones intensas viven tanto Narciso como Eco). El ambiente, tan bello como el joven, sirve de ornamento a los sucesos por venir. Está también, como subterfugio, un patrón lógico que corresponde al juicio emotivo que estructura el relato. ¿Qué ocurrirá luego de que Narciso rechaza a Eco? Lo primero, según Ovidio, es que Eco lo desea más; al comprender su imposibilidad, se aparta y se llena de ira, por lo que lo maldice. En segundo lugar, Narciso, una vez que le ha caído la maldición, desea intensamente al otro que ve en la fuente. Ofuscado por el comportamiento de la imagen también sufre como Eco, se desespera y finalmente busca la muerte. Tales actitudes corresponden a las del enamorado que no posee al objeto amado. Si se observa el movimiento de los personajes tenemos que:

³⁸³ Ignacio García Peña, *Mito, Eros y escritura en el Fedro de Platón* [Tesis doctoral], Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.

ESQUEMA 12. PROCESO GENERAL DEL RELATO



ESQUEMA 13. DESAGREGACIÓN DEL PROCESO



El esquema anterior establece algunos procesos que se repiten en el comportamiento de los sujetos descritos que recuerdan su condición lúbil, además de la esquematización de una demanda amorosa inacabada para Eco y en-sí-mismada para Narciso. La ecuación derivada del relato no puede completarse bien, sino trágicamente.

De igual manera, el análisis del proceso perceptivo, en su sentido platónico, opera de la siguiente forma: Hay otro que atiende a lo *uno* como ideal (procedimiento “adecuado” para el caso de Eco), pero el *uno* (como ideal del *Otro* que es un yo-mismo) queda atrapado en su propio deseo, entonces el deseo no circula como lo demanda la cultura y, por tanto, perece. Véase el esquema 14:

ESQUEMA 14. LA DEMANDA AMOROSA DE ECO VS NARCISO



Ocurre que no se puede crear la relación amorosa Eco-Narciso porque el objeto de amor del *otro* no corresponde a la demandante. Por su parte, Narciso demanda amor pero de sí mismo, figurado en una imagen que le devuelve una completud que se disuelve en el agua que lo engaña. Luego, entonces, sus deseos son imposibles, inacabados, por lo que el triángulo no se cierra.

Pasa algo similar en la *Odisea*, el personaje perspicaz de Ulises vive una larga travesía de más de 10 años antes de volver a Ítaca, su hogar. En tanto es sometido a experiencias que podrían resumirse como de la diversidad y de la multiplicidad. En la obra aparecen seres de distinto orden: gigantes, dioses, hombres, sirenas, brujos; los sucesos transcurren en lugares diversos e imprecisos, aunque podríamos considerar algunos de ellos como: Grecia, Ítaca, Pélops, Egeo, etcétera. Al enfrentarse Ulises a lo diverso y lo múltiple sus experiencias y percepciones adquieren una dimensión, gama y profundidad solo posibles en el enfrentamiento de la vida: amor, pasión, lujuria, temor, horror, etcétera. Emociones que constituyen al personaje y que lo ayudan a volver a su tierra. A él, como a Narciso, le cae un mal, Poseidón arremete contra este porque el marino ha matado a Polifemo³⁸⁴.

³⁸⁴ Sin lugar a dudas, el floreciente desarrollo filosófico ocurrido en la Grecia antigua (Parménides, Platón, Heráclito) tuvo un proceso analógico en la literatura épica y mítica, de las que hoy tanto la literatura como la filosofía contemporánea son herederas. *Cfr.* Rosario Guarino Ortega, "Ovidio como modelo", en *En torno al Barroco, miradas múltiples*, (Coord. Concepción de la Peña Velasco), Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 229-234.

La aproximación a la figura del doble se produce en Odiseo de forma constante por medio del ardid, de la sagacidad y la inteligencia. Bien puede camuflarse entre un conglomerado de ovejas, como aparecer transfigurado en un anciano frente a sus compatriotas. Aquí su amor se cumple porque el objeto de su deseo le corresponde.

Ahora bien, en cuanto a *Crónica de la intervención*, en primer lugar debe advertirse que como figuras del doble pueden encontrarse varias de las categorías propuestas por Merino y que cumplen, cada una, funciones diferentes. Para ello habrá que advertir primeramente que en la novela se narra la vida de un personaje femenino desde diversos puntos de vista: filosófico, artístico y erótico. Los capítulos que tratan específicamente sobre Mariana son I, IV, XIV y XVIII. Los capítulos II, III, VI, VII y XX, despliegan al personaje María Inés. Los capítulos restantes solo operan como soporte para armar las constelaciones de otros mitos como el del iniciado, la loca, el sacerdote, etcétera.

Los apartados que contribuyen a la articulación del doble son: X, XVII y XXI. En tanto que la estructuración total del modelo del doble femenino/masculino se presenta en el XXIV. Y a partir del capítulo XXIX comienza la deconstrucción del mito, luego de que Evodio Martínez asesinara a José Ignacio, esposo de María Inés, y que muriera Mariana junto con Anselmo en la Plaza de Tlatelolco en la matanza de 1968. Este último acontecimiento histórico insertado en la obra de García Ponce.

En cuanto a la historia del doble resumida por José Antonio Lugo, opina lo siguiente:

Mariana es reconocida por Anselmo [porque] ve en ella [...] disponibilidad y [...] belleza y se la entrega a Esteban; María Inés, que no conoce a Mariana pero tiene su mismo cuerpo, su misma figura, su mismo rostro, es reconocida por José Ignacio, con quien se casa y tiene hijos. Esteban, quien ya es pareja de Mariana, un día conoce a María Inés. La similitud de los cuerpos es increíble. Él le ha tomado fotos a Mariana desnuda y se las muestra a su *alter ego*. Ella le pregunta en primer término qué truco usó para tomarle esas fotos, en las que se reconoce, consciente sin embargo de que jamás se ha dejado

fotografiar por él de esa manera. Él le responde que no es ella, que es otra, Mariana, y sin embargo es idéntica³⁸⁵.

Llamado “juego de espejos” por Juan Antonio Lugo, la analogía se rige bajo las siguientes reglas: 1) José Ignacio ama a María Inés. 2) Al amar a María Inés, ama a Mariana porque es su doble gemelo. 3) Esteban ama a María Inés porque ama a Mariana. 4) Sin embargo, Mariana pertenece a Esteban y María Inés a José Ignacio. 5) Ellas son una en dos cuerpos idéntico. 6) Su identidad se produce mediante la “conversión de la mirada” heideggeriana que revela una “voluntad de saber” de los personajes masculinos. 7) El amor narcisista de ellas deviene imposible como ocurre en el mito clásico de Ovidio, tras la muerte de Mariana.

La vertiente mítica del doble posee tintes filosóficos básicos: la otredad, que constituye una interrogante, un desafío, contra el “movimiento hacia lo idéntico, que ha determinado la respuesta filosófica desde su origen griego”. Es una aportación literaria al discurso metafísico sobre el tema de la otredad, del mismo, del desdoblamiento y la alteridad. Nociones todas ellas ya anunciadas por los griegos y desarrolladas por los occidentales como lo “idéntico” y su concepción, sobre cuya base se ha constituido la filosofía occidental”³⁸⁶.

En su sentido estructural, *Crónica de la intervención* presenta diversas combinatorias de las figuras del doble que deben considerarse con relación a los temas expuestos en cada capítulo (amor, deseo, imposibilidad de conocer al otro, el cuerpo, sueño, muerte, abandono, aislamiento, silencio). Es decir que la configuración del doble dependerá del tema tratado, por ejemplo, está el doble Esteban-Anselmo que es un *doble semejante* que le da identidad al personaje principal, en este sentido lo completa. El doble producido entre Esteban y José Ignacio, también equivale a un doble-semejante pues ambos están en el mismo nivel de experimentación con sus mujeres-objeto, es decir sería un doble-en el amor. La relación Esteban-fray Alberto Gurría es la mejor y más acabada

³⁸⁵ José Antonio Lugo, “Crónica de la intervención” [Crónica], Consultado el 18 de febrero de 2014 en: <http://www.garciaponce.com/resenas/jalcronica.html>

³⁸⁶ Samoná, *Diferencia y alteridad*, p. 91

representación del *doble místico*, pues el religioso conoce el camino hacia lo sagrado. Finalmente estaría el *doble ominoso* personificado en el binomio José Ignacio-Evodio Martínez, pues es aquel que en su contacto produce la destrucción del destino del sujeto.

Desde lo femenino, los binomios se reducen drásticamente: Mariana-María Inés son una plena representación del *doble narcisista*, a lo que valdría la pena preguntar ¿quién es la encarnada y quién la imagen que se desvanece en el agua? El mito invertido por García Ponce señala que es posible que *lo homo* se ame a sí mismo (para el caso exclusivo de Mariana-María Inés). Su muerte no radica en este hecho, sino en que la destrucción de las *amantes gemelas* proviene del exterior sin rostro y sin nombre. Lo que nos obliga a preguntar, ¿acaso hay una nueva reformulación del arquetipo Eco como Eco-Ejército? Quien al final de cuentas es una entidad abstracta como el Estado.

Otra subversión del mito en *Crónica...* es que, cuando el amante masculino accede a la otredad, gana; mientras que cuando se queda con lo *homo* o *sí-mismo* enloquece o pierde (Esteban-Evodio). La variación del mitema *hetero* está en que el *sí mismo* no muere, sino el otro amado: es decir, la díada heterogénea Esteban-Mariana y José Ignacio-María Inés es destruida cuando uno de ellos falta; en tanto que las díadas *homo* enloquecen como ocurre con Francisca Pimental-María Elvira. La resultante didáctica de mitema desarrollado en *Crónica...* es que el *uno* o lo *homo* siempre es expulsados de la cultura, pues es inútil, inocuo, inservibles o peligroso para el bienestar del colectivo y que ha sido inserto en la civilización como en la bella familia de José Ignacio.

La aportación narrativa de García Ponce aparece al menos de dos formas, la primera como *intervención* en la vida de los sujetos dobles mediante el uso de la paradoja como técnica narrativa producida de la siguiente manera: en el capítulo II Esteban descubre la presencia de quien él cree ser Mariana —primera presencia de la figura del doble femenino en la novela. Sin embargo, la mujer a la que observa, idéntica a Mariana, se llama María Inés, madre de los niños de la comunión a la que asiste como fotógrafo. Los temas centrales son el deseo y la alteridad. En el capítulo III, se gesta un doble por medio de la imagen especular mediante la cámara fotográfica usada por Evodio Martínez. La segunda aportación ocurre a partir del capítulo IV cuando aparece un doble indirecto, al estilo de la

literatura decimonónica, descrito por Anselmo en una carta dirigida a Esteban. Con esta segunda, se produce una subversión del mito primero pues, a diferencia del Narciso de Ovidio, en la novela hay múltiples evidencias (narradores, personajes, deficientes, equiescentes, etc.) que dan cuenta sobre la existencia de las dos mujeres: Esteban, Anselmo, fray Alberto y José Ignacio son testigos de su concreción.

En el Capítulo VII, Esteban entra en contacto con María Inés por vez primera, mediante, como el capítulo III, el recurso de la imagen fotográfica en la que aparece Mariana como si fuera María Inés. Ella se reconoce como la misma, como Narciso en el espejo, pero es otra. Y es consciente de su duplicación (tercera inversión del mito ovidico).

¿Qué elementos temáticos provocan estas subversiones? La ideación que del deseo tiene el autor, entendido como radical porque en “verdad no es más que indiferencia de un reino que corresponde a otra esfera”³⁸⁷. Los decorados (árboles y calles solitarias) son expresión del tiempo y “levantamiento hacia las alturas”³⁸⁸. La imagen de Mariana se multiplica a través de una pintura y la fotografía, de ahí que sea posible que “Ella se ve[a] moderna y antigua como el tiempo sin tiempo de lo femenino [...] Sobre esa figura unas formas indefinibles, las que quizás eran una obsesiva repetición de las piernas, cruzaban el espacio verde, pero lo más extraño era que como una diosa, la señora tenía una lechuza posada en el hombro y frente a ella había una especie de arbitrario aparato en cuya posible pantalla se dibujaba un gato y más arriba, en otra zona del mismo aparato azul un reloj”³⁸⁹. Los temas centrales son, entonces, el deseo, la duplicación de la mujer por medio del arte, la caída y el ascenso amoroso de distintos personajes. La caída para Evodio Martínez y el ascenso de Esteban. La fragmentación de Mariana y su doble engañoso llamado María Inés.

En el Capítulo X “Páginas de diario”, fray Alberto cuenta sus impresiones de cuando conoció a Mariana, a quien compara con María Inés, su sobrina política. Conoce a Mariana por medio de Fernando Tapia. Ellos tienen una reunión a la que fray Alberto llega. En el lugar, Tapia tiene desnuda a Mariana sobre una mesa. Los invitados tienen sexo con ella: fray Alberto, el propio Tapia y otros personajes más.

³⁸⁷ Juan García Ponce, *Crónica de la intervención*, p. 117.

³⁸⁸ *Loc. cit.*

³⁸⁹ *Idem.*

El Capítulo XVII es relevante porque aquí se narra el momento cuando Mariana conoce en la iglesia a María Inés. Mariana la ve de lejos con Fray Alberto, sin embargo María Inés ignora este hecho, gestándose un doble femenino-homosexual que se concretará capítulos más tarde y se repetirá esta duplicación de la imagen en un espacio “sagrado”.

En el Capítulo XVIII, “Viaje al paraíso” se configura la idea de un doble ideal heterosexual. El apartado tiene como eje mítico la referencia del Paraíso en el que Adán y Eva viven. Los arquetipos son Adán y Eva como Esteban y Mariana. Ellos salen de viaje a una playa, en este viaje ocurren eventos de desnudez y descubrimiento, vergüenza y amor como una especie del primer encuentro entre el Primer hombre y la Primera mujer. Los pasajes silvestres recrean esta atmósfera mítica. En este espacio, sin embargo, Mariana tiene sexo con un desconocido, hecho que podría tomarse como una variación del mito bíblico. Y a partir de este capítulo en adelante los juegos de duplas se crean: María Inés y Mariana se conocen. María Inés y José Ignacio entran en comunión con Mariana y Esteban. Las narraciones (como las grabaciones del capítulo XX o las fotografías que Esteban y Evodio producen de los sujetos femeninos), son formas de aproximación y de construcción del mito del doble. O bien de una franca ironía como ocurre cuando (capítulo XXI) el Dr. Raygadas diagnostica a María Inés como enferma mental porque no cree en la existencia de Mariana. Sin embargo, María Inés se encuentra finalmente con su doble. Obviamente como en otros capítulos, hay relaciones sexuales intensas.

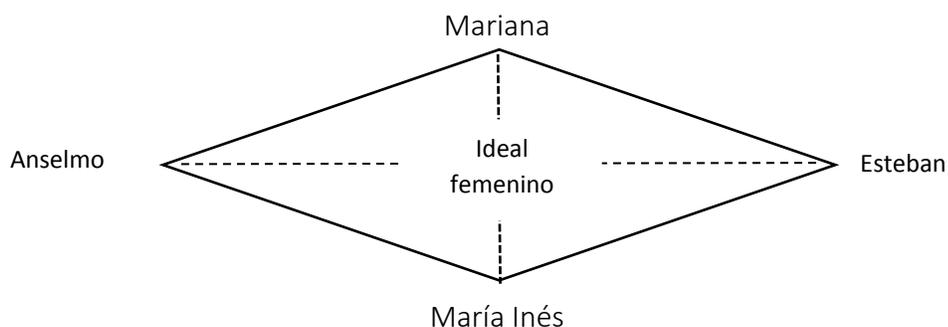
Ya para el Capítulo XXIV, “Pornografía”, María Inés, Mariana, Esteban y José Ignacio establecen una cotidiana relación amorosa entre ellos. Mariana y María Inés tienen relaciones sexuales mientras ellos las observan. En este mismo capítulo Ignacio conoce a Esteban. Todos están de acuerdo en la relación que establecen pues se encuentran espejados por la existencia del otro que no se restringe a lo masculino *versus* lo femenino, sino a lo homogéneo y heterogéneo de la condición humana, a diferencia de lo ocurrido en el mito: “cuando yo he acercado a ti los brazos, los acercas de grado, cuando he reído sonrías; lágrimas también a menudo he notado yo al llorar tuyas”, mas él es “arrebataado” por la imagen de su hermosura, una esperanza sin cuerpo ama, “cuerpo cree ser lo que

onda". Aquí Mariana y María Inés tienen cuerpo, son carne. La subversión del mito es esta: es posible un Narciso doble al cual amar. Lo imposible de mito no está en los amantes idénticos, sino en el mundo social que los separa.

A partir del Capítulo 29, el exterior, como en los mitos clásicos, operan para que los amantes o el amor o el destino de los protagonistas sean alterados drásticamente. Como se sabe, Mariana y Anselmo son asesinados en el mitin estudiantil. También hay desaparecidos y presos políticos. Los sucesos privados tienen que ver con el brote sicótico que ocurre a Evodio Martínez, quien ni siquiera es capaz de reconocer su rostro o saber quién es él mismo, mata a José Ignacio (subversión del mito de Narciso). De esta forma las desgracias se suman vertiginosamente pues la relación entre José Ignacio-María Inés, Esteban-Mariana se desintegra. Luego Esteban y María Inés, solos, se reúnen sabiendo perdida su otra mitad ideal. Esteban pierde a su objeto y María Inés su mismidad.

Del análisis hecho a los capítulos de la novela podemos obtener los siguientes esquemas como posibles figuras del doble:

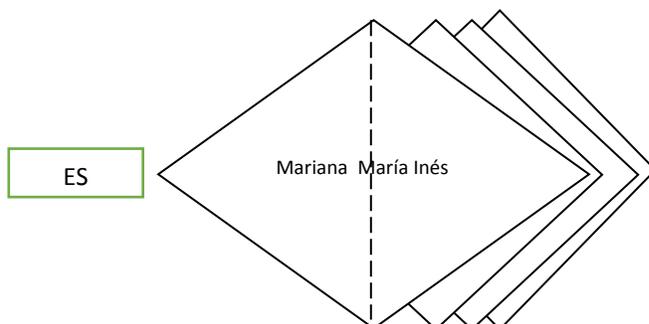
ESQUEMA 15. CONSTELACIÓN ESPECULAR HETEROSEXUAL



Ellos se conocen, según el esquema, indirectamente a través de los otros. En tanto, Anselmo figura como mediador para que Esteban conozca a Mariana. Como se observa, Esteban tiende su deseo hacia Mariana porque su objeto primero (su maestro Anselmo) se lo *da a conocer* y Esteban lo colocan en el lugar de Ideal de amor y deseo, encarnado en Mariana. María Inés en este caso no es más que la duplicación infinita del Ideal de Esteban. La imagen interna del esquema (Ideal femenino) corresponde a una realidad exterior (la

existencia real de una mujer perfecta, según los cánones estéticos y morales de Esteban)³⁹⁰.

ESQUEMA 16. ESTRUCTURA ESPECULAR DE MARIANA / MARÍA INÉS



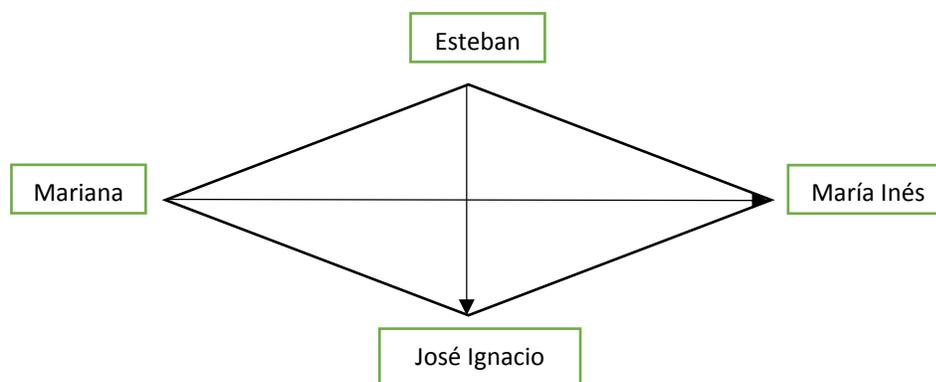
El esquema presenta una serie infinita de imágenes del arquetipo femenino ideal, cuya relación se produce solo hacia su interior. Mariana y María Inés son una reproducción constante de una imagen que les regresa una figurabilidad ideal. Ellas no logran estar fuera de este sistema de relaciones porque no hay un “hacia afuera” de sus acciones que las lleven al mundo, sino únicamente dentro del mundo imaginario de Esteban/Anselmo, es decir aquel donde las entidades masculinas han colocado a las femeninas: posiciones fijas establecidas por una idiosincrasia a la que todos están acostumbrados en la realidad de los personajes.

Ellas son lo que otros les han dicho. Las imágenes fotográficas son mecanismos de certificación para ellas. ¿Quién toma las fotos? Es decir, ¿quién les devela quiénes son?: Esteban, personaje masculino. En este sentido resulta relevante observar que la pregunta de quién es Mariana no la hace ella o Inés, sino Esteban y una vez que él cree encontrar la respuesta, les comunica sus conclusiones. Quizá no surja en ella la duda ya que su posición es absolutamente pasiva lo que le impide cuestionarse. Mariana es una vasija vacía que requiere ser llenada, semantizada, pues ciertamente la mujer es un “continente oscuro” como nos lo recuerda Freud, no solo para los hombres, sino también para las mujeres. El personaje masculino que devela, sin embargo, no es cualquiera, sino aquel que cumple con el arquetipo de héroe. De no ser así, Evodio Martínez podría haber aportado algo al

³⁹⁰ Ernst Cassirer nos recuerda en su teoría de los ídolos que erigir ídolos en realidad es “propiamente una patología de imaginar y de juzgar”, en Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, Joaquín Mortiz, 1977, p. 32.

conocimiento del sujeto femenino, sin embargo las fotos que toma el chofer nunca descubren lo femenino debido a la incapacidad del personaje de articular un lenguaje coherente hacia el exterior. Por lo que se deduce que ciertos personajes (héroes o seres especiales) serán los encargados de tal tarea. Ellos poseen “sabiduría”, son iniciados y ellas objetos dispuestos a la transformación para develarse y develar al mundo su *verdadera naturaleza* de seres sagrados. La dinámica sexual crea el rito y la constelación funciona: todos ocupan el lugar que les corresponde como seres mitológicos.

ESQUEMA 17. ESTRUCTURA ESPECULAR MARIANA-MARÍA INÉS/ESTEBAN-JOSÉ IGNACIO



En el esquema 17 es evidente que las relaciones de desdoblamiento permiten la multiplicidad de posibilidades erótico-amorosas que se amplían gracias a los binomios Mariana-María Inés que es un *uno* frente a lo *diverso* que es Esteban-José Ignacio, pues ellos son parecidos, aunque no idénticos: los hombres se constituyen como entes generales, en tanto que cada mujer es La Mujer, todas ellas son la misma por lo que conocer a una equivaldría a tener a todas, o bien es posible conocer al menos una.

Las semejanzas femeninas producen un doble gemelo que a su vez crea una duplicación infinita no solo por medio de la existencia física de los personajes femeninos ideales, sino por medio de las referencias visuales (fotografías y pinturas) referidas en la obra. Todas ellas son imágenes de un *uno* ideal que refiere al Ideal del Amor y del Deseo en sus facetas de amante, amada, madre, objeto, cosa. En tanto que el doble masculino anuncia la necesidad de los amantes activos de comprender y aprehender al objeto amado

que, como lo dice repetidamente el personaje Esteban, no puede ser comprendido cabalmente o en su totalidad, ya sea porque el lenguaje no les alcanza para nombrarlo o porque su misterio es infinito. O bien porque el método de indagación es equivocado y limitado, agregaría yo. Ellos creen que solo a través del sexo y del arte conocerán a la “mujer ideal”. Si se recuerda, en la novela hay muy pocos diálogos entre los amantes. Es el personaje Esteban quien, mediante la mirada, dice qué es eso que ve, afirmaciones que nunca duda. Hay una certeza que guía constantemente a Anselmo primero, quien luego transmite a Esteban su saber; conocimiento que después es ampliado por medio de fray Alberto y Bernardo Tapia. Tal certeza posteriormente se erige como un impedimento para la vida (recordemos el último capítulo), pues Esteban se queda solo rememorando recostado en una cama (posición horizontal que simbólicamente nos remite a la muerte) el objeto amado ahora perdido. También en la muerte de Mariana hay certeza, él sabe que ella no va a volver e incapaz de asimilar el hecho, duerme junto a María Inés, quien era solo una imagen del Ideal primero perdido del amor y del deseo. María Inés equivale a la imagen de Mariana-Narciso que se encuentra en el fondo de la fosa. La Mariana original no puede aparecer. En este punto el mitema del doble antiguo y moderno se empalma. Como hemos dicho anteriormente, el exordio y el desarrollo pueden cambiar, no así su final. Tanto en el mito del Narciso ovidio como en el doble en la obra de García Ponce, el sujeto concreto ideal muere.

4.5.5 *Crónica de la intervención* y la figura del doble

Sin faltar a la tradición de la novela apasionada y a su condición de imposible, puede concluirse que *Crónica de la intervención*, como se narra en los mitos clásicos referentes al amor, consta de un amante (Esteban) que tras vivir diversas peripecias como cualquier otro héroe (asuntos laborales y familiares) logra conquistar el amor de una mujer excepcional, quien, para colmo de su felicidad, le corresponde. Pero, ¿cómo operaría esta novela moderna sin corresponder al canon de la *pasión* en Occidente? ¿Cómo se puede vivir en el mundo cuando todo lo que se desea o ama se tiene? ¿Qué hace el sujeto cuando está

colmado? Como respuesta ¿habría, cabe pensar, una especie de inmovilidad en el sujeto (varón siempre activo) que lo aterra?

A los amantes tiene que oponérseles una fuerza avasallante: el Movimiento estudiantil de 1968 en México, el cual se cernirá sobre ellos, cándidos, sin que adviertan el mal que pronto ha de llegarles. Una vez muerto uno de los dos enamorados (Mariana), el otro (Esteban) realiza su amor desde la rememoración y añoranza de aquel objeto de amor primero ya perdido. Recontar la historia de triunfo y fracaso amoroso permite a Esteban, por ejemplo, vivir una pasión permanente en la imaginación e imposible en la carne. La historia, como se observa, se adapta al mito esperado (esquema, lección, conducta) y a su función didáctica: “ama pero no poseas lo amado, ama pero no seas feliz”.

En este sentido, la figura, el arquetipo, la figurabilidad del doble no puede mirarse desde una perspectiva únicamente literaria, sino mítica, filosófica y psicoanalítica. Trazas que atrapan mediante métodos distintos aspectos del relato que se niega a decir explícitamente lo que el lector sabe. La obra devela una verdad irreductible en el lenguaje de la ciencia, la lógica o de la razón contemporánea, aunque no por ello deja de existir en la constitución psíquica y cultural tanto de sus lectores como del momento histórico en el que se produjo la novela.

Por ello, ninguna obra literaria, por más ingenua que parezca, por más sencilla que sea su estructura, omite una verdad compleja e intransferible por otro medio que no sea el del lenguaje del arte o del mito. Su indecifrabilidad se produce porque su modo de expresión la determina. Es decir la naturaleza de su lenguaje supedita su posibilidad de enunciación, así como sus modos de producción verbal. Es, pues, *Crónica de la intervención* no solo una obra extensa y compleja, sino una que se edifica sobre una profunda y larga tradición literario-filosófica respecto de qué es ser una mujer y cómo el hombre puede acercarse a ella, conocerla.

Crónica de la intervención es, en cierto sentido, una obra que trata de responder a la pregunta, aporética, de qué es la mujer. Dar respuesta a este cuestionamiento le ha tomado muchos siglos a Occidente. De hecho no es sino hasta el arribo del siglo XX, cuyas posibles respuestas sean halladas. La Mujer, nos recuerda Lacan, no existe, sino las

mujeres. Existe cada una en su individualidad, univocidad que aterra al sujeto masculino quizá porque tal aseveración amenaza su sistema de valores y sistemas económicos producto de una labor de al menos 3,000 años atrás, fecha probable en la que se inscriben relatos como *La Odisea*.

Sería ingenuo pensar que una obra de arte solo atañe a los valores o formulaciones estéticas de una cultura. Es igualmente limitado considerar que el arte solo tiene una función ornamental en la sociedad, tal como hoy en día se propone. El cine se ha convertido, por ejemplo, en una labor económica redituable para los sistemas económicos, sin embargo posee, por ser una manifestación artística lo mismo que la novela, una zona irreductible a la economía en la que se configura el discurso de lo innombrable, lo ominoso, lo inacabado; y donde toma forma aquello que de lábil, frágil y angustiosa tiene la existencia humana. La función aleccionadora del arte opera, cualidad intrínseca, y avanza hacia las preguntas esenciales de la especie humana. En la novela, como en otras muchas manifestaciones artísticas, el autor nos acerca al vacío, a lo ominoso de la pérdida, momento excepcional en el que recuerda cuán frágil es la constitución humana. García Ponce actualiza este discurso cuando produce la trama del doble. Los diversos personajes serán el *alter ego* para el personaje principal; en tanto que para los femeninos un espejo donde verse y descubrirse.

4.6 La Venus de Cranach *versus* María Inés

*... pues la belleza no es sino el comienzo del
terror,
que a duras penas todavía podemos soportar.*

Rainer Maria Rilke

4.6.1. Antecedente filosófico sobre la belleza femenina

Hasta donde ha sido posible averiguar, no se sabe con precisión a partir de qué fecha puede confirmarse la existencia de objetos producidos por el ser humano con una intención estética y, menos aún, saber si sus creadores las tuvieron por bellas luego de

forjarlas. Este desconocimiento se debe a la falta de documentos escritos o evidencias arqueológicas que arrojen luz sobre, por ejemplo, si la *Venus de Willendorf* fue imaginada por la colectividad de su momento como bella, por lo que no conocemos sus intenciones ni tenemos evidencia de la percepción que de estos objetos tuvieron aquellas personas. Puede echarse a volar la imaginación, por cierto, pero no es este el caso.

En cambio, cuando se cuenta con elementos que apoyan la tesis de que determinada obra fue concebida como bella, entonces se tienen bases que permiten proyectar hipótesis específicas sobre sus creadores. Lo demás son inferencias, interpretaciones “autorizadas”, en mayor o menor medida, de acuerdo con la articulación de la evidencia mostrada. A la sazón aparecen conjeturas que sugieren que tal o cual obra se tuvo por bella desde el momento de su formación —no sin cierto riesgo—, además de tener una determinada función³⁹¹ social, religiosa, política, etcétera.

Ahora bien, por ser Grecia y Roma esenciales para la formación estética de Occidente, habrá que recordar que fue durante la Atenas de Pericles (461- 429 a.C.), cuando se presentó una evolución estética ocurrida por la confluencia de la organización política y del mecenazgo impulsado por su gobernante luego de la invasión persa³⁹² a Grecia. Así, pues, la revolución ideológica formulada en el arte es evidente luego de este periodo. Entonces, los *constructores*

tuvieron por objetivo la expresión de *la belleza viva del cuerpo*³⁹³, concibiendo una belleza viva *idealizada* con la cual

se procuró la armonía del binomio *alma-cuerpo*. Las obras de este período lograron manifestar el *equilibrio* de la *forma* entre el movimiento y el reposo que lograba



ILUSTRACIÓN 15. MIRÓN, DISCÓBOLO, 460-450 A.C.

³⁹¹Cfr. Bataille, *Las lágrimas...*, *Op. Cit.*, p. 61.

³⁹² 480-479 a.C.

³⁹³ Referida así por Umberto Eco (Coord.), *Historia de la belleza* (Trad. de Maria Pons Irazzábal), Milán, Lumen, 2004, pág. 42.

combinarse en un instante de acción, capaz de capturar el tiempo y el detalle de lo animado.

La excepcional composición estriba en la confluencia de la fuerza emotiva del personaje en contraposición de una serena expresión de grandeza, por lo que podríamos advertir que un alma sosegada yace debajo del frío mármol [Ilustración 15].

Este antecedente histórico permitió la formulación de las primeras teorías sobre la belleza, las cuales fueron de gran trascendencia para el arte Occidental. La primera de ellas fue expuesta por Jenofonte. Según él, recuperó de Sócrates tres posturas concretas sobre la belleza: la *ideal*, la *espiritual* y la *útil*. Específicamente, el segundo tipo tiene especial importancia para el presente apartado, pues bajo esta consideración, el alma se manifiesta a través de la mirada³⁹⁴, siendo la vista el sentido que permite una percepción “objetiva” y “distante” del *objeto*. Además de cumplir una función especular en la construcción del sujeto mirado, principio estético claramente asumido por Safo de Lesbos cuando se refiere a Elena, personaje femenino principal y causa de pugna entre Aqueos y Troyanos, descrita primeramente en la *Ilíada* homérica³⁹⁵ y recuperada por ella de la siguiente manera:

Bello es lo que se ama. Hacerlo entender es cosa muy fácil, para todo el mundo. Elena, que veía la belleza de muchos, eligió como su hombre y el mejor / a aquel que gasta la luz de Troya: abandonó a su hija, a sus padres, y se fue lejos, donde quiso Cíprida³⁹⁶, porque lo amaba [...] Quien es bello lo es mientras está bajo los ojos, quien además es bueno lo es ahora y lo será después (Safo, siglo VII-VI a.C.)³⁹⁷ [las cursivas son mías].

³⁹⁴ Para ahondar en el tema, puede leerse de Fernando Souto Delibes, “Memorables. Libro III”, en *La figura de Sócrates en Jenofonte*, [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología Clásica, 2000, pp. 480-491.

³⁹⁵ Cfr. Homero, *Ilíada. Libro III*. (siglo VIII-VII a.C.).

³⁹⁶ Nombre dado a Afrodita (Venus para los romanos), por *nacer* cerca de Chipre.

³⁹⁷ Eco, *Historia de la belleza, Op. cit.*, p. 47. Al respecto puede consultarse también el análisis y traducción hecha por Pilar Hual de Pascual y Manuel Sanz Morales, *La literatura griega y su tradición*, (Madrid, Akal, 2008, p. 60), cuya versión y análisis aporta perspectivas importantes sobre la lírica griega realizada bajo un contexto histórico bélico, destacando la influencia de la *Ilíada* al arte de Occidente, así como la *Eneida* de Virgilio (entre el 29 y el 19 a.C), *Roman de Troie* de Benoit de Saint-Maure (siglo XII), *Ulises*, de James Joyce, entre muchas otras.

La cita anterior presenta tanto la perspectiva del vate: “una mujer como esta, cuyo rostro tanto se parece a las diosas inmortales”, como la mirada de la poetisa: “Bello es lo que se ama”. Y lo es porque se le mira. De esta manera podemos advertir que recae en un *otro* (*activo*) el reconocimiento de la belleza que está fuera del *sí mismo* en tanto *estatua, amante, objeto*. Ideal estético que se repite en los personajes Esteban y Mariana de *Crónica...*

La mirada fue, ha sido, es, un tema recurrente en mitos, poemas y relatos griegos, a través de los cuales se articuló la díada *belleza-bondad* y *belleza-amor*. Sin embargo, esta conceptualización, profusamente dilucidada y puesta en el escenario filosófico por Platón, ha tenido un largo y complejo camino. El filósofo, segunda perspectiva relevante sobre la belleza y sobre la estética en la que Occidente se funda, la dividió en dos categorías: a) *armonía y proporción* (de vertiente pitagórica), y b) *esplendor* (manifiesta en el *Fedro*³⁹⁸). Tal partición propone que la belleza está separada del cuerpo, lugar donde, sin embargo, yace el alma. De ahí que la hermosura sea no necesariamente física, por lo que ha de ser concebida intelectualmente para hallar su *real* esencia. Como antecedente habrá que recordar, según la mitología hesiódica³⁹⁹ que “Primeramente fue Abismo; y después Gea, de amplio seno [e] inmortal que habita la cumbre del Olimpo nervoso [...], y Eros, que es entre los inmortales dioses bellísimos” (v. 120). Es decir, si “En un principio era el caos” y luego los dioses se ocuparon de ordenarlo (principio mitológico que devela la organización divina del universo y del hombre), entonces la belleza, entre todas las cosas del mundo, también debe ser “organizada”. ¿Bajo la lógica de qué principios? De lo que tuvo y ha tenido el hombre para asirse al mundo: de sus sentidos. Al respecto estos son dispuestos de la siguiente forma desde la perspectiva griega presocrática:

Belleza del orden:

- Regida por Apolo
- Características: Armonía, Límite,

Belleza del caos:

- Regida por Dionisos:
- Características: desorden casual

³⁹⁸ Tema que se analiza en el apartado 4.6.2.

³⁹⁹ Hesíodo, *Teogonía* (versión de Paola Vianellos de Córdoba), México, UNAM-Coordinación de Humanidades (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexican), 2007, p. 6.

Orden

- Sentidos afectados: mirada
- Arte asociada: escultura, pintura...
- Es perceptible, visible
- Sentidos afectados: oído
- Arte asociada: música
- Afecta el ánimo de quien escucha

En la novela de García Ponce hallamos preferencia por el concepto apolíneo por sobre el dionisiaco. En sus personajes hay armonía y orden. La mirada es el sentido más enunciado. El tacto sirve de apoyo para conocer aquello que previamente es visto. La referencia a ciertas pinturas relevantes de la cultura universal cierra el esquema estético, haciendo visible y perceptible la belleza y el arte: Mariana es en sí misma serena, elegante, equilibrada, tiene todas cualidades de Apolo.

Asimismo, hay una especie de separación irresoluble y antitética en este principio estético, de la que tratan de dar cuenta los filósofos. La belleza apolínea llama a *borrar* la disonancia causada por el desorden, porque se produce en lo nocturno y perturbador de la naturaleza, y también en lo que se encuentra dentro del ser humano: la experiencia vital y negativa. Una especie de trampa, velo, apariencia, gesta la belleza apolínea, quizá, por sorprendente y subyugante. Lo cual no significa que la otra no esté ahí, dentro y fuera del espíritu humano *arrojándolo* continuamente a experiencias del orden del horror.

En cuanto a la belleza como *proporción y armonía* —de la que Occidente se siente orgulloso heredero—, primero habrá que destacar que los griegos la vincularon a los números⁴⁰⁰. La decisión fue medular porque de lo que se trató fue de hacer frente al horror sagrado que produce el caos, el vacío y lo femenino⁴⁰¹. Aquello incomprensible, angustiante, que no puede asimilarse, quedó asociado al lugar del caos.

⁴⁰⁰Se refiere a la tesis pitagórica que une cosmología, matemáticas y estética (siglo VI a.C).

⁴⁰¹ Aquí se agrupa lo femenino por formar parte de la clasificación hecha por los griegos referentes a lo negativo.

Después establecieron lo finito frente a lo infinito, intentando conocerlo racionalmente a través de las formas geométricas, operaciones que luego serían aplicados a la escultura y a la pintura del período helénico, y cuya cúspide sería alcanzada con la creación de la sección áurea sustraída de modelos encontrados en la naturaleza. Es considerada perfecta por ser potencialmente reproducible hasta el infinito⁴⁰² [Ilustración 16]. Concepto asumido por los pensadores como una repetición de las forma.

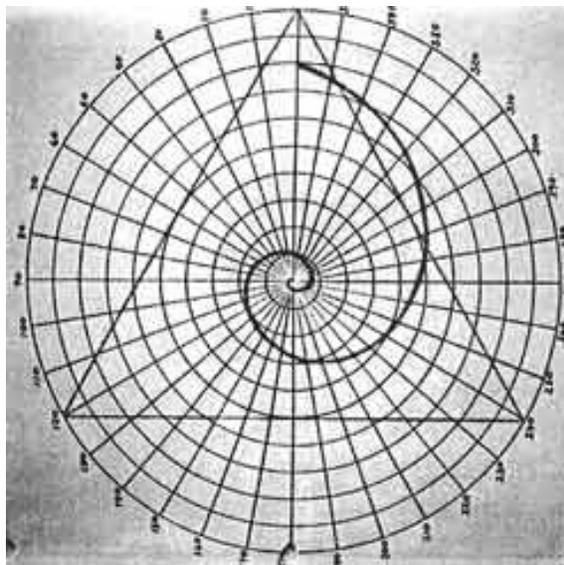


ILUSTRACIÓN 16. SECCIÓN ÁUREA

En esencia, para los pitagóricos lo armónico consiste en la oposición par/impar, límite/ilimitado, unidad frente a multiplicidad, derecha e izquierda, masculino *versus* femenino, más el cuadrado y rectángulo, recta y curva.

Sin embargo, es Heráclito quien encuentra una cierta resolución y razonamiento a la existencia de los contrarios. La deducción sería más o menos así: si existen en la naturaleza *orden* y al mismo tiempo *caos*, la tarea no es tratar de anular a uno de ellos, sino de hacerlos coexistir. Para ello, los filósofos propusieron una clasificación con consecuencias inimaginables para la cultura occidental sobre lo bello. La primera fue concebir lo perfecto frente a lo imperfecto. Lo segundo fue colocar de un lado u otro lo que hay en el mundo. Así quedó, dentro de lo bello: lo impar, la recta, y el cuadrado. Del otro lado están, por ejemplo, el error, el mal, la falta de armonía. La segunda idea fue buscar el equilibrio contraponiendo un elemento con otro. Obvio es decir que el resultado de estas especulaciones fueron productos estéticos que se convirtieron en canon de belleza: algo es bello porque tiene *equilibrio*, porque sus miembros guardan relación exacta y armónica

⁴⁰² Recuérdese que esta aportación matemática de la proporción al arte será retomada durante la Edad Media y luego en el Renacimiento, aunque de mejor modo durante el Neoclasicismo, y hasta nuestros días. Están por ejemplo los tratados que contribuyeron a la difusión de estas ideas: Piero della Francesca con *De perspectiva pingendi*; Luca Pacioli con *De divina proportione*; y el *Tratado de las proporciones del cuerpo humano*, de Alberto Durero.

entre sí, basados, claro está, en los modelos geométricos pitagóricos trazados previamente como referentes.

De esta manera, tanto las esculturas como las descripciones poéticas de Safo, reflejan lo que en filosofía equivale a la idea de forma: “Pronto vinieron y tú: ¡la dichosa!, / sonriendo en tu *inmortal semblante*”, cuando se refiere a Afrodita. O como en estos otros versos: “... a mi ausente Anactoria / me ha hecho recordar ahora, / Quisiera ver su andar, que mueve hacia el deseo, / y *luciente destello de su rostro*/antes que ver los carros guerreros de los lidios / y sus infantes bien armados”⁴⁰³. Singular resulta el contraste entre diosa y humana: *semblante* y *rostro* son parecidos como lo son el alma y la belleza de la sabiduría famosamente poseída por Sócrates. Está también la poética de Anacreonte que alude a la idea de *agradabilidad* del ser amado por su sonrisa, cierto movimiento, esa proporción en el cuerpo, la mirada; descripciones todas ellas que refieren una idea cada vez más acabada sobre lo bello desde el punto de vista filosófico expuesto desde lo artístico. Sin embargo, será en el siglo IV a.C., cuando Policleto de Sicione realizó el *Doríforo* [Ilustración 17],

realizando un salto estético notable para nosotros porque en ella se encuentran los principios que rigen las concepciones que sobre la belleza corporal se tienen incluso hoy en día.

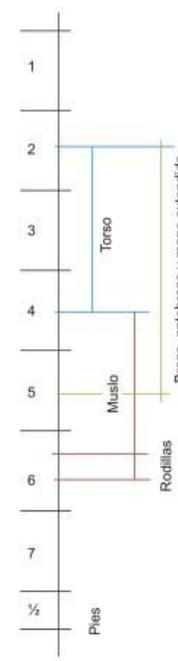


ILUSTRACIÓN 17. POLICLETO, DORÍFORO, 450 A.C.

realizando un salto estético notable para nosotros porque en ella se encuentran los principios que rigen las concepciones que sobre la belleza corporal se tienen incluso hoy en día.

La noción que subyace a la escultura, como se observa, es que todas sus partes guardan equilibrio entre sí, la ecuación puede leerse de la siguiente forma: A es a B como B es a C. Perspectiva anudada a la teoría matemática de Heráclito de la *proporción* que se convertiría en el canon posteriormente perfeccionado con la aportación del arquitecto y militar Vitruvio (siglo 1 a.C), de origen Romano, mediante el concepto de simetría, dice:

⁴⁰³ P. Hualde y M. Sanz, *La literatura...*, Op. cit.p. 61.

La simetría es la armonía apropiada que surge de los miembros de la obra misma y la correspondencia métrica que resulta de las partes separadas en relación con el aspecto de la figura entera. [...] La simetría nace de la proporción que los griegos llamaron analogía; ningún edificio puede ser ordenado de forma adecuada sin analogía con la justa proporción del cuerpo humano⁴⁰⁴.

No es casual, pues, para la Roma del siglo I d.C., fijar sus propias pautas estéticas a partir de las establecidas cuatro siglos antes por Policleto, las cuales fueron reconocidas por numerosas autoridades de la época como Plinio, el Viejo (I d.C), quien afirmó: “Hizo también [habla de Policleto] la figura que llaman el Canon⁴⁰⁵ y a la que acuden los artistas en busca de las reglas del arte, como el que se remite a una ley”⁴⁰⁶. Pautas que fueron consideradas, como ya se ha comentado páginas atrás, por los filósofos griegos como “imitación” o “técnica figurativa”, llamada así por Platón en el diálogo del *Sofista*, resaltando la relación necesaria para la creación de una obra entre la proporción del modelo en “largo, ancho y alto”, incorporando la relación indefectible entre lo creado y la mirada, y continúa en voz de Extranjero, personaje del Diálogo:

Si reprodujeran [los artistas] las proporciones auténticas que poseen las cosas bellas, sabes bien que la parte superior parecería más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a una la vemos de lejos y a la otra cerca. [...] Pero ¿acaso los artistas no se despreocuparon de la verdad y de las proporciones reales, y confieren a sus imágenes las que parecen ser bellas? [...] ¿No será justo llamar figura al primer tipo de imitación, pues se parece al modelo? [...] ¿Y esta parte de la técnica imitativa no debería llamarse tal como antes dijimos, figurativa? [...] ¿Y qué? Lo que aparece como semejante de lo bello solo porque no se lo ve bien, pero que si alguien pudiera contemplarlo adecuadamente en toda su magnitud no diría que se le parece, ¿cómo se llamaría? Si solo aparenta parecerse, sin parecerse realmente, ¿no será una apariencia? [...] Para

⁴⁰⁴ Marco Lucio Vitruvio, “De las partes en que se divide la arquitectura”, en *Los diez libros de arquitectura*. Libro III, 17, Red ediciones, 2012, p. 21. Ingeniero, arquitecto y escritor que trabajó para Julio César.

⁴⁰⁵ **Canon**. (Del lat. Canon, y este del gr. Κανών). Regla de las proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores egipcios y griegos. *Diccionario de la Real Academia Española*.

⁴⁰⁶ Eco, *Historia de... Op. cit.*, p. 75.

esta técnica que no produce imágenes sino apariencias, ¿no sería correcto el nombre de ‘técnicas *simulativas*’? [Las cursivas son mías]⁴⁰⁷.

Planteamiento que nos remite a los primeros apartados (4.2), ya que de esta teoría se formará una concepción estética contemporánea que podemos rastrear y de la que ya hemos hablado anteriormente bajo el concepto del *simulacro* enarbolado por Pierre Klossowski⁴⁰⁸. O la *divina proporción* alcanzada en Mariana.

En este punto, el arte aparece como “técnica simulativa”, *simulacro* regido bajo principios matemáticos (*simetría* y *proporción*) que se integran a las creaciones primeras de Grecia, y luego de Roma (*equilibrio* y *armonía*). Estas directrices dan cuenta de la larga disquisición que los griegos tuvieron sobre el mundo y sobre sí mismos. Así que, si consideramos el desarrollo cronológico de las ideas que organizaron el sistema social, artístico y filosófico heleno, podemos concluir que fue gestado con las siguientes fases:

- Fase mitológica: se cuentan los relatos de cuando el universo era caos y se pasa a una primera organización.
- Fase filosófica: narra cómo opera el mundo en función de los conocimientos develados por los escritores y narradores que les preceden.
- Fase política: el arte sintetiza la cosmogonía griega, resolviendo excepcionalmente aspectos perceptivos del hombre, aunque es incapaz de solventar las paradojas del arte apolíneo versus el dionisiaco. Paradoja que no resurgiría como problema estético, sino hasta los siglos presentes, y sobre todo en la modernidad.

La Edad Media retomará estos parámetros, aunque aplicados al cuerpo humano bajo un esquema religioso basado en el texto bíblico y razonado bajo la lógica escolástica, por lo que el canon operará tomando en cuenta la *naturaleza* creada por Dios y replicada en el

⁴⁰⁷ Platón, *Sofista*, *Obras completas de Platón. Diálogos. El sofista. Parménides. Menón. Cratilo*, t. 4. Madrid, Medina y Navarro Editores, 1871, p. 5 [Siglo V-VI a.C.].

⁴⁰⁸ Cfr. Pierre Klossowski, *Orígenes*, *Op. cit.*

ser humano. Portanto, el universo y el hombre tendrán relación con la Creación. De ahí que la belleza del hombre será más moral (virtud) que física. La lógica es que, tal como hay cuatro estaciones del año, cuatro puntos cardinales, cuatro fases de la luna, y cuatro es el número del hombre —según Vitruvio—, el ser humano es un microcosmos exacto al macrocosmos perfecto manifiesto en el Universo.

El *Hombre de Vitruvio* es ejemplo de esta visión medieval en la que Dios es proporción de todas las cosas [Ilustración 18]. De ahí que este guarde simetría consigo mismo de la siguiente manera: el rostro mide la décima parte del total de la altura del cuerpo. Y la palma de la mano, desde la muñeca hasta el extremo del dedo

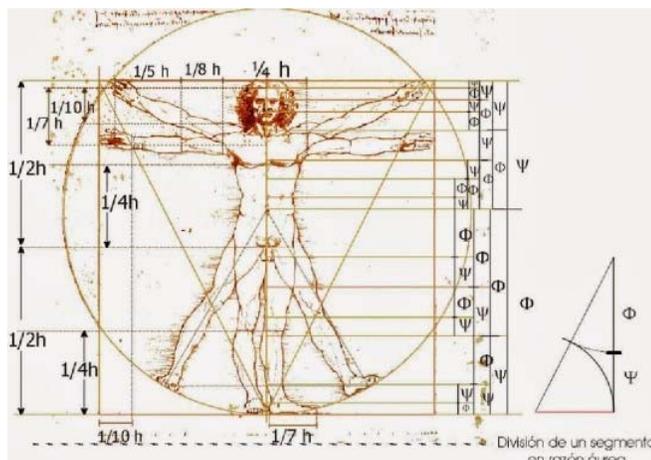


ILUSTRACIÓN 18. LEONARDO DA VINCI, HOMBRE DE VITRUVIO, 1487.

medio, mide exactamente lo mismo. El ombligo es el punto central del cuerpo a partir del cual se traza el esquema. Y, en efecto, si se coloca cualquier hombre boca arriba, con sus manos y sus pies estirados, situando el centro del compás en su ombligo, podrá trazarse una circunferencia, permitiendo obtener un cuadrado. De acuerdo al dibujo realizado por Leonardo da Vinci, si se mide la figura humana desde la planta de los pies hasta la coronilla, la medida resultante es la misma que se da entre las puntas de los dedos con los brazos extendidos. De esta manera se replica la idea del cuatro dentro del hombre⁴⁰⁹.

La Edad Media aportó al concepto de belleza la idea de *complementariedad de las fuerzas del mundo*, de ahí que el mal dará oportunidad para que brille el bien en todo hombre que es *probado* en las tentaciones para destacar su virtud. El responsable de tal articulación fue Tomás de Aquino, quien escribió en *Suma de teología*: “El bien es semejante a la belleza”⁴¹⁰, lo que nos recuerda al principio del platonismo, aunque Tomás

⁴⁰⁹Por otra parte, el trabajo de Leonardo da Vinci sigue siendo considerado símbolo de la simetría básica del cuerpo humano, aunque la idea de concebir el cuerpo como extensión del universo ya no sea tan vigente.

⁴¹⁰ Tomás de Aquino, *Suma de teología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 244.

de Aquino propone una solución a la antigua reyerta griega entre lo apolíneo y lo dionisiaco de la siguiente manera: “El mal contribuirá [antes nombrado por los griegos como *caos*] a la perfección de todo [...]. Todo contribuye a la admirable belleza del universo, pues incluso el llamado mal, correctamente dispuesto y en su sitio, realza el bien, que es más placentero y más digno de alabanza cuando es comparado con el mal”⁴¹¹.

Y concluye con una deducción que da cabida nuevamente a la especulación de las fuerzas humanas en todas sus dimensiones [Ilustración 19]: “Pero Dios quiere todo lo que colabora para la perfección y belleza del universo, porque es lo que más desea Dios en lo creado. Luego Dios quiere el mal”, en este sentido, según Tomás de Aquino, Dios desea que se haga el mal para

que pueda “cumplirse su voluntad”. Luego entonces la belleza está referida al orden de todas las cosas, criaturas y universo, por lo que el hombre formará parte de este inmenso



ILUSTRACIÓN 19. BOTTICELLI, NACIMIENTO DE VENUS, 1482.

engranaje de repeticiones

estéticas y sensitivas. De esta forma, como en la época Clásica, para la perspectiva medieval del siglo XIII, *bondad* y *belleza* están unidas, aunque ahora por medio de Dios: “Cada una de las cosas que Dios hizo es buena, pero en su conjunto son buenísimas, porque en conjunto son la admirable belleza del universo”⁴¹². Y las criaturas del mundo son bellas porque manifiestan la sabiduría de Dios. El ser humano, en consecuencia, será bello porque Dios lo hizo. Y si para la belleza se requiere de integridad o perfección, lo

⁴¹¹ Aquino, *Suma de teología*, Op. cit., p. 254.

⁴¹² *Ibid.*, p. 378.

inacabado, lo inútil, lo descompuesto, será lo feo⁴¹³. La armonía y claridad harán las cosas bellas; lo contrario, lo feo⁴¹⁴.

Una vez concluido este período, la teoría de la proporción platónica retornará a través de los estudios del cuerpo humano realizados por autoridades como Leonardo da Vinci, basado en los cánones generados por Policleto y Praxíteles. Bajo este contexto Renacentista aparece la resolución estética del *Quattrocento* mediante los trabajos de Botticelli [Ilustración 19]. En el periodo se produce una actitud ambigua en el arte: la incorporación de los modelos clásicos, pero también cierta tendencia hacia la exaltación.

Sin embargo tratados como el de Luca Pacioli da Borgo (*Divina proporción*) resultan fundamentales, no solo por la popularidad que alcanzaron entre los artistas de la época (Leonardo da Vinci, Piero Della Francesca, Botticelli, lo usaron), sino porque las fuentes de inspiración de Luca para escribir su *Divina proporción*⁴¹⁵ fueron escritos de autores griegos y romanos.

A decir de González Rodríguez⁴¹⁶, Luca Pacioli parte de la obra de Platón, específicamente del *Timeo*, para elaborar su teoría de la proporción, así como de Euclides y Boecio, pensadores clasificados como antiguos; en tanto modernos está Alberto de Sajonia, entre otros. Los estudios matemáticos de Euclides y Leonardo de Pisa (1175-1240), mejor conocido como Filius Bonacci, y considerado como el más grande matemático de la Edad Media, sirven a Luca para fundamentar su teoría. Con la publicación de *Divina proporción* quedan manifiestos dos hechos colaterales: a) la intensa renovación de los textos antiguos; y, b) la profunda preocupación estética de los artistas del Renacimiento por crear obras más acabadas y conceptualizada a través del estudio de las matemáticas. La conclusión fue que sin *proporción y simetría* no hay belleza.

Asimismo, Luca Pacioli da Borgo trae a cuenta una idea antiguamente enunciada por los poetas y filósofos griegos: esta es que la vista es superior a otros sentidos. La

⁴¹³ *Ibid.*, p. 389.

⁴¹⁴ No está demás aclarar que los griegos también organizaron una constelación de entidades que representaban “lo feo” y deforme, tipificados como faunos, cíclopes, quimeras, minotauros, o divinidades como Príapo o Efesto, personalidades monstruosas y contrarias a los cánones de Policleto o de Praxíteles.

⁴¹⁵ Luca Pacioli da Borgo publicó *Divina proporción*, en 1509. Ahora puede consultarse una edición editada por Akal como *La divina proporción*, Madrid, 1991.

⁴¹⁶ Antonio Manuel González Rodríguez, “Introducción”, en Luca Pacioli, *La divina proporción*, p. 14.

“superioridad de la vista sobre cualquier otro sentido le lleva a establecer un ‘parangón’ entre música y pintura, en el que decide a favor de la excelencia de esta última”⁴¹⁷ y explica:

Dicha proporción es denominada DIVINA por las numerosas correspondencias de semejanza que guarda con las proporciones de la Divinidad: así, la DIVINA PROPORCIÓN es una sola y no más, y no es posible asignarle otras especies ni diferencias, del mismo modo que la unidad constituye el supremo epíteto de dios; la DIVINA PROPORCIÓN ha de encontrarse en tres términos al igual que la sustancia divina se encuentra en tres personas⁴¹⁸.

Definida la teoría de la *proporción* o sección áurea —como hoy se le conoce— o “división de segmentos en media y extrema razón” inmutable —llamada así por los clásicos—⁴¹⁹ como no definible y con virtudes celestes respecto del ser formal de toda creación, cuya simplificación podría ser la siguiente: $a/b = c/a$. Obvio es, entonces, que hubo un avance en la técnica pictórica del período. En este momento, las obras renacentistas adquirieron profundidad, dimensión y una composición regida bajo patrones geométricos calculados matemáticamente. Puede llamársele también teoría de la visión, sobre cómo ver el objeto artístico, que resuelve el tema de la perspectiva entre el plano espacial con el que se cuenta para disponerlo y el objeto.

Dada la confluencia de obras y espíritus regidos por el humanismo, observamos piezas que representan hombres y mujeres de gran fortaleza física que recuerdan los modelos nacidos en la Grecia Clásica: cuerpos donde se manifiesta el estudio esmerado de la perfección llevada a cabo por Botticelli, Tiziano y Da Vinci.

⁴¹⁷ Pacioli, *La divina...*, *Op. Cit.*, p. 20.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Santiago Gutiérrez, “Luca Pacioli y la Divina Proporción”, en Revista *Suma 61*, Sociedad Madrileña de Profesores de Matemáticas, Castelnuovo, junio de 2009, consultada el 25 de junio de 2014, en: <http://revistasuma.es/> p. 110.

Al mismo tiempo, bajo este contexto social europeo de grandes aportaciones técnicas y definiciones estéticas, están presentes otros artistas europeos, cuya vertiente ideológica se antepone a los ideales estéticos del resto de Europa. Frente a la larga dilucidación estética, aparecen los trabajos de Lucas Cranach, El Viejo, quien pinta, desde 1506, distintas versiones de la *Venus* [Ilustración 20] que si bien está imantada por la efervescencia de los modelos grecolatinos y sus narrativas, también está revestida de ideales religiosos, cuya medida y refinamiento son el contrapeso a la exuberancia de los artistas italianos. Lo



ILUSTRACIÓN 20. LUCAS CRANACH, LA VENUS, 1530.

suyo fue acaso una negación a las formas perfectas del cuerpo humano como visión de mundo que presuponía que solo Dios puede hacer lo perfecto. La figura delgada y sinuosa de Venus, sin embargo, la humaniza y, de no ser por el título, podría confundirse con un personaje bíblico, uno de la corte o una mujer común.

Por otra parte, el camino de la belleza femenina irá cambiando al paso de los siglos, transitará por los espacios del racionalismo, lo sublime, lo mortuorio y lo violento. Una de las “cualidades”, si así puede nombrarse, conquistada a partir de los románticos radica en esta apuesta que los griegos no lograron resolver del todo, sino por medio de la antítesis. En la belleza romántica se encuentra lo bello y lo feo juntos, como una ideación: finito/infinito, entero/fragmentario, vida/muerte, mente/corazón, unidos.

Aparece también lo vago e indefinido como un principio estético tratable en las distintas artes románticas. La belleza deja a un lado la forma para volverse posible, subjetivamente, en lo bello del caos. La novela privada se vuelve idónea para estas observaciones estéticas del XIX. Sin embargo, se preserva la tradición del héroe cuyo destino está trazado por un designio mayor que desconoce pero que se le impone llegado su momento. Nace en esta corriente de pensamiento el concepto de “belleza vaga”,

aquella imposible de expresar por medio del lenguaje, nombrada como un “no sé qué” referido a una necesidad particular de expresar ese estado emocional que vive el sujeto arrobado por la belleza. Visión constante en la obra de García Ponce, en la definición de belleza de Mariana.

La experiencia resulta intraducible y marca una condición de perspectiva distinta y claramente explicable. Ahora no es que se intente expresar a través del lenguaje lo que se desprende de lo bello observado, sino de aquello que siente quien mira, es decir del objeto al sujeto; aquí radica su intraducibilidad y particularidad, pues cada espectador percibirá la belleza de modo específico: la belleza inasible de la amada de Esteban, por ejemplo.

4.6.2 Análisis iconográfico sobre la *Venus* de Lucas Cranach

Desde el punto de vista artístico, hubo dos obras que operaron como ejes en el imaginario occidental en cuanto al proceso iconográfico forjado en torno a Afrodita. La primera de ellas fue la escultura elaborada por Praxíteles (375-330 a.C) titulada *Afrodita de Cnido* en la que aparece desnuda, misma que fue asociada a la diosa siria de la fertilidad Astarté. A partir de aquí pasó a Roma como la diosa Venus como la imagen ideal al reflejar las líneas clásicas de lo que será el cuerpo femenino futuro.

La escultura, semejante a la masculina praxítelea, aparece con el peso del cuerpo descansado sobre la pierna derecha, con la rodilla izquierda ligeramente adelantada y el pie izquierdo retirado. Tiene la mirada sesgada y el gesto semejante al de Astarté que apuntaba cínicamente hacia su sexo⁴²⁰.

Es una escultura cuya proporción advierte el futuro canon de la figura femenina tempranamente fijado por los griegos y que será repetido al paso de los siglos por todo Occidente. La proporción y equilibrio de la



ILUSTRACIÓN 21. PRAXÍTELES, AFRODITA DE CNIDO, 375-330 A. C.

⁴²⁰ Hung Honour y John Fleming, *Historia mundial del arte*

escultura repiten el esquema primero de la proporción masculina. La idea recae en el movimiento de la mano. La mirada reposada no se encuentra con el espectador, indigno de ella, solo puede aspirar a verla mientras ella lo ignora [Ilustración 21].

Luego está la *Venus púdica* (300 a.C.), de autor desconocido, quien modificó la posición de la efigie al tener su versión el brazo derecho levantado hasta el pecho, creando uno de los prototipos de la feminidad reflejado en muchas versiones de vírgenes desde el Medioevo hasta la fecha⁴²¹. De las muchas versiones que existen está la *Venus púdica* llamada *Afrodita Capitolina*. Las réplicas se repiten por doquier: desde Botticelli hasta Joseph Mallord William Turner y su *Study of the Venus' Medici* creado en 1972. En todas ellas, por supuesto, hay reminiscencias con la de Praxíteles, aunque la primera versión de la Venus púdica era más flácida y rolliza que la primera como puede verse en la [Ilustración 22].

Sin embargo, a consideración de Ana Suárez Miramón, la reaparición de Venus ocurre después de mil años, ya que durante la Edad Media no fue retomada directamente, sino que pasó de la época romana al Renacimiento, específicamente gracias al trabajo realizado por Tiziano mediante la conversión de la diosa en mujer, quien la colocó “con los mismos atributos, en una estancia doméstica, ya tumbada en una cama”⁴²² [Ilustración 23].



ILUSTRACIÓN 22. VENUS CAPITOLINA.



ILUSTRACIÓN 23. TIZIANO, LA VENUS DE URBINO.

⁴²¹ Recuérdese por ejemplo la versión de vírgenes barrocas expuesta por la artista francesa, Orlan.

⁴²² Ana Suárez Miramón, “La profanización del mito de Venus Anadiomena en Rojas y Calderón”, en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja de julio, 2002. Editado por Francisco Domínguez Matito, España, Iberoamericana, 2004, pp. 15-19.

En los siglos XV y XVI convergen la teoría de la perspectiva apoyada en el teorema pitagórico, las técnicas pictóricas al óleo de la escuela de Flandes, el neoplatonismo en las artes liberales y el ascenso del misticismo promovido por Savonarola. La belleza fue concebida bifronte, esto es como imitación de la naturaleza, según reglas verificadas científicamente y como contemplación de la perfección de lo sobrenatural: el conocimiento del mundo visible hará posible el discernimiento del inmaterial, y el cuerpo largamente disertado obtiene su carta de naturalización en el arte.

En este sentido, la técnica del *simulacro* fue la conclusión conceptual y la visión integral a partir de la cual será comprendido el mundo, al unir perspectiva y sensibilidad al espacio *cuadrado* dispuesto para plasmar la realidad evidente, la invención y la imitación serán la guía de la creación. A partir de esta confluencia se alumbrará lo no evidente⁴²³. Y el artista se convertirá en *creador e imitador* de la naturaleza. Los tópicos pudieron entonces deslizarse hacia los espacios mágicos, místicos y fantásticos nacidos de otras fuentes y culturas pasadas. Así, los temas mitológicos y bíblicos ingresaron nuevamente a las esferas del arte, aunque matizados por esta idea de repetición del macrocosmos en el microcosmos. La confluencia de todas estas representaciones provocó la articulación de un discurso simbólico altamente complejo y ecléctico en el que convergían expresiones sensualistas y fantásticas; religiosas y míticas, propias de la iconografía veneciana, por ejemplo.

Asimismo, la diosa romana Venus será tema recurrente a partir de este contexto. Su imagen integrará el simbolismo neoplatónico en su doble vertiente de *amor sagrado* y



ILUSTRACIÓN 24. TIZIANO VECELLIO, AMOR SAGRADO Y AMOR PROFANO, 1514.

⁴²³ Idea que podremos rastrear hasta el siglo XX y, como se verá parágrafos más tarde, incluso en la obra de Juan García Ponce.

amor profano [Ilustración 24].

Sin embargo, esta clasificación del amor tiene un complejo desarrollo que no está demás explicar a partir de la fuente original. Platón resume en el diálogo del *Banquete*, este ideal del amor que será complementado con el ideal de belleza griego también argumentado por el autor en el *Fedro*⁴²⁴. Al respecto, el excelente análisis de Antonio Rodríguez Huéscar puede darnos pautas para analizar la *Venus* de Cranach. Precisa Rodríguez que la teoría platónica del amor se articula de la siguiente forma de acuerdo al desarrollo del diálogo:

1. Agatón determina la esencia del amor como *amor a algo*.
2. Que se desea aquello que se ama.
3. Que se desea y ama en tanto que no se posee: “no se puede desear lo que ya se posee, a no ser para el futuro [por lo que] se identifica con uno mismo, aquello de que actualmente se está desposeído”⁴²⁵. Por tanto el amor es bello⁴²⁶.

Obvio es que la *doxa* socrática contradice el punto tres, ya que el amor no es bello ni feo, así como no es bueno ni malo, sino “un intermedio [...] entre lo uno y lo otro”⁴²⁷, perdiendo su carácter de dios, aunque tampoco es mortal. Para explicarlo, Platón recurre al recurso literario de contar otra historia. El mito del nacimiento de Eros, referido por Diotima y escuchado por Sócrates, sirve como prelude para exponer su visión sobre el amor:

1. El amor tiene como objeto propio lo que es bueno.
2. No se ama lo bueno, sino su apropiación (3) permanente.

⁴²⁴ Existe entre los críticos amplia discusión sobre la fecha de escrituración del *Fedro*, L. Robin considera que Platón lo escribió después del *Banquete*, y que aún es posterior a *La República*, es decir que lo redactó en su edad adulta. Cfr. Antonio Rodríguez Huéscar, *Platón*, Madrid, Prisa Innova S. L.-Aguilar (Los libros que cambiaron el mundo), 2009, p. 79.

⁴²⁵ A. Rodríguez, “Introducción a el Banquete o del Amor”, en *Platón, Op. cit.*, p. 91.

⁴²⁶ Semejante al esquema gramsciano de la función de los actantes: el *actante* desea *objeto*.

⁴²⁷ *Idem.*, p. 91.

Entonces, el amor tiende a engendrar lo bueno, mediante un acto creador posible y constante en el hombre. En dicha fecundidad aparece su carácter de inmortalidad, tanto en lo corpóreo como en lo espiritual, adquiriendo un signo moral este segundo. A partir de este punto, vocablos como “misterio”, “iniciación”, “revelación” aparecen en los planteamientos socráticos —aunque “dichos” por una Diotima, ausente. El amor se constituye como *misterio* al estar en una zona intermedia e imposible, como ocurre con los personajes poncianos incapaces de tener al objeto amado, sino por medio de su liberación.

Así, la contemplación de lo bello sigue una ruta que permite identificar las *cosas* superiores del amor, por lo que debe *iniciarse* al sujeto en el camino erótico. El primer paso ínfimo es el amor a la belleza corporal específica. El segundo radica en buscar la belleza del alma (es decir la moral). El tercer paso es el amor al conocimiento. Y el cuarto y supremo amor es el amor a lo bello en sí. Entonces se produce una *revelación* de algo “maravilloso”, se encuentra en esta experiencia la Idea misma de lo bello. Un pensamiento supremo se cristaliza una vez comprendida la revelación de alcance inmortal, el cual no es ni bello ni feo, sino eterno. Platón considera que tal Idea no puede contemplarse en un rostro, en unas manos, un cuerpo, una ciencia, sino a través de ella misma.

El *Fedro* complementa la teoría del amor y del alma que influirá al neoplatonismo medieval sobre el amor como locura divina y ampliamente desarrollado en el amor cortés, y cuya máxima exposición la encontraremos en el Quijote de la Mancha. Finalmente, el amor platónico es un “misterio” que de inmediato queda enlazado a la dimensión religiosa del hombre, rasgo este último de gran trascendencia para el neoplatonismo, pues lleva al terreno de lo eterno las preocupaciones y disquisiciones hechas durante la Edad Media sobre asuntos, no solo religiosos, sino cosmogónicos. El resultado fue la concepción del hombre y su relación con el mundo en la que Dios está implicado. De esta manera, el cristianismo hunde sus raíces ideológicas en esta base platónica. La lectura de los textos griegos realizada por los cristianos medievales conceptuó al ser humano como portador y dador de amor.

Las primeras representaciones renacentistas de Venus se diversificaron básicamente como: *amor profano*, *amor sagrado*, amor vulgar, amor celeste, etc. Los

pintores del período se apegaron más al término de Venus asignado por los romanos que al de Afrodita. La selección del nombre permite deducir que la influencia mitológica fue secundaria para romanos y medievalistas, destacada por su relevancia estética (como aportación a la técnica de su momento) y como recuperación mítica (la relectura que se hizo de una u otra versión sobre la existencia de Venus).

Venus aparece alegorizada en su doble carácter de primavera y de diosa que, como ocurre con el mito, permitió a la sociedad de su momento realizar un deslizamiento semántico del relato cíprico como tópico amoroso. Esto lo podemos comprobar, si se observan distintos cuadros de la época en el parecido sensual y majestuoso que adquieren diosas, vírgenes bíblicas y mujeres comunes imaginadas por el arte del período. Es, como se entiende, una teoría sobre la belleza femenina puesta en perspectiva: el ojo y la geometría unidos bajo un objetivo estético que refleja una visión de mundo, tal como lo es la obra de Juan García Ponce: sus personajes la modelan.

Pero ¿cuáles son estas cualidades estéticas que representan lo mismo Venus que santas cristianas o damas de la época? El arquetipo se concibe bajo rasgos más o menos comunes [Ilustración 25]. Encontramos similitud en la blanca tez, en la gracia y sensualismo manifiesto en las posturas “despreocupadas”, relajadas. Mujeres atendiendo su belleza, conocedoras ya de una propiedad sensual.



ILUSTRACIÓN 25. GIOVANNI BELLINI, MUCHACHA EN EL BAÑO, 1478.

De no ser por el título, con Giovanni Bellini se hubiera hecho una aportación conceptual sobre lo femenino sagrado diferenciado de lo femenino humano, que se lograría a más de un siglo después. Aunque parecida a una diosa, no es tal, sino una “muchacha” dentro de una habitación,



ILUSTRACIÓN 26. GIORGIONE, VENUS DORMIDA, 1509.

mirándose al espejo, acicalándose. Los espejos que acompañan a muchas de estas modelos cumplen una función metafórica: mirarlas recuerda la apariencia siempre oblicua a través de la cual solo es posible alcanzar el ser femenino, que aún hoy en día opera en el imaginario masculino occidental⁴²⁸ [Ilustración 26]. No hay, concluye el *Quattrocento*, manera de conocerlas directamente, consideración muy contemporánea.

Sin embargo, en esta formulación hay perfección física y ademanes que acentúan el carácter huidizo y misterios de su belleza todavía separada entre los diversos tipos de feminidad. Los movimientos simbolizan su carácter indescifrable y frágil. La *Venus dormida* expone el concepto de armonía, proporción y decoro concebida por los artistas arriba ejemplificados. Ella es una diosa en reposo, recostada nuevamente sobre una prenda roja y sábanas blancas, aportaciones del periodo a los relatos mitológicos ampliamente difundidos a lo largo de este...

La perspectiva indica tres planos: el primero donde se encuentra Venus descansando, el segundo en el que se adivina un valle y un tercer campo visual en el que el cielo aparece como marco y límite a la composición. La Diosa descansa con la mano en el sexo, su desnudez es absoluta. En esta obra todavía no se concibe el desnudo femenino divino con esta mezcla de sensualidad y cinismo que se advierte en otro tipo de obras en las que, por ejemplo, un sombrero, un pequeño pañuelo o una prenda transparente acentúan el carácter sexual del personaje.

⁴²⁸ Para ver un estudio iconográfico que recorre las distintas versiones visuales generadas desde la Grecia antigua hasta pasando por Roma, Edad Media, Renacimiento, Romanticismo y Vanguardias, véase el texto de Roberto Carcalho de Fagalhaes, *El pequeño gran libro de la mitología*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2006, pp. 238-343.

Con Diego Velázquez se haría una profunda reformulación del ser mitológico grecolatino que impactaría, no solo al Renacimiento, sino a todos los movimientos estéticos posteriores: Ilustración, Romanticismo y SigloXX. El pintor, pese a tomar de alguna forma el canon de las mujeres, ninfas y diosas recostadas —como ocurre en la versión de Giorgione: un ser que se encuentra en un espacio idílico, agradable pese a lo agreste—, presentará una diosa modificada por diversas influencias, tal como lo hiciera Tiziano. Es decir habrá una actualización de los dioses mitológicos, llevada a cabo de diversas formas. Como se observa en la Ilustración 27, el autor organiza los elementos



ILUSTRACIÓN 27. DIEGO VELÁZQUEZ, VENUS DEL ESPEJO, 1650.

hacia la conformación de un gran mitologuema femenino que anticipamos y conceptualizamos de la siguiente manera: “Lo femenino, todo, es igual”. Todas son iguales, como todos los hombres son iguales.

La *Venus del espejo* es una diosa guardada en un recinto, recostada, mirándose, como lo haría una mujer, aquí, obvio resulta decirlo, ya se ha establecido plenamente la igualación de sujeto femenino, sin importar cuál sea el origen de este: diosa, mujer, ser mitológico, animal, etc. Tampoco importa su actividad, poder, jerarquía, capacidad, poderes mágicos o de seducción.

En este contexto surge ese otro Renacimiento y otros autores como Lucas Cranach, El Viejo (1472-1553), pintor sajón y uno de los más influyentes de la pintura alemana del siglo XVI, quien representó la visión de la Reforma Protestante (realizada en 1517 por Martín Lutero, amigo del pintor). El trabajo del Cranach recoge la tradición entre el gótico y el Renacimiento alemán. Lucas Müller, quien cambió su nombre por el toponímico Cranach para recordar su ciudad natal Kronach, realizó una reinterpretación estética de la tradición, evitando la perspectiva católica, por lo que la configuración de *su belleza femenina* intentará proponer un morfotipo que, como vemos en sus casi 400 obras, hasta ahora catalogadas, se repite. Y cuya labor propagandística luterana tampoco podemos

soslayar. Los tonos empleados por Cranach son más oscuros, así como la simetría femenina está un tanto descompuesta [Ilustración 28].

Por ejemplo, en la Ilustración 28, se advierte rápidamente que el cuerpo de la ninfa presenta cierto desequilibrio, sus proporciones también acusan extrañeza⁴²⁹. La deidad menor tiene una actitud afectada, artificiosa, lo mismo que la fuente y el bosque proyectados como



decorado. Estilo que se repetirá en las distintas obras del autor y al paso del tiempo guardarán más o menos proyección estas “deformidades” de las siluetas femeninas.

La Venus que se encuentra frente a Cupido —quien se queja porque unas abejas le han picado (de 1530) [Ilustración 29]—, poco dista del conjunto de personajes femeninos concebidos por el artista. Todos ellos son la misma figura, un arquetipo idealizado en el imaginario alemán, todavía más temeroso de la intervención estética. Pese a ello, vemos en esta versión una Venus más armonizada, delgada y fuerte. Los tonos oscuros vuelven a repetirse como parte del estilo. Así como los decorados umbrosos.



Algunos críticos miran en esta obra [29] cierta tendencia al “aislamiento” por el fondo

ILUSTRACIÓN 29. LUCAS CRANACH, EL VIEJO, CUPIDO QUEJÁNDOSE CON VENUS, 1530.

oscuro que prevalece en esta y muchas otras de sus obras. El estilo inicial de Cranach,

⁴²⁹ Por supuesto, como estudioso de la cultura alemana, Juan García Ponce conoció estos pintores. En especial su gusto por la obra de Cranach es evidente en la écfrosis iterativa de Mariana o María Inés. Curvas y rasgos de una son identificables en estas otras.

quien sometía a sus figuras a complejas contorsiones, se desdibuja en esta ocasión para adquirir una plasticidad sinuosa, mientras que la naturaleza juega un rol puramente decorativo, proyectando un movimiento con la perspectiva en la que se crean tres escenarios: al fondo se levanta una montaña rocosa, más cerca un umbroso bosque bullente de flora y fauna, y al frente aparece la madre y el hijo junto a un árbol que nos recuerda el relato religioso del Génesis (la salida de Adán y Eva del Paraíso). Venus parece controlada, irónica, tierna y cínica, quizá por influencia de Durero. En este sentido, el ideal femenino trazado por Cranach recupera arquetipos mitológicos y personajes bíblicos fusionándolos con un sentido de modernidad.

Históricamente, la composición [29] confronta la discursividad manierista con simpleza y claridad. Asimismo, presenta una fase sofisticada de interpretación del relato mitológico acerca de Cupido (Eros). Ya no es el dios primitivo que nace del caos relatado por Hesíodo en su *Teogonía*⁴³⁰ como fuerza sexual, sino el pequeño travieso acompañante de Venus, lo que indica qué aspectos del mito están vigentes en el ambiente social en el que vivió Cranach, así como la evolución narrativa del mito. Narrativa que converge con las reescrituras que operan en el imaginario europeo tanto católico como protestante. Igualmente la alegoría plantea el



ILUSTRACIÓN 30. LUCAS CRANACH, EL VIEJO, JUDITH, 1530.

dilema del pecado original dictado por San Agustín en torno a las relaciones sexuales. La inscripción dice: “Mientras Cupido robaba la miel de la colmena, una abeja le picó en el dedo.” La lección moralizante invita al espectador a no buscar placeres transitorios y peligrosos que luego han de pagarse con tristeza y dolor⁴³¹. Es símbolo de una fuerte, aunque mesurada, presencia de una madre sensual y de atléticas proporciones. Este es el

⁴³⁰ En la *Teogonía* hay una visión dual de la que nacieron cuatro figuras primordiales: Caos (Abismo o espacio ilimitado), Gea (Tierra), Tártaro (Reino de las tinieblas) y Eros (Amor erótico). W. Hansen, *Los mitos clásicos*, *Op. cit.*, p. 208.

⁴³¹ Malcolm Potts, *Historia de la sexualidad desde Adán y Eva*, Madrid, Cambridge, 2001, p. 26.

marco iconográfico que bien puede hallarse en *Crónica de la intervención* y junto con él toda su articulación simbólica y estética, que se establecen entre la feminidad y el modelo estético diseñado por el pastor luterano y Juan García Ponce. Como el europeo, el ideal femenino construido por el yucateco, es un personaje femenino de grácil figura con reminiscencia mitológica y divina.

Como Cranach, García Ponce cuenta con un modelo que se repite. Los personajes femeninos narrados siempre son físicamente iguales, particularmente aquellos de los que se enamora el personaje masculino. Las figuras guardan parecido entre sí: rasgos delicados, rostros dotados de singular y misteriosa belleza, sesgada y pícara. Son bellezas poco habituales y alejadas o de los ideales de belleza y proporción del resto de Europa, aunque temáticamente muy cercanas. El retrato de mujeres de la corte, tan parecidas a diosas míticas y personajes bíblicos tiene este afán de desarraigo de la iconográfica religiosa tradicional. Una Judith sonriente frente a la cabeza de Juan, el bautista, moderna y elegante [Ilustración 30].

Asimismo, la influencia gótica puede verse en el distanciamiento con el realismo de los volúmenes y el claroscuro, por lo que sus figuras resultan más planas, creando cierta artificiosidad, lo que sugiere una composición simple, aunque dadas las fuertes expresiones en rostros y posturas, logra una gran eficacia en la determinación psicológica de los mismos, al tiempo que logra plasmar la realidad de los personajes [Ilustración 31].

Estas mujeres-tipo son actualizadas en el ambiente reformista mediante la adecuación de la vestimenta a la usanza de las modas de la época. Aparece Judith y Salomé envueltas en terciopelos rojos y dorados propios de los luteranos. Los sombreros de ala ancha indican la jerarquía de las señoras. Los adornados elevan la elegancia y posición económica. *Madonnas* y vírgenes, diosas y ninfas, constituyen series producidas



ILUSTRACIÓN 31. LUCAS CRANACH, EL VIEJO, RETRATO DE LA DUQUESA DE MECKLENBURG KATHERINA VON, 1654.

en el taller del pintor. En cuanto a su Venusque aquí nos ocupa⁴³², ella aparece coqueta y orgullosa de su belleza, semejante a los morfotipo femeninos de sus otras composiciones: tiene un rostro alargado, delicado y oblicuo gesto (belleza semejante a la encontrada en Mariana de *Crónica de la intervención*); porta collares y un inmenso sombrero, promoviendo sin duda una visión muy personal de la imagen femenina. Cranach, como Velázquez, sitúa lo femenino en camino horizontal de la “igualdad” femenina por medio del arte.

4.6.3 Antecedente mítico-literario sobre Afrodita [Venus]

Como ocurre con los procesos narrativos y compositivos de los mitos, estos suelen contar con distintas versiones. Su *inestabilidad* narrativa puede comprenderse primeramente por el soporte oral en el que se encuentran, después por la consolidación cultural de la sociedad que lo gesta y, finalmente, por el intercambio ejercido entre distintas fuerzas culturales.

Dicho lo anterior, iniciemos con el mito de Afrodita advirtiendo, en primer lugar, que la divinidad fue muy popular desde su nacimiento, por lo que contó con templos en las principales ciudades y santuarios en el Mediterráneo. En segundo lugar, debe destacarse que su fuerza simbólica acabó por absorber a otras divinidades menores, como queda expuesto en relatos mitológicos y obras de autores de la época⁴³³. Tercero, su figura provocó un sincretismo religioso que dio lugar a una gran variedad de cultos y advocaciones diferentes a su figura. Cuarto, su origen está relacionado con la propia

⁴³² Titulada regularmente *Cupido quejándose ante su madre*, es una obra clásica del periodo de Wittenberg. De este tema han sido inventariadas cuatro versiones, datadas desde 1530 a 1531. Existen otras variantes, pero la mayoría son más tardías, y entre una y otra composición hay ligeras modificaciones que permiten diferenciarlas entre sí: con o sin sombrero, el rostro más o menos irritado del dios, etcétera. Fue solicitada al taller de Cranach durante el reinado de Juan, el Constante (1526-1532), específicamente estas Venus desnudas y otros temas mitológicos, mientras que su producción anterior consistía esencialmente en obras religiosas a las que en general no deja de vérselas cierta influencia de Durero.

⁴³³ Está por ejemplo la intervención de Afrodita en la historia de amor surgida entre Eros y Psique. Véase Apuleyo, *El asno de oro*. O recuérdese la liga matrimonial con Efebo y extramarital con Ares, Teogonía de Hesíodo.

etimología de su nombre. El término griego *aphrós* significa espuma, tocante a su nacimiento marino. Quinto, el mito tiene influencia directa de la cultura oriental hitita⁴³⁴.

Del primer escrito conocido hasta la fecha y el más célebre, Hesíodo cuenta que de la castración de Urano surge Afrodita. En efecto, Cronos lo castró con una filosa hoz de “agudos dientes” que su madre Gea le proporcionó como parte del plan para ser liberados del yugo paterno. Luego los arrojó al mar cerca de las costas de Pafos, Chipre, océano de donde surge Afrodita adulta y como símbolo del amor.

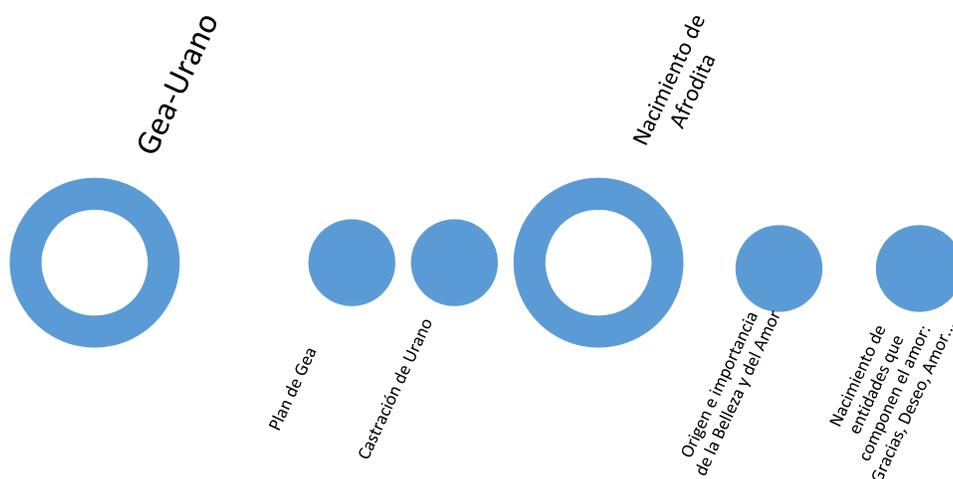
Análisis del relato:

Planteamiento del mito 1	-Urano retenía a sus hijos en el seno de Gea sin dejarlos salir a la luz.
Desarrollo del conflicto	-Gea idea un plan para ser liberada junto con los hijos que lleva en el vientre. -Cronos, uno de ellos, se ofrece a enfrentar a su padre. -Gea hace una hoz que da a su hijo para que este lo castre.
Clímax	-Cronos castra a Urano y hecha los genitales al mar, cerca de Chipre.
Meseta	-Saltan gotas de sangre que Gea recibe. -Gea queda preñada, y un año después da a luz a las Erinias, a los Gigantes y a las Ninfas.
Fin del relato 1	-Gea y sus hijos son liberados. -Y Urano es castigado.
Planteamiento del mito 2	-Los genitales de Urano caen al ponto.
Desarrollo del conflicto	-Los genitales de Urano flotan por largo tiempo. -Cielo (Urano) y Tierra (Gea) se mezclan en el mar. -De estos nace Afrodita adulta. -Ella navegó hacia Chipre.
Clímax	-Ella salió del mar angustiada y bella
Meseta	-Se explican los nombres de Afrodita: Cítera porque nació en esa isla, Cipria porque está cerca de Chipre, Filomedeia porque surgió de los genitales.
Fin del relato	-Afrodita va acompañada por Eros e Hímero (Amor y Deseo) en su arribo a las costas de Pafos, Chipre.

⁴³⁴ Francisco Javier Gómez Espelósín, *Memorias perdidas. Grecia y el mundo oriental*, Madrid, Akal, 2013, p. 42.

En cuanto a los elementos literarios destacables, Gómez Espelosín⁴³⁵ señala el paralelismo con la versión hitita del mito. Aparecen también la síntesis y la elipsis como técnicas narrativas. La exposición de las pasiones vividas entre dioses (enojo, rencor, venganza) ocupa un lugar importante en la trama por lo que se hace énfasis en los hechos que por demás están articulados en dos fases. En la primera parte del mito los pocos ornamentos que hay poseen proporciones cósmicas, sobre todo celestes. Los segundos son terrestres y marinos: conchas, flores, aves. Como base general al patrón narrativo causal, los hechos primeros dan origen a los siguientes relatos que explican, a su vez, el origen de un nuevo dios o deidad menor. Es decir, el primer mito opera como motor de los siguientes relatos. Esta capacidad procreadora tanto de Urano como de Gea (Cielo y Tierra) posibilita al escritor crear una infinidad de mitos, formando redes similares a las constelaciones celestes. Si se observa el movimiento de los personajes tenemos que:

ESQUEMA 18. PROCESO GENERAL DEL RELATO



⁴³⁵ *Idem.*, p. 42.

ESQUEMA 19. DESAGREGACIÓN DEL PROCESO



El esquema anterior presenta algunos procesos que se repiten en el comportamiento de los sujetos descritos, y recuerdan al lector, la lección sobre el origen del mundo. También se comprende la esquematización de una demanda inacabada por parte de los hijos hacia los padres. La ecuación derivada del relato pareciera decirnos que la violencia del padre ejercida en contra de Gea y de los hijos dará como resultado la muerte absoluta de este, sin embargo incluso un fragmento del dios da vida a una de las diosas más esenciales, no solo de la cultura Antigua, sino de la cultura occidental actual. En su nacimiento se construye cierta paradoja, antítesis, contradicción y metonimia que si las pensamos un segundo, estas forman parte de la identidad de la diosa: lo mismo es amor profano que amor divino, lo mismo da hijos bellísimos, que seres sexuales irrefrenables⁴³⁶. Afrodita encarna la contradicción del alma humana en cuanto al amor y sus constituyentes: Deseo y Belleza.

De igual manera, el análisis del proceso perceptivo, en su sentido platónico, opera de la siguiente forma: el amor siempre es amor a *algo* que se desea porque no se tiene y se ama lo constante de este, intransferible y permanente, como en la rememoración de Esteban sobre Mariana.

⁴³⁶ Me refiero a su hijo Príapo, extraño y singular en muchos sentidos; rijoso y obsceno, es representación de lo sexual, de incontinente lujuria y poderoso falo representado en su doble carácter de sagrado y terrorífico.

1. Finalmente, debe destacarse la particular condición del nacimiento de Afrodita, ella nace del Afrodita-Hefesto-Ares. El relato cuenta que Afrodita se casa con el deforme Hefesto por órdenes de Zeus. La fealdad del marido repugnó a la diosa, y acabó cayendo en los brazos del apuesto Ares. Helios, dios del sol, dio aviso a Hefesto del engaño, quien decidió urdir otro para humillar a su esposa y al amante de esta: encontrarlos copulando y tras ser exhibidos, los amantes fueron liberados del artilugio fabricado por el inventor.
2. Afrodita-Adonis. El relato cuenta que Mirra, hija del rey de Chipre, afirmó que era tan bella como la misma Afrodita. Al escuchar la diosa tan arrogante declaración, hizo que naciera en Mirra una pasión irrefrenable por su padre. A sabiendas de que este rechazaría una relación incestuosa, Mirra se hizo pasar por una prostituta y, de este modo, logró acostarse con su padre. De esta relación nació Adonis y ella fue convertida en árbol.
3. Está también la narración del ciclo troyano en la que aparece Afrodita en la gesta para modificar el desarrollo de los acontecimientos contados tanto en la *Teogonía* de Hesíodo como recuperados por Homero en la *Ilíada*. El origen de la pugna ocurre entre Atenea, Afrodita y Hera. Como el relato cuenta, Zeus pidió a un juez imparcial que dirimiera el litigio para determinar quién de las diosas era la más bella. Paris, un pastor que apacentaba sus reses en el monte Ida, cerca de Troya, es elegido para dirimir. El pastor se inclinó por Afrodita, luego de que ella le prometiera el amor de la mujer mortal más hermosa del mundo. Como sabemos, Afrodita desempeñará la función protectora a Paris y, en consecuencia, de los troyanos.
4. Ámbito de culto. Afrodita fue diosa del amor pasional, la lujuria y el sexo, y en menor medida de la maternidad y la fecundidad. Se identificó también con Astarté, Istar o Inanna. Sus seguidores practicaban la prostitución sagrada en su templo⁴³⁷. Ella nació del semen de su padre y no requirió de una madre, le fue suficiente la semilla celeste de Urano para emerger.

⁴³⁷ Al que el apóstol Pablo hace referencia, solicitando a los primeros cristianos abandonar tales prácticas.

Aunque Homero narra en la *Ilíada* (capítulo V) una segunda versión sobre el origen de Afrodita, el poeta atribuye la paternidad de Cíprida a Zeus y Díone⁴³⁸. En la *Ilíada*, su padre le aconseja retirarse de las batallas y la casa con Hefesto, dios de la fragua. Afrodita casada, según cuenta la epopeya, tiene amoríos con muchos otros dioses y príncipes, entre ellos fulguran: Ares, Anquises y Adonis. Las redes tópicas entre Afrodita y otros dioses básicamente son las siguientes⁴³⁹: desde el punto de vista simbólico, desempeña el papel de anhelo y fuerza engendradora. En el Olimpo, en torno a ella giran las Gracias y Eros; las Gracias son reflejo de cualidades apreciadísimas por el ser humano: amabilidad, acción creadora, gratitud, entre otras.

Por otra parte, en la Edad Media el personaje e incluso el asunto de la belleza femenina no fueron temas recurrentes, salvo a la luz del texto bíblico y específicamente del *Cantar de los cantares* atribuido a Salomón (X a.C), del cual citamos algunos versículos como modelos de una arqueología de la belleza femenina, cuyos procedimientos narrativos serán fuente de inspiración para la historia erótica de Occidente en cuanto a la configuración descriptiva de la amada.

¡Qué hermosa eres, amada mía, / qué hermosa eres! / ¡Palomas son tus ojos/ tras el velo! / Tus cabellos, como un rebaño/ de cabras, que desciende/ por la sierra de Galaad. / Tus dientes, cual rebaño/ de ovejas trasquiladas, / que suben del baño; / todas ellas gemelas, / ninguna solitaria. / Tus labios, cinta escarlata, / y tu habla, fascinante⁴⁴⁰.

Como se observa en el fragmento anterior, refiere el amor entre un hombre y una mujer. La exaltación y comparaciones entre el cuerpo de ella y los elementos naturales funcionan como ambages para expresar las diversas caras del amor. Asimismo, en los versos encontramos ciertos intersticios de temor y dolor, “rapsodas que destrozan, sorpresas nocturnas, búsquedas sin encuentro”, que recuerdan lo imperfecto del amor (visión totalmente contraria a la griega). Entonces el príncipe descubre el amor pleno en Dios. Y las

⁴³⁸C.García, *Diccionario de mitos*, *Op. cit.*, p. 16.

⁴³⁹ Jules Cashford, “Todas las diosas griegas son lunares”, en *El mito...*, *Op. cit.*, p. 354.

⁴⁴⁰ Schökel, *Cantar de los cantares*, *La Biblia de...*, *Op. cit.*

imágenes y comparaciones construyen los distintos rostros de la amada: el erótico, entre ellos.

La versión popular y sexual de la mujer como un atractivo pecaminoso dice así:

Lasciva, de atractiva sonrisa, / lleva tras sí todas las miradas; / los labios/ amorosos, gordezuelos/ pero bien delineados, causan un extravío/ suavísimos/ y destilan/ una dulzura, como la miel más fina, cuando besan como para hacerme olvidar, más de una vez, que soy mortal. / Y la frente alegre, tan nívea, la dorada luz de sus ojos, /el cabello rojizo, las manos que superan a los lirios me sumen en suspiros⁴⁴¹.

Aquí también se describe el amor entre un hombre y una mujer. Como en el texto anterior, es el hombre quien mira a la mujer que ama o desea, en este caso con recelo. La composición plantea al menos tres aspectos a observar: la unión mujer-lasciva, su belleza como peligrosa, y una belleza que adormece.

Hacia el siglo XII, y con el nacimiento del amor cortés, la belleza femenina tendrá este papel predominante que se tejerá bajo la lógica divina de las pasiones opuestas, creándose una perspectiva que aún hoy en día flota sobre la atmósfera cultural y literaria de nuestro momento. El movimiento fue gestado por los trovadores franceses, italianos, alemanes y españoles. Ellos concibieron un amor casto sublimado como solución a las contradicciones religiosas amor-cuerpo-deseo sexual. Este amor postergado formulará a la mujer como deseable e inalcanzable⁴⁴², gestándose la teoría de la *pasión-amorosa* sublimatoria del deseo carnal: “De desear mi corazón no termina/ aquello que yo más amo, / y creo que voluntad me engaña/ si codicia me despoja; pues es más punzante que espina/ dolor por aquello que de mí se apiaden⁴⁴³. Los obstáculos poéticos para el cumplimiento amoroso entre el caballero y la amada son la separación, el casamiento de ella, la

⁴⁴¹ Eco, Frag. “Sensualidad femenina”, en *Historia de Op. cit*, p. 158. (Texto del siglo XII.)

⁴⁴² Aunque algunos autores como Umberto Eco suponen que esta lectura del amor como imposible y mística, en realidad pertenece más a una lectura romántica decimonónica, hecha por los poetas románticos de la lírica trovadoresca, tales como Heinrich Heine “Romancero” de 1851, en *Ibid*, p. 168.

⁴⁴³ Jaufre Rudel (1125-1148), “Cuando el raudal de la fontana”, en María Eugenia Góngora, *Antología de poesía medieval*, Chile, Editorial Andrés Bello, 1986, p. 55.

imposibilidad de la unión sexual, la muerte, el hechizo⁴⁴⁴. El relato más famoso creado bajo este principio es el de *Tristán e Isolda*. Texto cúspide del amor imposible de origen medieval.

Al respecto, Rougemont, en *Amor y Occidente*, explica que el mito de *Tristán e Isolda* gesta la teoría del *amor pasional* como contribución de la cultura europea de la Edad Media al mundo moderno. Los personajes organizan la dinámica de la *pasión* en su sentido cristiano, ligando amor-muerte como parte de la dinámica amorosa. Pasión que implica *sufrimiento*, así como un erotismo idealizado. El mito también puede resumirse como la historia del adulterio. El argumento del especialista para llamar mito a la novela medieval es que:

no podemos creer ya que el mito sea sinónimo de irrealidad o de ilusión [este] es una historia, una fábula simbólica de situaciones más o menos análogas que permite abarcar cierto tipo de relaciones constantes [...] En este sentido los mitos traducen las reglas de conducta de un grupo social o religioso. Proceden del elemento sagrado en torno al cual se ha constituido el grupo [...] Pero el carácter más profano del mito es el poder que sobre nosotros tiene, generalmente sin que nosotros lo sepamos⁴⁴⁵.

La historia cuenta básicamente que Tristán, caballero de talentos inimaginables, es adoptado por el rey Marcos, ya que él es huérfano. Entre aventuras, Tristán es herido por el gigante Morholt pero es curado por la princesa, Iseo. Tiempo después su protector decide casarse, y envía al héroe por su futura esposa, quien resulta ser la bella princesa que tiempo antes lo había ayudado. Tristán obedece al rey hasta que “accidentalmente” (según la versión que se lea) bebe una pócima de amor que era en origen para Marcos e Iseo. Entonces, Tristán se enamora irremisiblemente de Iseo y comienza una aventura amorosa de infidelidad entre los amantes. Al final, el amor entre ambos es imposible, pues la muerte los alcanza.

⁴⁴⁴ M. Góngora, *Antología de...Op. cit.*, p. 11.

⁴⁴⁵ Rougemont, *Amor y ...Op. cit.*, pp. 18-19.

¿Qué nos importa de este relato para efectos del presente análisis? Dado que Occidente ha articulado un ideal amoroso que incluye ideas más o menos acabadas de lo que es el amor, a quién amar y cuándo amarlo, la configuración de un nuevo matiz amoroso (*la pasión*) completa el mecanismo antes no configurado abiertamente por otras culturas. Es decir, todas estas ideas se van sumando al discurso masculino/femenino sobre el amor, asunto tan profundamente complejizado en la literatura, y francamente problematizado en *Crónica de la intervención*.

El mito sobrevivió en la literatura, ya sea como Afrodita o como Venus, frecuentemente amalgamado a temas amorosos: San Juan de la Cruz, Shakespeare (*Venus y Adonis*), Calderón de la Barca (*La púrpura de la rosa*). Sin embargo, más vale decir que la presencia de Venus-Afrodita se difuminó luego de las aportaciones pictóricas sobre todo de artistas como Tiziano. La diosa perdió su cualidad divina, sobre todo a partir del manierismo y del barroco para tomar cuerpo en las muchachas comunes, salvo cuando se trató de obras eminentemente mitológicas. Después de estos movimientos artísticos, lo que queda de la diosa es el patrón clásico de su belleza alimentado, delineado, matizado con las aportaciones del pensamiento europeo, al paso de los siglos, y cuyo nuevo giro lo dará la literatura francesa (Racine).

La belleza francesa estará rodeada de violencia, aunque sujeta a patrones clásicos que atisbarán hacia la formulación de una comprensión subjetiva, modificando por vez primera el principio estético platónico de la mirada como elemento perceptivo. El *ojo* individual puede hallar belleza donde no necesariamente se espera. Hacia el siglo XVIII, este ideal pierde su correlato narrativo para quedarse en el espacio de lo particular. Esta es ya una belleza cuyo valor depende solo de aquel que la mira, como ocurre con el caso de la mirada romántica. Es una mirada que exige una belleza fallida, barrada, ciertamente femenina, que descubra la fragilidad de la mujer amada:

Ahora bien, en estos la perfección considerada en sí misma está lejos de ser causa de la belleza que precisamente allí donde la belleza se encuentra en su más alto grado, esto es, en el sexo femenino, casi siempre comporta una idea de debilidad y de imperfección. Las mujeres lo saben perfectamente y, por tanto, se esfuerzan por

balbucear, por caminar con paso vacilante, por aparecer débiles y hasta enfermizas; en estas demostraciones son guiadas por la naturaleza. Una belleza afligida es la más conmovedora⁴⁴⁶.

No dejamos de advertir distintos hechos en la formulación que sobre la belleza femenina se tiene a estas alturas del discurrir de la historia occidental. Esta sigue siendo eje de la mirada masculina y sigue estando articulada tanto con el concepto de bien como del mal (vida y muerte), al mismo tiempo es una belleza moral, pues ella sabe de dónde tomar esa actitud modesta, afligida, clásica de la mujer pálida, amable y enferma, y al mismo tiempo desear al sujeto amado, pues aún ante los estertores de la muerte la mujer desea, anhela, busca al objeto de su amor. Perspectiva recurrente en los eventos literarios del siglo XX.

4.6.4 Estructuras narrativas del mito de Venus

Por su complejo entramado discursivo, *Crónica de la intervención* consiente lo mismo partir de un análisis literario hacia uno filosófico, que de lo pictórico hacia lo literario o viceversa⁴⁴⁷. Asimismo cuenta con una base histórica, ideológica y estética que soporta el relato esencial para la consolidación de la preceptiva del arte canónico occidental articulada en el espacio narrativo, a manera de punto de capitón encarnado en personajes, quienes actúan en función de un legado extraliterario y pictórico. Obvio, entonces, resulta el análisis de algunas obras plásticas capitales en el entramado de la novela que, como en este caso, parten de un antecedente escrito de carácter mítico.

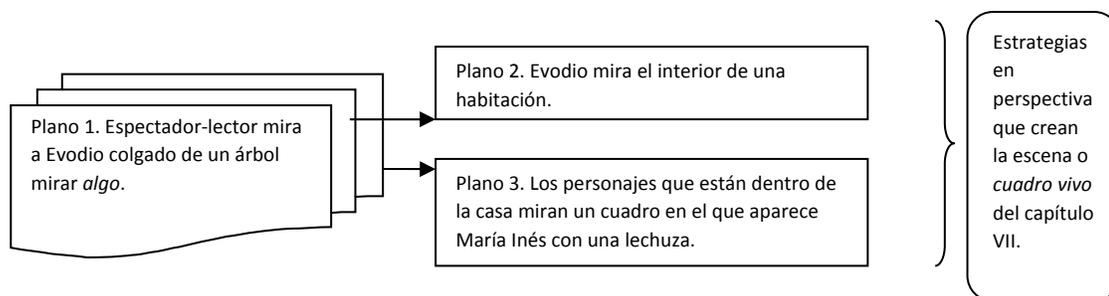
Dos son los métodos poéticos usados por García Ponce para aludir al mito de Venus en *Crónica de la intervención*. Ambas estrategias apoyan al desarrollo de la trama, aunque fueron tomadas de fuentes secundarias distintas. La primera fue recuperada del Renacimiento alemán, y la segunda fue una adaptación del Renacimiento italiano. La primera influencia plástica está encabezada por Lucas Cranach, El Viejo, y la segunda opera bajo el esquema inventivo de Tiziano.

⁴⁴⁶ Dice E. Burke en “La perfección no es causa de belleza”, en *Investigación en Eco, Historia de... Op. cit.*, p. 257.

⁴⁴⁷ Véase el trabajo de Iván Ruiz, *Literatura velada: Juan García Ponce en Crónica de la intervención*, México, BUAP-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes-Programa de Semiótica y Estudios de la Significación, 2007.

En cuanto a la técnica literaria usada por García Ponce para incorporar a su obra el mito de Venus, esta se divide en dos procesos diferentes pero vinculados a partir de dos movimientos pictóricos concomitantes en el tiempo, aunque confrontados ideológicamente. La primera técnica aparece por primera vez en el capítulo VII de su novela, la cual consiste en generar un juego intertextual entre *Cupido quejándose con Venus* y los personajes femeninos eje de la novela (Mariana y María Inés) con el fin de crear un despliegue estético idealizado sobre la belleza femenina. La escena erigida en el apartado “Noche de fiesta” prepara al lector para introducirlo a una especulación artística de aspecto gótico-renacentista mediante un segundo espectador. La descripción genera un primer plano visual que ha de contemplarse posteriormente: Evodio, suspendido en un árbol, mira a la distancia el interior del cuarto donde se encuentra José Ignacio (segundo plano visual). El narrador, que no es Evodio, plantea al lector una doble representación, que permite “ver al lector” un cuadro. La habitación tiene, según el narrador, “un arbitrario aspecto medieval”. La tercera escena proyectada se compone de un cuadro que Evodio mira desde lejos. En la tela aparece María Inés extraña y sin “propósito realista” (último plano que percibe el lector), cuya perspectiva quedaría de la siguiente manera:

ESQUEMA 20. DISTRIBUCIÓN DE LA PERSPECTIVA NARRATIVA EN EL CAPÍTULO VII



A partir de este punto, el narrador rompe la trama para proponer al lector una serie de disertaciones sobre las leyes manieristas y barrocas que ejemplifican el posicionamiento estético del narrador. Su idea apoya la imitación como principio y no como propósito realista. Acto seguido, continúa:

Ella se veía moderna y antigua como el tiempo sin tiempo de lo femenino. Los colores del cuadro eran arbitrarios. Imperaba el verde y un rosa opaco y una especie de ocre manchado de gris o de gris manchado de ocre mediante el que se hacía evidente la figura de la señora, con las piernas cruzadas y lo que quizá era un brazo levantado hacia la garganta. [Era] una diosa perdida, la señora tenía una lechuza posada en el hombro y frente a ella había una especie de arbitrario aparato en cuya posible pantalla se dibujaba un gato y más arriba, en otra zona del mismo aparato azul, un reloj⁴⁴⁸.

Los términos “lechuza” y “diosa” operan en el imaginario mítico en torno a Minerva o Atenea, quien regularmente aparece con un mochuelo. Atenea, la de los ojos glaucos o brillantes, es analogizada con María Inés. Primera evidencia encontrada en la estrategia de fusión seguida por el narrador. Luego agrega, “Durante el tiempo de la realización de ese cuadro” ocurre que María Inés es “idéntica y diferente por completo a la figura que aparece en el cuadro”. Ella permanece dentro de un espacio eterno porque está atrapada en el arte. Un giro irónico interrumpe la trama para discurrir sobre la estructura del relato mítico con el que se produce otro puente intertextual crítico sobre el valor de las distintas tipologías textuales desarrolladas en la cultura occidental en literatura:

Hubo una época en la que el hecho mismo de contar obedecía al seguro curso de los acontecimientos y la narración se sucedía a sí misma como el día sucede a la noche hallando naturalmente su rumbo porque era su propio modelo, la vida en la que se apoyaba y a la que repetía para que se contemplara a sí misma en las hermosas leyendas [...] porque las propias reglas así lo concedían⁴⁴⁹.

Si nos quedamos con el primer recurso usado por García Ponce, el decir de Roberto Vallerino respecto del uso del lenguaje pictórico en su narrativa sería, como afirma el

⁴⁴⁸García Ponce, *Crónica...*, p. 117.

⁴⁴⁹García Ponce, *Crónica...*, p. 119.

crítico: “lograr, mediante la traslación del lenguaje escrito, la aparición de lo invisible”⁴⁵⁰, sin embargo son muchos los elementos culturales que integran este apartado. Como se observa en el fragmento anterior, hay una fecha sin tiempo en la que el relato oral constituyó la base para transmitir el saber de la colectividad. Tiempo en el que la técnica no aparece porque se está en los orígenes de la humanidad. Después hay otro momento (aristotélico por supuesto) donde la organización cultural permite la articulación de las expresiones artísticas en función del objeto y método de exposición artística. Esta idea constituye el principio ideológico que sostiene a *Crónica de la intervención*. A partir de este punto, cada capítulo y puente intertextual establecido tendrá la intención teórica, pensada como disertación histórica y como acto creativo personal, el cual produce los siguientes efectos estéticos en la novela:

1. Se crean planos narrativos como piezas pictóricas trazadas en perspectiva, tal como lo hicieron los renacentistas.
2. Se recuperan textos míticos fuente para la construcción de un ideal de belleza acendrado en la colectividad pero encarnado en un personaje femenino transhistórico porque equivale a todas las mujeres bellas.
3. Ocurre una profanización de la diosa Venus encarnada en María Inés-Mariana.
4. Se fusionan las identidades femeninas con las mitológicas: “María Inés era idéntica y diferente por completo a la figura que aparecía en el cuadro”⁴⁵¹.
5. El referente cultural sobre la belleza ocurre con Lucas Cranach, El Viejo.
6. La ironía opera con un signo de puntuación que permite cambiar el valor semántico al discurso: de narrativo a argumentativo.
7. La mirada opera como factor de perspectivas en la observancia de planos diversos que componen un cuadro vivo (escena).

⁴⁵⁰Armando Pereira (Coord.), “Acróstico en prosa para Juan García Ponce, demiurgo de lo invisible y lo sagrado”, en *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, Era-UNAM, 1997, p. 264.

⁴⁵¹García Ponce, *Crónica...*, p. 118.

Luego del breve análisis formal, está el referente femenino con la Venus de Lucas Cranach, el Viejo, quien aparece “impúdica”, “eterna”, “provocativa” entre muebles “rotundos y pesados”, entre “espejos que convierten la profundidad en ilusión”⁴⁵². Ella es definida como lo que “distorsiona” o como “perturbadora belleza” por poco habitual (lenguaje empleado por el narrador de *Crónica de la intervención* y el ensayista García Ponce para sus críticas sobre pintura). Los adjetivos calificativos operan tanto en novelas como ensayos del autor:

Novela	En la tela está la mujer, diosa eterna y figura temporal, <i>ingenua y perversa</i> , ajena a sus encantos, y descansando en su semivelada <i>revelación</i> , toca con su ancho sombrero, con Eros siempre a su alcance, la <i>tentación</i> que <i>no podía evitarse</i> , que oculta sus peligros y utilizándolos se conserva ajena a ella [Las cursivas son mías] ⁴⁵³ .
Ensayo	El mito bíblico se inficiona ya de psicología. Eva puede ser también Venus y esta se toca con velos, collares y sombreros <i>sugestivos</i> en los que la <i>pureza del desnudo</i> se corrompe para dejar entrar el sabroso condimento de la <i>perversidad</i> [Las cursivas son mías] ⁴⁵⁴ .

Así, la tradición discursiva que liga artificiosamente ideologías y preceptos amalgama también la esfera religiosa mediante los siguientes términos: “hipocresía”, “diablos”, “sufrimientos” y religión cristiana. Esta imbricación es una aportación esencial del autor con el cual vincula el discurso literario con el plástico y, junto con él, la revisión conceptual del discurso cultural falocéntrico⁴⁵⁵ sobre la mujer y su belleza a lo largo de la historia como objeto de deseo, modelo de belleza, fuente de amor, deseo y tentación: bruja o fuente de perdición. Empero esta incrustación discursiva ejerce continuidad crítica. En este sentido, el autor no cuestiona el desarrollo estético de Occidente, sino que abreva de él para luego virar y producir su discurso en sintonía con la tradición. La mujer, por tanto, aparecerá en su obra y en sus ensayos sobre plástica como objeto *bueno* y *malo*, capaz de llevar a la

⁴⁵² García Ponce, *Obras reunidas...*, *Op. cit.*, p. 123.

⁴⁵³ García Ponce, *Crónica...*, *Op. cit.*, p. 132.

⁴⁵⁴ García Ponce, *Las huellas de la voz*, México, Mortiz/Planeta, 2000.

⁴⁵⁵ Falocéntrico. Predominio del hombre sobre la mujer, especialmente en la vida pública, y en su lenguaje.

perdición o a la salvación⁴⁵⁶. De ahí que la Venus de Cranach sea aquella que *tienta*, la que *provoca* mediante la *acentuación de sus encantos*. Es *seductora* de tal manera *cruel, avispada y abismal*. Esta es la respuesta del artista, quien lanza su respuesta vengativa, aunque finalmente sucumbe “al inquietante poder demoniaco de la belleza femenina”.

En cuanto a la pintura de Cranach, en la obra de García Ponce, Venus aparece junto con su hijo. La inserción mitológica pagana, más la incorporación del discurso cristiano de vertiente católica sirve a García Ponce, tanto en la novela como en sus críticas, para elogiar el desnudo femenino. Bajo este precepto aparece una idea como *revelación* del autor: la Venus es una mujer y todas las mujeres son lo femenino. “Igualdad” y “contigüidad” femeninas autorizan al *voyeur* y al *perverso* a precipitarse en el deseo, a entrelazar los discursos religiosos y sagrados con los del arte. El arquetipo (diosa o mito) plasmado por Cranach “[tiene] interminable espalda y ceñidas nalgas [como] Venus; [siempre tiene una] larga curva de la espalda, las nalgas y el entrevisto seno de su musa”. Semejante, muy semejante a la Mariana o María Inés de *Crónica de la intervención*⁴⁵⁷.

Mariana, María Inés, Venus, Eva, son todas la misma, son una única mujer como parece haber un único hombre. Ellas son medios del arte que posibilitan la posesión de *una mujer* que rompe los límites y lleva al hombre a “ceder a las tentaciones que nos ofrecen”. Resulta una sorpresa encontrarnos con un García Ponce, ensayista, y un personaje, Esteban de *Crónica de la intervención*, que piensan igual. Asimismo ellos tienen la mirada puesta en el pasado porque requieren una justificación, ¿la necesitan?, fuertemente apoyada en un legado histórico que les permita, autorice, poner en acción “esas representaciones” para entrar “a nuestro tiempo bajo la inevitable sombra de las negras revelaciones de Freud y las exigencias que el mismo desarrollo del arte impone sobre la forma”⁴⁵⁸.

Aquí la mirada adquiere una nueva disposición óptica estructurada bajo un nuevo modelo visual⁴⁵⁹. No es el ojo sino la mirada. Esta mirada yace en el orden de lo simbólico,

⁴⁵⁶ Véase el discurso sobre la feminidad planteado por la tradición católica inquisitorial en *el Malleus Maleficarum (El Martillo de las Brujas)*, escrito por Heinrich Kraemer y Jacob Sprenger en 1486 y publicado en 1976 como *El martillo de las brujas*, Madrid, Abraxas, pp. 97-108.

⁴⁵⁷ García Ponce, *Las huellas... Op. cit.*

⁴⁵⁸ *Idem.*

⁴⁵⁹ Leyes de la óptica, todo aquello que vemos se debe al reflejo de la luz en la retina de la luz que proviene de los objetos ya sea por reflexión o emisión. La luz podrá atravesar por distintos medios antes de llevar al ojo,

a ella se suman las pupilas de Hesíodo quien alguna vez concibiera a la primigenia Afrodita, la de Platón quien disertó sobre Eros, la de Praxíteles y su Cíprida ajustada a la *proporción* y *armonía* Clásica, la Venus del I d.C. Está también esa Afrodita-Venus como Eva cristiana que será, tiempo después, la muchacha común de los pintores del XVIII. En realidad los personajes son el discurso forjado durante siglos por la perspectiva masculina acerca del *ser femenino*. Es una representación de la “mujer” mas no ella. De ahí el efectismo del personaje Mariana, entonces se comprende que sea ella una gota de agua con María Inés. Y que ambas hablen igual: “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche”, dirá la primera, y continuará la segunda como una extensión: “...soy una ninfómana”.

Ahora bien, en cuanto al segundo recurso literario usado por García Ponce, este se despliega a lo largo de la novela y puede comprenderse a la luz de las acciones realizadas por el propio Tiziano relativo al tratamiento suministrado a los mitos ovídicos, los cuales retoma de la tradición mitológico-literaria de su época⁴⁶⁰. El veneciano crea, no ya una Venus, sino un *amor sacro* y otro *profano*⁴⁶¹, método que le permite trasladar las categorías de belleza divinas a las humanas encarnadas en mujeres específicas. Es decir, aquellas características en la efigie y del mito cíprico ahora posibles de hallarse en ciertos modelos femeninos susceptibles de fungir como nuevos cuerpos modernos, desprovistos de cualquier carga religiosa, aunque no eliminada su faz sagrada.

De manera semejante como Tiziano trató a sus modelos femeninos y de la manera como resolvió sus composiciones mitológicas, García Ponce usó la obra de Cranach, El Viejo, y de otros autores de distintas épocas para adaptarlas a sus propias preocupaciones estéticas. Como el veneciano, García Ponce tampoco ignora los hechos estéticos anteriores y los transforma a su manera, recodificando los significados iconográficos pasados en función de su presente. Es una María Inés-Venus que se bifurca profana y sagrada. Los calificativos empleados para describir *Cupido quejándose con Venus* son una actualización del mito y una adecuación para su narrativa que confiere a sus obras una posibilidad de

proceso que se denomina refracción. La formación de imágenes a partir de las leyes de reflexión afirma que un rayo incidente sobre un punto de una superficie reflectora, se refleja de tal modo que el rayo reflejado forma el mismo ángulo que el incidente respecto a la normal a dicha superficie en el punto.

⁴⁶⁰ Aspecto que no desarrollaremos en este apartado por haber sido tratado ya en el apartado Diana y Acteón de este mismo capítulo.

⁴⁶¹ Cfr. La Ilustración 24, titulada *Amor divino, amor profano* de Tiziano.

sobrevivencia en el espacio literario en el que transita dentro la “seguridad de la continuidad de lo ya escrito” como él mismo comenta⁴⁶².

Asimismo, y como siempre ocurre con una obra artística, en la novela hallamos dos aspectos que manifiestan la problematización de la mirada ocurrida, como el mismo autor lo indica, a partir de la teoría freudiana. Acontece que María Inés o Mariana son en realidad representaciones de una belleza idealizada. Sucede que ellas se comportan tal como el “amado”, en este caso Esteban, las concibe ilusoriamente. Hay, extrañamente, una correspondencia entre la ensoñación del personaje masculino y la mujer increíblemente hallada (Mariana). Cabe preguntarse, ¿desde qué lugar mira Esteban a Mariana? ¿Desde qué lugar se le da el lugar al otro como “prohibición”, “intocable”, “inaccesible”? ¿En qué momento la otra puede convertirse en “¿Un signo de nada, la imagen del amor” o “súbita provocación del deseo”? ¿No parecen acaso palabras y frases más propias de un adorador, de un fanático religioso, que de un hombre? ¿No son estas las palabras las de un enamorado de una diosa, más que de una mujer?

Hay, desde la perspectiva de quien sitúa al otro en el escaño de dios, el deseo de colocarse él mismo un peldaño más abajo para no estar en consonancia con lo sagrado pues lo terreno no conversa con lo imposible. Entonces la mirada del sujeto que ama aquello que nace de un espejo curvo (que no de un plano), mira una imagen deformada (idealizada) y, por tanto, no puede o no quiere colocar a su objeto de amor en la misma posición terrena en la que un hombre podría encontrarse con una mujer a la cual amar.

Esta imposibilidad de mirar a la mujer, ya sea a través del arte o de la vida misma, como un ser semejante, atisba la dificultad histórica del encuentro del ser humano con el Otro, y trasladada a un otro semejante al que le incorpora todo aquello que le devuelve su propia completud, y le recuerda un tiempo antiguo, inmemorable, extraordinario. La problematización es provocada por la posición en la que el amado se coloca frente a su objeto de amor. Nada hay de inocente en la sujeción del adorador. Es apenas el comienzo de la dinámica amorosa en la que, como hemos visto apartados atrás, la pasión amorosa vislumbrada por Occidente cobra vida. Conviene, para quien desea perpetuar este

⁴⁶² García Ponce, *Las huellas...*, *Op. cit.*, p. 169.

esquema, la pervivencia del mito. Encuentra en esta adaptación ideológica acuerdo colectivo y concomitancia con la vida social que le circunda. La dialéctica en la que operan el hombre y la mujer actualmente está claramente analizada y reproducida en el arte pasado. El canon les proporciona cómodamente un modelo establecido. En este sentido, los creadores son lectores de atmósferas en las que los distintos discursos colectivos circulan. Es, sin duda, tarea del creador recuperar las articulaciones simbólicas de su comunidad y su contigüidad dialógica.

Finalmente, podemos decir que ambas técnicas literarias están articuladas como estrategias narrativas para soportar la tesis que trata de exponer el autor en *Crónica de la intervención*. Esta es la teoría de los opuestos largamente disertada desde los presocráticos hasta nuestros días en torno a la belleza y al amor. Tesis problematizada mediante el ingreso de disertaciones sobre el bien y el mal, la aparición de lo invisible (sagrado-femenino) y el erotismo como medio de acceso al Amor. El autor comenta en *Las huellas de la voz*: "El erotismo y sus polos inevitables, amor y odio, han contaminado desde siempre la pintura con su impureza vital y sus laberintos psicológicos." Lo cual, queda probado; es absolutamente cierto en el arte en general y en el suyo en particular.

Referencias bibliográficas

- Aguillara, Gio[vanni] Andrea d[a]ll', "Atteone si tranformain Cervo", *Le metamorfosi di Ovidio*, Libro Terzo, [p.] 74, [Estrofas] 66-95, MDLXXXIV, USA, en:<https://books.google.com.mx/books?id=gd-tnQtD5H0C&dq=Giovanni%20Andrea%20dell%20Aguilera&hl=es&pg=PA74#v=thumbnail&q&f=false>
- Álvarez, Lluís X, *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*, Barcelona, Arthropos, 2005.
- Apuleyo, Lucio, *Las metamorfosis o El asno de oro*, Madrid, Cátedra (Letras Universales), 1988.
- Aquino, Tomás de, *Suma de teología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

- Aristóteles. *Metafísica*, A2, 982 b12, Gomez Caffarena, J. *Metafísica fundamental*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1983.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 1996.
- Auster, Paul, *Los manuales mitológicos del Renacimiento*, Buenos Aires, Universidad de Río de la Plata, 1998.
- Ballesteros, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica Victoriana*, La Mancha, Ediciones de la Universidad de La Mancha (Monografías, 23), 1998.
- Bataille, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- _____, *Las lágrimas de Eros*, México, Tusquets, 2013.
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, [1986].
- Beristáin Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992.
- Biblia de estudio Nueva Visión Internacional Arqueológica, China, Editorial Vida, 2009.
- Biblia de referencia Thompson, USA, Editorial Vida, 2009.
- Biblia NVI, USA, American Bible Society, 2004.
- Biblia Reina-Valera, Miami, Editorial Vida, 1987.
- Blumenberg, Hans. *Trabajos sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Brisson, Luc, *Platón, Las palabras y los mitos*, Madrid, Abada, 2005.
- Brontë, Emily, *Cumbres borrascosas*, Barcelona, Mondadori, 2012.
- Burke, Edmund. *Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello*, t. III, 9, 1756. En Umberto Eco (Coord.), *Historia de la belleza*, Milán, Lumen, 2004, (Trad. Maria Pons Irazazábal).
- Gomez Caffarena, *Metafísica fundamental*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1983.
- Carvalho de Fagalhaes, Roberto, *El pequeño gran libro de la mitología*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2006.
- Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, Joaquín Mortiz, 1977.
- Cassirer, Ernst, *El mito del Estado*, México, FCE (Popular, 90), 1980.

- Cioran, Emile, *La caída en el tiempo*, Barcelona, Tusquets, 1993.
- Devereux, George, *Baubo: la vulva mítica*. Barcelona, Icaria, 1984.
- Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, México, UAM-Arthropos, 1993.
- Eco, Umberto (Coord.). *Historia de la belleza*, Milán, Lumen, 2004. (Trad. de María Pons Irazazábal).
- Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1999.
- Esteban Lorante, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, Itsmo, 2002.
- Ferreira, Vergílio, *Invocación a mi cuerpo*, Barcelona, Quaderns Crema, 2003.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía abreviado*, México, Editorial Sudamericana, 1998. Foucault, Michael, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, t. 2, México, Siglo XXI, 2011.
- Freud, Sigmund, "El tabú de la virginidad. Contribuciones a la psicología del amor III", en *Obras completas*, t. XI. Buenos Aires, Amorrortu, ([1913] 1917) 1979).
- _____, "Fragmento de un Análisis de un caso de histeria", en *Obras completas*, t. VII, Buenos Aires, Amorrortu, ([1901] 1979).
- _____, "La cabeza de Medusa", en *Obras Completas*, t. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, ([1940] 1922) 1979).
- _____, "Sobre la sexualidad femenina", en *Obras completas*, t. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, ([1931], 1979).
- García Gual, Carlos, *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI, 2004.
- García Peña, Ignacio, *El jardín del alma: mito, Eros y escritura en el Fedro de Platón*, [Tesis doctoral], Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.
- García Ponce, Juan, *Autobiografía precoz*, México, FCE, 1966.
- _____, *Apariciones*, México, FCE, 1997.
- _____, *Crónica de la intervención*, en *Obras reunidas VI*, México, FCE, 2012.

- _____, *Crónica de la intervención*, México, Era, 1984.
- _____, *Las huellas de la voz*, México, Mortiz-Planeta, 2000.
- _____, *Obra reunida, Juan García Ponce*, México, Alfaguara, 2003.
- _____, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski: una descripción*, México, Era, 1975.
- García Sánchez, Manuel, *El gran rey de Persia: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Publicacions i Edicions (Instrumenta, 33), 2009.
- Ginzburg, Carlos, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- Gómez Espelosín, Francisco Javier, *Memorias perdidas. Grecia y el mundo oriental*, Madrid, Akal, 2013.
- Góngora, María Eugenia, *Antología de poesía medieval*, Chile, Editorial Andrés Bello, 1986.
- González de la Llana, Natalia, *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de la transgresión*, [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense, 2006.
- González Hernando, Irene, "La creación" en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, vol. II, núm. 3, 2010, pp. 11-19, Madrid, en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>
- González Llorante, Justo, *Historia del pensamiento cristiano*, Colombia, Clie (Historia), 2010.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Ariel, 2012.
- _____, *Los mitos griegos*, t. 1, España, Alianza Editorial, 2011.
- Greimas Algirdas, Julien, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.
- Guarino Ortega, Rosario, "Ovidio como modelo", en *En torno al Barroco, miradas múltiples*, (Coord. Concepción de la Peña Velasco), Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- Gurrola, Juan José, "Carta a Juan García Ponce" en *La Jornada Semanal*, núm. 548, 4/IX/2005.

- Gutiérrez, Santiago, "Luca Pacioli y la Divina Proporción", en *Revista Summa* 61, Sociedad Madrileña de Profesores de Matemáticas, Castelnuovo, junio de 2009, Argentina, en: <http://revistasuma.es/>, p.110.
- Hansen, William, *Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica, 2011.
- Herrera Cecilia, Juan y Montserrat Morales (Coord.), *Reescritura de los mitos en la literatura, Estudios de Mitocrítica y literatura comparada*, La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- Hesíodo, *Teogonía*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexican), 2007, (Trad. Paola Vianellos de Córdova).
- Homero, *Ilíada*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 150), 1996, (Trad. Emilio Crespo Güemes).
- _____, *La odisea*, Libros en red (Biblioteca Clásica), Buenos Aires, en: www.librosenred.com
- Honour, Hung y John Fleming, *Historia mundial del arte*, Madrid, Akal, 2004.
- Hualde Pascual, Pilar y Manuel Sanz Morales, *La literatura griega y su tradición*, Madrid, Akal, 2008.
- Jamme, Christoph, *El movimiento romántico*, Madrid, Akal, 1998.
- Jaufré, Rudel, "Cuando el raudal de la fontana", en María Eugenia Góngora, *Antología de poesía medieval*, Chile, Editorial Andrés Bello, 1986.
- Jiménez Corretjer, Zoé, *El fantástico femenino de España y América*, USA, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2001.
- Joyce, James, *Ulises*, México, Colofón, [2011].
- Jules Cashford, Anne Baring. *El mito de la diosa: evolución de una imagen*, España, Siruela, 2005.
- Kraemer, Heinrich y Jacob Sprenger, *El Martillo de las Brujas*. Madrid, Abraxas, 1976.
- Klíma, Joseff, *Sociedad y cultura en la antigua Mesopotamia*, Madrid, Akal, 2007.

- Klossowski, Pierre, "Las potencias del alma. Entrevista con Pierre Klossowski de Alain Arnaud", en *Revista Minerva*, No. 7, Madrid, en: <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=217>
- _____, *Roberte esta noche*, Barcelona, Tusquets, 1997. (Trad. Juan García Ponce).
- _____, *El baño de Diana*, Madrid, Gallimard y Tecnos, 1980.
- _____, *Orígenes cultruales y míticos de cierto comportamiento de las damas romanas*, Madrid, Arena libros, 2006.
- _____, *Roberte esta noche*, México, ERA, 1976.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural o mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 2011.
- Lipovetsky, Gilles, *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama. 2012.
- Longo, *Dafnis y Cloe*, México, Ediciones Coyoacán, 1997.
- Lotman, Yuri, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura" y "Sobre la dinámica de la Cultura", en *La Semiósfera*, vol. III, España, Cátedra, 2000.
- Lugo, José Antonio, "Crónica de la intervención" [Crónica], México, en: <http://www.garciaponce.com/resenas/jalcronica.html>
- Maris Poggian, Stella, *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*. [Tesis doctoral], Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- Martos, Ana, *Historia del sexo y del erotismo. La desconocida historia de la querrela del esperma femenino y otros pleitos*. Madrid, Nowtilus, 2008.
- Marwick, Arthur, "Capítulo III", en *A history of human beauty*, Londres, Thames and Hudson, ([1988] 2004).
- Milton, John. *El Paraíso perdido. Poesía de Milton*, Toledo, Imprenta de J. B. C. Souchois, 1912. (Trad. Escoiquiz).
- Moreno Márquez, César, "Escritura y entrelineas de la alteridad", España, Universidad de Sevilla, Biblioteca virtual, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/escritura-y-entrelneas-de-la-alteridad-prologos-levinasianos/>

- Nestle, Wilhelm, *Historia del espíritu griego*, Barcelona, Ariel, 1981.
- Ovidio, "Narciso", *Las metamorfosis*, Libro III. Barcelona. Bruguera, ([1981] 1993).
[Edición bilingüe, Trad. Ana Pérez Vega].
- Pacioli, Luca, *La divina proporción de Luca Pacioli*, Madrid, Akal, 1991. (Trad. Antonio Manuel González Rodríguez).
- Panofsky, Edwind, *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*, Barcelona, Arthropos, 2005.
- _____, *Tiziano: problemas de iconografía*, Madrid, Akal (Arte y estética), 2003.
- Pereira, Armando (Coord.), "Acróstico en prosa para Juan García Ponce, demiurgo de lo invisible y lo sagrado", en *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*, México, Era-UNAM, 1997.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI-UNAM, 2001.
- Pintor Irazo, Ivan, "A propósito de lo imaginario", en:
http://www.iaa.upf.edu/formats/formats3/pin1_e.htm
- Platón, Banquete. *Fedro*, Madrid, Prisa Innova S. L. Aguilar (Los libros que cambiaron el mundo), 2009.
- _____, "Banquete", en *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, 1988.
- _____, "Parménides", en *Diálogos V, Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos, 1988.
- _____, *El fedón o acerca del alma*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, en:
www.philosophia.cl/
- _____, *Sofista. Obras completas de Platón. Diálogos. El sofista. Parménides. Menón. Cratilo*, t. 4. Madrid, Medina y Navarro Editores, 1871.
- Plazy, Gilles, *Historia del arte en imágenes*, París, Barea, 2001.
- Potts, Malcolm, *Historia de la sexualidad desde Adán y Eva*, Madrid, Cambridge, 2001.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. Por los caminos de Swan*, t. 1. México, Alianza, 2011.

- Publio, Ovidio Nasón, *Las metamorfosis*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando, 1887. (Trad. Pedro Sanchez de Viana, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002).
- RAE. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid. en: <http://www.rae.es/ayuda/diccionario-de-la-lengua-espanola>
- Rank, Otto, *El doble*, Buenos Aires: JCE Ediciones, 2004.
- Revilla, Federico, *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1991.
- Robert, Jean-Noël, *Eros romano. Sexo y moral en la Roma antigua*, Madrid, Universidad Complutense, 1999.
- Rodríguez Adrados, Francisco, "El modelo clásico como constante histórica", en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. VII, año 1979. PDF. Madrid, Biblioteca Virtual del Instituto Cervantes, en: <http://www.cervantesvirtual.com/>
- Rodríguez Huéscar, Antonio, "Introducción a el Banquete o del Amor", en *Platón*, Madrid, Prisa Innova S. L.-Aguilar (Los libros que cambiaron el mundo), 2009.
- Rougemont, Denis de, *Amor y Occidente*, Barcelona, Kariós, 2006.
- _____, *Amor y Occidente*, México, Leyenda, [1945].
- Ruiz Gómez, Norma Liliana, "La mitología griega en la identidad de género", en *Revista electrónica de Educación y Psicología*, núm. 2, diciembre de 2004, Madrid, en: <file:///D:/srivera/Downloads/5195-3081-1-PB.pdf>
- Ruíz Montejo, Inés M., "El nacimiento de la iconografía cristiana", en *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV-7, 1991, España, en: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/7/cai-7-2.pdf
- Ruiz, Iván, "La mirada plástica de un escritor", España, en: <http://www.garciaponce.com/lecturas/ensiruiz02.pdf>

- _____, *Literatura velada: Juan García Ponce en Crónica de la intervención*, México, BUAP-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes-Programa de Semiótica y Estudios de la Significación, 2007.
- Saettele, Hans, *Palabra y silencio en psicoanálisis*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- Safouan, Moustapha, *Lacanian. Los seminarios de Jacques Lacan 1953-1963*, México, Paidós, 2005.
- Samoná, Leonardo, *Diferencia y alteridad*, Madrid, Akal, 2005.
- Sartre, Jean Paul, *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*, Madrid, Alianza, 1984. (Trad. Juan Valdemar).
- Schökel, Luis Alonso, *La biblia de nuestro pueblo*, Bilbao, Ediciones mensajero, 2008.
- Shelley, Mary, *Frankenstein o el Prometeo moderno*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Sontag, Susan, "Contra la interpretación", en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Souto Delibes, Fernando, *La figura de Sócrates en Jenofonte*. [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología Clásica, 2000.
- Stevenson, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2010.
- Stott, John R. W. *El cristiano contemporáneo*, USA, Libros desafío, 1996.
- Suárez Miramón, Ana, "La profanización del mito de Venus Anadiomena en Rojas y Calderón", en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio, 2002. Editado por Francisco Domínguez Matito, España, Iberoamericana, 2004.
- Torres Ruíz, Miguel Ángel, "Sexo inorgánico en el ciberespacio: relaciones entre ciencia y pornografía", en *Desacatos. Revista de Antropología Social*, CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), núm. 9, 2002.
- Vila Escuin, Samuel, *Nuevo diccionario bíblico ilustrado*, Barcelona, Clie, 1985.
- Vine, W.E., *Diccionario expositivo de la palabra del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento exhaustivo*, Colombia, Clie, 2005.

Virgilio, *Eneida*, Colombia, Editorial Oveja Negra, 1993.

Vitruvio, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*. Libro III, 17, Red ediciones, 2012.

William, Hansen, *Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*,
Barcelona, Crítica, 2011.

Zavala, Lauro (Coord.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, México,
Gobierno del Estado de México-Biblioteca Mexiquense del Bicentenario (Serie Arte),
2011.

CONCLUSIONES

El mito es un fenómeno constitutivo de la civilización desde sus orígenes hasta nuestros días. Su existencia se ha modificado al paso del tiempo y de las culturas debido a su anclaje lingüístico y simbólico. Tal como una lengua cambia, el mito también, gracias a su esencia narrativa. Al nacer una lengua, se conforma un fenómeno cultural y, con él, los mitos que han de organizar el conjunto de símbolos constitutivos de esa civilización: su visión de mundo, así como las directrices sobre las que se fundamenta su organización económica, religiosa, estética, etcétera.

No hay, como pudiera pensarse, un sinfín de mitos, sino unos cuantos medulares que se repiten a lo largo de la historia oral, escrita y visual de Occidente. Las formaciones mitológicas sobre la invención y ordenamiento del mundo, el nacimiento de los dioses, la creación del ser humano y su destino, dan cuenta de las preocupaciones de la humanidad desde que esta tiene conciencia de sí misma.

También, los mecanismos mitológicos de subsistencia están encarnados en ritos y relatos. Las variaciones narrativas son siempre reconocibles gracias a la conservación del mensaje central y a los recursos instrumentados desde el mito. Están, por ejemplo, el paralelismo, la contradicción, la paradoja, la metáfora, la sinestesia, la condensación, el desplazamiento, el oxímoron, entre muchos otros. Incluso el principio de contigüidad mental y sonora ocasionan este desplazamiento narrativo para transformar el relato mítico o fragmentarlo. La modificación constante del habla repercute en las actualizaciones del mito, lo mismo que los cambios ideológicos y técnicos; sin embargo, lo trascendente de esto es que las narrativas míticas permanecen a lo largo del tiempo, ya sea de forma latente o evidente, pero no mueren.

Con el surgimiento, construcción y transición de reconocidas civilizaciones, el relato mítico se debilitó, porque ya no fue suficiente su mensaje, su visión de mundo, así como los procedimientos mentales usados para dar cuenta de los nuevos descubrimientos y experiencias a los cuales se enfrentaba el ser humano. Así empezó la fragmentación de este relato: la “pérdida” de esas narrativas antiguas, las que no llegaron a nuestros días, en realidad no es tal, sino que resurgen con fuerza, acusándolas de nuevas.

Los mitos que hoy en día conocemos generalmente aparecen imbricados en otros tipos de discursos: literarios y religiosos, sobre todo. En ambos casos, la evolución propia de cada género ha creado confusión en muchos de los estudiosos, creyendo que son uno solo. Pero no es así, pues la característica esencial del relato mitológico es su condición de revelador de “verdad” y de una verdad “colectiva estructurante”, en tanto que el discurso religioso impone una condición supeditada a otro tiempo y otro espacio. Y los literarios proponen siempre una visión subjetiva en la que el ser humano aparece como lo más importante. La estética, el gozo, la vacuidad y el divertimento también son constitutivos del acto literario, en tanto el mito propone siempre una confrontación del ser humano con su realidad, con su condición de finitud y fragilidad.

En cuanto a los estudios existentes sobre el mito, se cuenta con muchas definiciones que parten de horizontes históricos específicos, los cuales tienen que tomarse en cuenta para comprender por qué se define el mito de determinada manera: como mentira, como acto sagrado, como literatura, etcétera. Lo mismo ocurre con el enfoque y la disciplina desde la que se le estudia: literatura, religión, filosofía... Igualmente, los instrumentos y las metodologías con los que se cuenta para su estudio, también operan en la aproximación al fenómeno, por demás intangible, disperso, perdurable y revelador de verdades.

La comprensión e interpretación del relato mitológico está determinada por el tiempo en el que más o menos se gestó y por la plataforma en la que se preservó. Por ejemplo, el mito sobre la invención del mundo, consignado en la Teogonía de Hesíodo, no posee la misma arquitectura mental que en su original hablado. De igual forma, el mito del andrógino ideado por Platón no posee la misma raigambre del pensamiento mítico, sino que está atravesado, desde su nacimiento, por el pensamiento filosófico socrático. También, si pensamos en el nacimiento del mito del amor cortés, cristalizado en obras como Tristán e Isolda, ya de origen fue materializado en un soporte estético: novela.

Puede deducirse lo importante que es considerar cuál es el soporte en el que se preserva un mito, cuántas versiones relevantes existen del mismo, en qué cambia una de otra, en qué se parecen esas distintas versiones y cuál es el patrón mental instrumentado

en el mito, para contar eso que solo puede contar tangencialmente. Reconocer algunos rastros de la arquitectura mental mitológica *versus* la racionalista puede ser una oportunidad de análisis.

Es pertinente recordar que, pese al pensamiento racional, existe el campo mitológico. Que el mito no deja ni dejará de existir, porque es intrínseco a la naturaleza humana. Esta fue la primera forma de civilización propuesta por el ser humano y este le creó destino. El desarrollo tecnológico y económico en el que se gestó una distinta reorganización social está aparejado con la transformación del mito como rector narrativo de la colectividad y se adhirió a otros contextos más difusos como el arte.

Al adherirse a otras plataformas, se hizo más abstracto, aunque no perdió su esencial carácter de organizador de colectividades y de poseedor de una verdad. El mito es un estabilizador de las contradicciones humanas, un mediador ante la angustia de la muerte, el vacío y la alteridad. Ante las diversas y constantes formas de desintegración a las que se enfrenta un sujeto (su psique), el mito aparece y funciona como mediador, a veces catártico, entre el individuo y la realidad que lo avasalla. Su función garantiza su pervivencia. De igual manera, la desarticulación de las narrativas mitológicas en una sociedad, desarticulan a la sociedad misma. El olvido de las narrativas mitológicas de un pueblo, eliminan de esta sociedad su propia identidad; eso que da el mito como formador de identidad individual y colectiva.

Como al ser humano le importa solo lo humano, con el paso del tiempo el mito se encarnó en sujetos: reyes, héroes, sacerdotes, dando paso a la justificación religiosa y jerárquica en la que se ha desarrollado la humanidad. La historia humana está representada por hombres investidos de un carácter sagrado (como lo es el Dalai Lama o el Papa) y personajes legendarios de la historia (Alejandro Magno, Napoleón, Francisco Villa, etcétera), rememorando a través de ellos la historia, el ritual y los mitos construidos alrededor de sus hazañas, que les recuerdan quiénes son.

En este sentido, el rito puede ser una encarnación del mito, pero no necesariamente. El mito siempre es un relato en el que puede variar su desarrollo pero nunca su final. La desmitologización de la humanidad implica la desarticulación de los

códigos culturales universales, lo cual no sé si sea posible absolutamente, pues es más que evidente que incluso la ciencia y la tecnología más avanzada están repleta de mitos expuestos en formas de utopías y anhelos.

Lo cierto es que hay un abandono del discurso mitológico con el avance de las nuevas tecnologías y la aparición de narrativas utópicas basadas en antiguos mitos que concluyen, siempre, con el mismo principio. Por ejemplo el anhelo de muchos científicos de que exista vida en otros planetas no es más que un deseo de no estar solo como humanidad. Si se observa, los deseos y sueños humanos siempre están determinados por las ideas base. Las utopías también nacen de este mismo principio.

Estos sueños perviven de generación en generación. Así, cuando un sujeto llega al mundo, no deviene al mundo e impone su lenguaje, sino que la cultura se le impone a través de la adquisición de un lenguaje determinado, una cuenca semántica específica y un repertorio simbólico y mitológico específico. Para que ese sujeto se inserte al mundo que le rodea debe de aceptar todas estas condiciones en las que le tocó vivir. Al aceptar ingresar a esa cultura, el sujeto entra ya regulado, sometido a esa organización social: monárquica, democrática, republicana, militar, etcétera. Accede al mundo, regulando su ingreso mediante la decodificación de los patrones narrativos y esto lo hace inconscientemente y gracias a la herencia familiar y contextual de la que parte. El artista y la mujer no distan de esta condición de alienación.

El arte, la religión y la escuela son mecanismos de aleccionamiento para la adquisición y reforzamiento de las narrativas, no todas míticas, que se utilizan para domeñar a los pueblos, pues en su origen, como es de comprenderse, el control de las sociedades era directo pues se contaba con grupos más reducidos, en cambio, hoy en día el incremento poblacional determina la urgencia de mecanismos similares al mito pero tergiversados para el dominio ideológico y económico de los millones de sujetos. Es decir, no toda narrativa es mítica, aunque lo parezca. ¿Cómo saber cuándo un mito es un mito? 1) Por su lejana presencia; 2) Por su construcción narrativa; 3) Por su condición de verdad, 4) Por su interacción a lo largo del tiempo. Lo demás son ideologías que se anclan en ciertos elementos míticos para la supervivencia de una dinámica social jerárquica.

En cuanto a las narrativas míticas que versan sobre la mujer, lo primero que habría que recordar es que son narrativas hechas (al menos las que se conservan) por hombres. Y estas van en un sentido que se bifurca luego en dos líneas que hasta la fecha tienen vigencia: 1) ellas son sagradas, por lo que recuerdan (a) el horror y (b) la fascinación del hombre. La causa de horror encuentra su expresión en la literatura con la que contamos hoy en día que, reducida a su mínima expresión, es síntesis de esas creencias y los arquetipos vigentes su materialización. La santa, la puta, la buena, la loca, la bruja, la madre, etcétera, no son más que cristalizaciones mitológicas de largo alcance que sitúan a la mujer (como género) en el terreno de lo opuesto masculino.

La unión de estos arquetipos (la virgen-puta, por ejemplo) no es más que la vuelta a los orígenes de las primeras narrativas en las que la mujer era concebida como causa de horror y de fascinación. Ahora este arquetipo, aunque remozado, sigue teniendo el mismo principio en el imaginario mitológico pues, como se sabe, la conclusión final del mito no cambia.

En este sentido, la figura femenina construida como un arquetipo erótico en la novela de Juan García Ponce, *Crónica de la intervención*, es diosa sagrada o puta sagrada, como los personajes que alguna vez hubo en algún tiempo en la historia humana y que podemos rastrear en algunos relatos mitológicos femeninos. Uno de esos puede ser el de Medea, por ejemplo: mujer temible, hechicera.

La extrema radicalización de la mujer hacia un arquetipo u otro no es más que la manera en la que opera una cuenca semántica, es decir, un mitologuema por sobre un mitema. Por ejemplo, esta visión de mujer bruja o de mujer diablo creada durante la Edad Media llevó a la creación de una entidad jurídica que diera salida a esa ideología. El mito evidente era el de la mujer como destructora: una fuerza natural que entontece, ante este temor, crean la Santa Inquisición y muchas mujeres fueron llevadas a la hoguera. En cambio, el mito de la mujer como sagrada y, por tanto, inaccesible fue el mito predilecto del romanticismo inglés. La fuente social en la que el mito se expresa aterriza en la pintura y en la literatura de 1770 en adelante.

El siglo XX, debido a las guerras, al ascenso de nuevas vertientes filosóficas (mitos formulados por el movimiento alemán a partir de 1850) y al desarrollo científico, posibilitó un abanico arquetípico más plural. Hoy en día, los medios de comunicación abren aún más las posibilidades de crear arquetipos femeninos largamente abandonados; por ejemplo, mujeres lobo, que nos recuerdan las primeras articulaciones antropomórficas de las efigies del neolítico como manifestaciones e intentos de aproximación a la naturaleza, etcétera... Con estas recuperaciones arquetípicas, vuelven relatos mitológicos al colectivo y con ellos creencias y formas de pensar como las de contigüidad conceptual en las que se veía a la mujer como parte de la naturaleza, por ser esta quien da vida a otros seres humanos. En fin, el repertorio arquetípico es tan grande como acceso tenga el sujeto a las narrativas concomitantes en la actualidad.

Sin lugar a dudas, el arquetipo de la mujer sensual tiene capital importancia pues ha logrado incrustarse en el campo económico. Las variantes estéticas no son tantas como podría suponerse. Por ejemplo, todas ellas son delgadas, de vientres planos como la Venus de Praxíteles, Botticelli, Tiziano, Cranach o Klossowski. Ciertos rasgos simétricos alcanzan a vislumbrarse hoy en día en los modelos comerciales y novelísticos contemporáneos, los cuales nacen de un canon y de principios matemáticos largamente disertados por la cultura de Occidente. Negarse a ellos, sería negar el desarrollo, los descubrimientos y las necesidades de esta cultura. Estos arquetipos femeninos ofrecen certeza a hombres y mujeres, de ahí su fuerza. Los lectores de novelas buscan reconocerse en estos personajes. Los cánones de belleza contruidos en estas narrativas recuerdan la larga historia por la que el ser humano (hombres y mujeres) han tenido que pasar para más o menos poder decir quiénes son y resistir así, en mayor o menor medida, los embates constantes de la realidad que los confronta y los fragmenta.

En este sentido, la creación cabal de la literatura implica un hecho trascendente para el desarrollo y la sobrevivencia del mito: por un lado, el mito se fragmentó y se debilitó; por otra parte, se exaltó la existencia humana. El nacimiento de la cuenca semántica renacentista, en la que el hombre se centra como eje de la vida, no es más que

el resultado de esta pugna nacida entre literatura y mito, que se afincó en la filosofía y en las actividades económicas cotidianas.

El ser humano siempre ha deseado ser eje del mundo. Es un principio estructural de la psique. Desde entonces, la sobrevivencia del relato mitológico hace énfasis en ciertas verdades mitológicas. Ante su muerte inminente, el ser humano, pese a sacralizarse continuamente, no escapa a esta verdad. Su fragmentación lo persigue y frente a la angustia que lo persigue: crea. El ser humano no es Dios, aunque luche por serlo. La mujer no es como el hombre, pese a que el hombre desee someterla a su visión. El hombre no hace vida sino cultura; la mujer hace vida y no necesariamente cultura. La mujer es anatómicamente distinta al hombre, aunque al hombre esto le cause horror. La mujer no necesariamente es el complemento del hombre ni este de ella. La violencia ejercida por el hombre para “domesticar” a la mujer, en la historia de la civilización, no ha hecho más que enmascarar la naturaleza femenina para prolongar su existencia, y por el otro lado articular narrativas engañosas que operan como fantasías en la psique tanto femenina como masculina, alejándolos de aquello que no desean ver. Por ello, también es natural la traslación del mito hacia la literatura, esto hizo que el hombre, en este caso, como organizador de la cultura, pasara por alto aquello irresoluble pero que le causa conflicto (la mujer y su condición de diferencia) y adecuara otras plataformas narrativas más *ad hoc* para continuar con su camino ideológico.

Por supuesto, el camino civilizatorio tiene mucho tramo recorrido, por lo que, aunque se quisiera rectificar, esto no es posible, pues mucho de lo que ha hecho parece tener buen camino y mejor destino.

Sin embargo, hay literatura con presencia mitológica, ciertos personajes tienen una construcción arquetípica que nos lleva a reconocer de inmediato la influencia de algún relato como sustrato de la diégesis. En el siglo XX, se reconocen autores con esta característica: Thomas Mann o Joseph Conrad. El autor que, consciente o inconscientemente, realiza una obra con rasgos mitológicos o cuya trama es absolutamente mitológica, tendrá, dependiendo del mito que relate, un amplio espectro de lectores o por el contrario se verá limitado en su difusión por la dificultad que ese mito implica. Los mitos

que refuerzan a la colectividad sus fantasías de eternidad, deidad y completud tendrán mayores posibilidades de éxito que aquellas que le recuerden, también desde el relato mitológico, su finitud, su incompletud y su materialidad. Es a este segundo tipo de autores donde pertenece Juan García Ponce.

Juan García Ponce sí retoma de la tradición mitológica los arquetipos canónicos femeninos, no así los masculinos, quizá esta sea la causa de la resolución final de *Crónica de la intervención*. Se puede ser, es verdad, un autor de rasgos mitológicos, pero qué mito retoma y cómo lo actualiza, depende de la visión de mundo que el artista posea. En este sentido podemos ver dos aspectos relevantes que caracterizan la obra de García Ponce: a) es un autor que toma del relato mítico, de su tradición, arquetipos para contar “una otra historia”; que b) se verá fuertemente determinada por su influencia filosófica, aspecto que determina el desarrollo y final de la diégesis.

Lo paradójico de la narrativa ponciana, al menos en *Crónica de la intervención*, es que tanto el mito, la filosofía y la literatura cuentan sobre el ser humano las mismas cuestiones, aunque con distintas herramientas y procedimientos metodológicos de aproximación a la naturaleza humana. Los temas esenciales de lo humano están en el mito y en la disertación filosófica. La literatura toma del mito y el mito de la literatura para decir muchas de las verdades esenciales: alteridad, otredad, vacío, vida, muerte.

El escritor, como lector del mundo, simplemente retoma tal o cual narrativa. Esto ocurre con Juan García Ponce. Él, como cualquier otro, pudo o no haber retomado de la tradición literaria y pictórica cualquier tema, pero fue convocado por uno en especial por sobre los demás, porque había algo en ese tema que le hacía más sentido. Uno no habla de aquello que no le remite a un otro estado primigenio esencial para su constitución como individuo: el primer amor, la formación de su identidad, etcétera.

Como cualquier otro autor altamente obsesivo, utilizó el discurso de muchos otros que le antecedieron para sostener su primera visión fantástica y esencial: la primera mujer, todas las mujeres, la mujer toda. En la literatura de García Ponce se rebelan infinidad de tesis mitológicas específicas sobre la mujer. La construcción del discurso ponciano debe leerse como en un espejo para comprenderse mejor: **A** es mi espejo, siendo yo **B**. Si miro a

A completo a B. Por lo tanto, si miro “bien” a A, me miro bien a mí. Si ella está completa, yo también lo estoy; si ella muere, yo también. La fantasía, como sabemos, pese a quererla sostener, es imposible que exista siempre, a menos que tenga carácter de delirio y, entonces, estaríamos en los terrenos de la psiquiatría y de la psicología, que no de la literatura y del arte. No es posible, para ningún ser humano, sostener una mentira permanentemente, en algún momento, cuando la verdad (la realidad) se cuele, ella obliga al sujeto a cambiar de objeto, de discurso, de espacio, de área, etcétera. Por eso, por ejemplo, pese a que, como ocurre en *Crónica de la intervención*, aunque el personaje principal ha encontrado a su amada (como caballero medieval), el autor la mata, pues el relato mítico obliga a la verdad: no existe la pareja ideal en la que todo sea coincidencia, completud, felicidad eterna. El ejército y Evodio Martínez, dentro de la novela, son la vela que alumbraba una verdad y recuerdan la imposibilidad de la fantasía. La muerte de la amada como en cualquier relato mitológico clásico occidental que se recuerde, debe cumplirse. La consecuencia lógica del relato literario y mitológico es que la historia concluya enfrentando al personaje masculino a la realidad: todos morimos y el amor perfecto y absoluto no existe.

Hay, ciertamente, una paradoja, como la vida y como el mito, una aporía, desde lo histórico y filosófico, en todo esto. El autor erige, desde el mito, un ideal, un sueño, una fantasía, que se contrapone a la verdad del mito. Usa el mito para sostener una creencia, pero el desarrollo natural de los arquetipos lo llevan a eliminar al actante femenino. Esta operación puede explicarse desde otros horizontes no literarios sino culturales. El artista García Ponce pertenece a una época, por tanto es lector de un horizonte histórico determinado. Pese a su propio horizonte de expectativas, la cuenca semántica (conjunto de mitemas que integran un gran mitologuema) que lo rodea operará como determinante en la construcción de su obra.

Algunas de las posibles barreras mitemáticas lo constituyen su origen burgués, su acendrado catolicismo, su gusto por ciertos autores literarios y pictóricos; es decir, aquello que en algún momento se constituyó como elemento de libertad, operó posteriormente en él como límite ideológico pues fue capaz de crear una visión “erotizada” de la feminidad de

la que nunca pudo salir. De ahí la redundancia temática de su obra. El suyo fue un discurso circular, el cual, supongo, trató de resolver una inquietud que, de haberla resuelto, le habría permitido trascender estos códigos mitológicos y proponer nuevas visiones, narrativas liberadoras.

El uso de determinados arquetipos (modelos del siglo XX, personajes religiosos, pictóricos y literarios) condicionan al mismo tiempo su obra. Es verdad que la sitúan en un nivel de diálogo con lo universal en la cultura de Occidente, pero al mismo tiempo le imponen una ruta ideológica. Sin embargo, hoy en día el abandono de esa cultura, por la finitud de la cuenca semántica que terminó (1857-1980) y por la fase mitológica nueva en la que se está entrando, la obra de García Ponce está condicionada en lo futuro a pervivir en los espacios académicos, lugar desde el cual se le estudiará.

Para que ocurriera lo contrario, como se observa desde la mitocrítica, tendría que tener el respaldo de las clases (fuerzas económico-sociales) predominantes y desde ahí ser impulsado. Hoy en día la visión neoliberal, por ejemplo, impone una perspectiva mitológica del superhombre de origen conmtiano, desde donde se sostiene un discurso de opresión y despersonalización de los individuos, que se opone, como fuerza mitológica social al imaginario utópico de otra tierra donde se vive mejor. No será casual observar en las siguientes décadas una literatura esotérica y fantástica en auge pues es una respuesta, como siempre ocurre en el mito, a la fuerza que esta dinámica impone. No será casual ver películas como el anticristo, por ejemplo, en los próximos años, en los que la mujer sea la causa directa de salvación o de perdición de toda la humanidad: *El quinto elemento* sería la contraparte de esta versión.

La hipótesis planteada para la redacción de este trabajo, dicho lo anterior, queda más que resuelta. Lo primero que habría que decir es que entre todo este universo se mueve la narrativa de Juan García Ponce. Lo segundo será considerar que no podemos analizar la obra del autor sin tomar en cuenta su condición social, económica y cultural. Tercero, que su obra es reflejo de su ideología. Cuarto, que los mitemas recuperados por él, a lo largo de toda su obra, dan pauta para saber que su literatura fue innovadora para la sociedad de su momento, aunque no lo era en el contexto del resto del mundo de donde

tomó estos arquetipos, pues Europa, Occidente, cuentan con una larga tradición en la que estos mitemas se han desarrollado.

Finalmente, habría que decir que el uso de la mitocrítica resulta útil para el análisis literario de una obra tan extensa como lo es *Crónica de la intervención*, pues ofrece otras oportunidades de *intervención* del texto. La división estructural de la tesis tuvo una función más didáctica y metodológica que mitocrítica. La intención era mostrar cómo, mediante el uso de la mitocrítica y del mitoanálisis, es posible hacer un análisis transversal y longitudinal de una novela. Tiempos de diversas producciones estéticas pueden verse de manera sincrónica y diacrónica en el acontecer social como una lengua viva. Asimismo, podemos vislumbrar futuros campos temáticos estéticos anclados a las dinámicas sociales, lo cual nos permite apostar el estado futuro del arte y de la literatura.

El estudio de otros autores mexicanos podría resultar relevante, primeramente, porque nos permitiría conocer los núcleos míticos principales para nuestra cultura. En segundo lugar, para construir un repertorio mitológico que dé cuenta del mitologuema central de nuestra cultura actual y de otros siglos, si se le estudia por cuencas semánticas. En tercer lugar, podríamos observar la forma de aproximación de los artistas mexicanos a los mitemas y mitos universales: occidentales, orientales, etcétera. En cuarto lugar, podríamos determinar si ha habido alguna aportación al discurso occidental y en qué ha consistido por parte de los artistas mexicanos o latinoamericanos. En fin, pueden ser muchas las oportunidades de construir hipótesis del comportamiento de la cultura mexicana expresada por sus artistas.

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Figura pagana femenina del periodo románico.	24
Ilustración 2. Lilia Carrillo, Contaminación primaveral, 1968.	105
ILUSTRACIÓN 3. ROGER VON GUNTEN, SIN TÍTULO, PASTEL SOBRE PAPEL, S/A.	106
ILUSTRACIÓN 4. RUFINO TAMAYO, DOS PERROS.	115
ILUSTRACIÓN 5. ÉDOUARD MANET. BERTHE MORISOT, 1872.	209
ILUSTRACIÓN 6. ÉDOUARD MANET, LE REPOS, 1870.	210
ILUSTRACIÓN 7. VENUS DE WILLENDORF.	212
ILUSTRACIÓN 8. TIZIANO VECELLIO, AMOR SAGRADO Y AMOR, 1514.	216
ILUSTRACIÓN 9. PIERRE KLOSSOWSKI, ROBERTE.	232
ILUSTRACIÓN 10. DIANA Y ACTEÓN, TIZIANO, 1559.	235
ILUSTRACIÓN 11. PIERRE KLOSSOWSKI, DIANA Y ACTEÓN, 1954.	239
ILUSTRACIÓN 12. BALTHUS KLOSSOWSKI, LA TOILET, 1957.	240
ILUSTRACIÓN 13. LUCAS CRANACH, EL BAÑO DE DIANA O DIANA Y ACTEÓN, 1550.	240
ILUSTRACIÓN 14. KLOSSOWSKI, M. DE MAX ET MLE. GLISSANT DANS LES RÔLES DE DIANE ET ACTÉON, 1953-1973.	241
Ilustración 15. Mirón, Discóbolo, 460-450 a.C.	304
ILUSTRACIÓN 16. SECCIÓN ÁUREA.	308
Ilustración 17. Policleto, Doríforo, 450 a.C.	309
ILUSTRACIÓN 18. LEONARDO DA VINCI, HOMBRE DE VITRUVIO, 1487.	312
ILUSTRACIÓN 19. BOTTICELLI, NACIMIENTO DE VENUS, 1482.	313
ILUSTRACIÓN 20. LUCAS CRANACH, EL VIEJO, LA VENUS, 1530.	316
Ilustración 21. Praxíteles, Afrodita de Cnido, 375-330 a. C.	317
ILUSTRACIÓN 22. VENUS CAPITOLINA.	318
ILUSTRACIÓN 23. TIZIANO, LA VENUS DE URBINO.	318
ILUSTRACIÓN 24. TIZIANO VECELLIO, AMOR SAGRADO Y AMOR PROFANO, 1514.	319
ILUSTRACIÓN 25. GIOVANNI BELLINI, MUCHACHA EN EL BAÑO, 1478.	322
ILUSTRACIÓN 26. GIORGIONE, VENUS DORMIDA, 1509.	322
ILUSTRACIÓN 27. DIEGO VELÁZQUEZ, VENUS DEL ESPEJO, 1650.	324
ILUSTRACIÓN 28. LUCAS CRANACH, EL VIEJO, NINFA EN 1518.	325
ILUSTRACIÓN 29. LUCAS CRANACH, EL VIEJO, CUPIDO QUEJÁNDOSE CON VENUS, 1530.	325
ILUSTRACIÓN 30. LUCAS CRANACH, EL VIEJO, JUDITH, 1530.	326
ILUSTRACIÓN 31. LUCAS CRANACH, EL VIEJO, RETRATO DE LA DUQUESA DE MECKLENBURG KATHERINA VON, 1654.	327

Índice de esquemas

ESQUEMA 1. DIVISIÓN FONDO Y FORMA DEL MITO.....	41
ESQUEMA 2. PLANO EXPRESIVO DEL MITO.....	43
ESQUEMA 3. NARRADORES USADOS EN <i>CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN</i>	16565
ESQUEMA 4. FUNCIÓN ESTRUCTURAL DE LOS PERSONAJES MASCULINOS EN <i>CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN</i>	179
ESQUEMA 5. FUNCIÓN ESTRUCTURAL DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN <i>CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN</i>	181
ESQUEMA 6. RECURRENCIAS Y UNIDADES MÍNIMAS DEL MITO	186
ESQUEMA 7. DESARROLLO DEL MODELO CRONOLÓGICO DEL MITO CONFORMACIÓN DE MITOLOGUEMAS A PARTIR DE MITEMAS	188
ESQUEMA 8. PERSONAJES PRINCIPALES EN CONSTELACIONES	189
ESQUEMA 9. PROCESO GENERAL DEL RELATO.....	237
ESQUEMA 10. DESAGREGACIÓN DEL PROCESO.....	237
ESQUEMA 11. DIANA SIN EL OJO QUE IRRUMPE.....	238
ESQUEMA 12. PROCESO GENERAL DEL RELATO.....	291
ESQUEMA 13. DESAGREGACIÓN DEL PROCESO.....	291
ESQUEMA 14. LA DEMANDA AMOROSA DE ECO VS NARCISO	292
ESQUEMA 15. CONSTELACIÓN ESPECULAR HETEROSEXUAL	298
ESQUEMA 16. ESTRUCTURA ESPECULAR DE MARIANA / MARÍA INÉS	299
ESQUEMA 17. ESTRUCTURA ESPECULAR MARIANA-MARÍA INÉS/ESTEBAN-JOSÉ IGNACIO.....	300
ESQUEMA 18. PROCESO GENERAL DEL RELATO.....	330
ESQUEMA 19. DESAGREGACIÓN DEL PROCESO.....	331
ESQUEMA 20. DISTRIBUCIÓN DE LA PERSPECTIVA NARRATIVA EN EL CAPÍTULO VII.....	338



CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DE
ARQUETIPOS ERÓTICOS EN
CONDICIÓN DE LA INTERVENCIÓN
DE JUAN GARCÍA PONCE.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas
del día 29 del mes de julio del año 2016 en la Unidad
Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los
suscriptos miembros del jurado:

- DRA. LIZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ
- DRA. GLORIA MARIA PRADO GARCIBO
- DRA. GRACIELA MARTINEZ ZALCE SANCHEZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de
Secretaría la última, se reunieron a la presentación de la
Disertación Pública cuya denominación aparece al margen,
para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: SARA RIVERA LOPEZ

y de acuerdo con el artículo 78 Fracción IV del Reglamento
de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma
Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la
interesada el resultado de la evaluación y, en caso
positivo, se le tomó la protesta.



Sara Rivera Lopez

SARA RIVERA LOPEZ
ALUMNA

HECHO



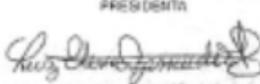
LIC. JULIO CESAR DE LARA BASSI
DIRECTOR DE SIGTAMS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISION DE GEM



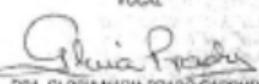
DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTA



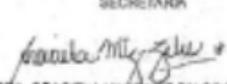
DRA. LIZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

VOCAL



DRA. GLORIA MARIA PRADO GARCIBO

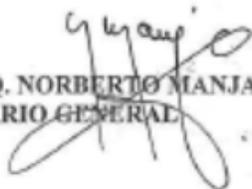
SECRETARIA



DRA. GRACIELA MARTINEZ ZALCE SANCHEZ

El suscrito Secretario General de la Universidad Autónoma Metropolitana, certifica que los datos asentados en la fotocopia de este documento referentes a los estudios que ampara, son idénticos en su contenido y términos a los mismos que esta Institución incluyó en el original, de acuerdo a la información existente en los archivos correspondientes.

Se extiende la presente para los efectos legales a que haya lugar en la Ciudad de México, a los veintidós días del mes de noviembre del dos mil dieciséis.


M. en C. Q. NORBERTO MANJARREZ ÁLVAREZ
SECRETARIO GENERAL