



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

**LA LLAMA DOBLE: MARIANA-MARÍA INÉS EN  
*CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN DE JUAN GARCÍA PONCE***

Tesis para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana

Presenta:

Lic. Noé Isaías Lara Aguila

Director de tesis:

Dr. Mario Calderón Hernández

Diciembre 2017

LA LLAMA DOBLE: MARIANA-MARÍA INÉS EN  
*CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN* DE JUAN GARCÍA PONCE

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se encuentra dividido en tres partes para facilitar el análisis del mismo. La primera parte lleva por título “La obra”, se trata de un esbozo a manera de recuento de la producción narrativa de Juan García Ponce, en donde se exponen las ideas y los juicios que varios críticos han escrito en torno a la obra de este autor. La finalidad de este primer capítulo, es establecer un marco de referencia para los distintos elementos que caracterizan la narrativa de Juan García Ponce.

El segundo capítulo tratará acerca del *corpus* específico de esta tesis: la novela *Crónica de la Intervención*. A través de un análisis narratológico se establecerán las cualidades que denotan la posición de esta obra dentro de la producción literaria del autor. Así como también, se dedicará al análisis de fondo del tema en cuestión; el caso del doble en la literatura. A través de la teoría del doble, se estudiarán las diversas características y funciones del fenómeno, para poder dilucidar la naturaleza de este caso particular: la dicotomía “Mariana-María Inés” en *Crónica de la Intervención*.

El último capítulo abordará el estudio de las funciones literarias que la estrategia narrativa del doble ha generado dentro de esta novela en particular. Así como también, desarrollará la posible explicación del germen de la idea de esta estrategia literaria en *Crónica de la Intervención* de Juan García Ponce.

Juan García Ponce nace el 22 de septiembre de 1932 en Mérida, Yucatán. Su padre, de origen español, era un empresario emprendedor que se aventuró en diversos intentos industriales. Su madre pertenecía a una familia heredera de las ruinas de la leyenda negra henequenera de Yucatán. De pequeño, su vida transcurrió entre Campeche y Yucatán. Después de haber recibido una educación en instituciones de corte religioso, bajo la influencia de los hermanos maristas, su padre decidió incorporarlo a su empresa. Sin embargo, el empeño demostrado en el trabajo por García Ponce fue el mismo que mostró en los estudios. Por lo que, a los dieciocho años, su padre lo mandó unos días de viaje a Europa para que despejara su mente y adoptara una decisión de vida. Cosa que finalmente realizó; sólo que contraria a los intereses paternos. La estancia en Europa, que sería de sólo algunos días, se prolongó por todo un año; conociendo a una de las mujeres de su vida y casándose con la que sería su sempiterna amante: la literatura.

De regreso en México, ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus padres, después de todo, apoyaron la decisión de su hijo, brindándole la parte superior de la casa en México, a donde se había mudado toda la familia por motivos del trabajo del padre, para que estudiara y escribiera, pero, donde sobre todo, se albergaría una caterva procedente de Filosofía y Letras, con charlas interminables sobre la literatura y el arte, mediadas por el alcohol. Su proyecto literario, podríamos resumirlo con algunas palabras que empleó en su *Autobiografía precoz*, publicada a los 34 años de edad: “me hizo comprender de qué manera el mundo de la novela era verdad y mostraba la verdadera realidad del otro” (117). Ya de lleno, entregado a las letras, no fue ésta su única inclinación artística, si bien, fue su tarea de tiempo completo, el resto de las artes no le mereció ningún desprecio, circunstancia

que atestiguan los ensayos dedicados a otras disciplinas distintas a la literatura, de las cuales, la que más despuntó fue su pasión por la pintura, en donde ejerció como crítico de tal disciplina en distintos medios y en su obra personal durante diferentes etapas de su vida. Tal vez, una de las razones por las cuales se haya sentido tan cercano a este medio, debió haber sido influencia de su hermano Fernando, pintor profesional a la par de la labor literaria de Juan; dos artistas en la familia.

El primer impulso importante dentro de la carrera de escritor de García Ponce, que tal vez lo haya convencido de que el camino emprendido era el correcto, debió haber sido la obtención del Premio Ciudad de México en 1956, por su obra de teatro *El canto de los grillos*. Género que al poco tiempo abandonaría para consolidarse dentro de la novelística y el cuento. En 1957 obtuvo la beca del Centro Mexicano de Escritores, institución fundada por la norteamericana Margaret Shedd, y que con anterioridad habían obtenido otros autores de la talla de Tomás Segovia, Jorge Ibargüengoitia y Juan Rulfo. Misma beca que el yucateco volvió a recibir en el periodo 1963-1964. Sin embargo, en esta segunda oportunidad el autor mostró desavenencias con la institución a cargo. Como lo relata la siguiente cita, tomada de una nota al pie en la compilación de Armando Pereira:

“Me es difícil siquiera recordar qué es el centro”, señala García Ponce en una entrevista de agosto de 1971. “Para mí es un sitio totalmente fantasmal que no me interesa en lo absoluto. No le veo ninguna relación con nada que sea importante dentro de la literatura. Hace ocho años tuve una beca y renuncié a ella, porque en general tanto los sistemas como las disciplinas que consideraba necesarias al escritor se me hacen lo contrario totalmente de las exigencias que la creación plantea para cualquiera que desee escribir en verdad. Desde entonces no sé nada del Centro ni me importa. Ahora no se me ocurriría renunciar a una beca, sino ni siquiera solicitarla. Me parece que es una institución burocrática, que sirve

para que unos ilustres inútiles devenguen un sueldo y tengan una relación ligera con la literatura. El Centro tiene tanta relación con la literatura como la Secretaría de Recursos Hidráulicos”, en Margarita García Flores, “El Centro Mexicano de escritores cumple veinte años”, *La Cultura en México*, n.495, 4 de agosto de 1971, p.12. En su novela más reciente [*Pasado Presente*] García Ponce vuelve a referirse al Centro Mexicano de Escritores como una institución burocrática y autoritaria, que más que facilitar, inhibía las capacidades del joven escritor. En ella, incluso, Margaret Shedd aparece como la señora Sheet. (13)

La cita anterior muestra cierta pedantería y esnobismo que caracterizarían a los miembros de la generación de Juan García Ponce, aquella conocida como la de Medio Siglo o de la Casa del Lago. Surgidos apenas después, y por lo tanto, también contemporáneos de los Rulfo, Arreola, Garro, Castellanos, Paz y Fuentes. Cronológicamente se les ubica por haber nacido en la década de los 30's y por haber empezado a publicar su obra madura, precisamente, en el medio siglo, en los años cincuenta. Otros nombres que acompañan a Juan García Ponce dentro de esta generación son: Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan José Gurrola, José Luis Martínez, Eduardo Lizalde y José Emilio Pacheco, entre otros. La labor cultural, y sobre todo, su enorme influencia en el medio, se llevó a cabo durante la década de los años sesenta, cuando García Ponce y sus colegas se encontraron al frente de la difusión cultural de la UNAM, bajo la tutela de Jaime García Terrés. Fue entonces cuando montaron su centro de operaciones en la Casa del Lago en Chapultepec. Sin embargo, este sitio no fue el único desde el cual dirigieron la cultura en México; estaban en la *Revista de la Universidad*, en la *Revista de Bellas Artes*, en la *Revista mexicana de literatura*, en los suplementos *México en la cultura* y *La Cultura en México* (del periódico *Novedades* y de la revista *Siempre!*, respectivamente); estaban en todas partes. A la llegada de Gastón García Cantú al puesto que otrora ocupara García Terrés, todos ellos fueron

destituidos de sus cargos, fue la venganza de los resentidos, como lo refiere Huberto Batis en la misma recopilación de Armando Pereira:

Tocó al nacionalismo ramplón, demagógico y populista intentar destripar a mi gente de letras [...] aquellos tiempos oscuros del abyecto diazordacismo, en aquel río revuelto, Gastón García Cantú implantó, desde Difusión Cultural de la Universidad Nacional, la represión de todo arte, literatura y pensamiento crítico que no se ocupara en contarle las lentejuelas a la china poblana. (16)

De tal manera, que después de dicho golpe de estado, cada uno de ellos participó desde su trinchera personal, coincidiendo de vez en cuando en algún medio como en *Vuelta*, pero ya nunca de la forma en la que habían estado juntos en el pasado. García Ponce consolidó a través de los años una prolífica obra narrativa importante conformada por 14 novelas, 5 libros de cuentos y 28 obras ensayísticas. Todas ellas, dan cuenta de un espíritu creador que no se amilanó ni aún ante la enfermedad; esclerosis múltiple que gradualmente lo confinó a una silla de ruedas y a una parálisis extensiva que no minó su genio literario. Juan García Ponce falleció en la Ciudad de México el 27 de diciembre de 2003 a los 71 años de edad, pese al diagnóstico inicial de 1967, que le auguraba unos cuantos meses de vida, en el mejor de los casos un par de años más.

## Capítulo I La Obra

### 1.1 JUAN GARCÍA PONCE ANTE LA CRÍTICA

La narrativa de Juan García Ponce ha sido referida por numerosos críticos literarios. Todos ellos confluyen en que la temática del autor se encuentra muy definida; se trata del erotismo en torno a la figura femenina. De las catorce novelas que conforman la obra del escritor, resulta notable que solamente en dos de ellas los protagonistas centrales sean hombres, las restantes doce se centran en protagonistas femeninas. De igual manera, la presencia de estas mujeres se encuentra girando siempre en torno a su sexualidad, la cual siempre resultará transgresora, y en no pocas ocasiones, perversa, aunque el propio autor intenta desmentir un poco esta última afirmación, aclarando que la cualidad de lo perverso que adquieren sus textos, no es una cuestión intrínseca a ellos, sino que es el producto del choque que sus temáticas tienen con la moral de los receptores de las mismas: “Yo no soy un escritor perverso, yo me limito a contar. La perversidad la pone la moral particular de cada uno de mis lectores. Allá ellos con sus reglas” (Pereira, 19).

Como lo apunta Hernán Lara Zavala, la narrativa de García Ponce se crea alrededor de sus mujeres y el amor, pero el amor en la escritura del yucateco tiene un cariz marcadamente sexual. Además, los hombres terminan fungiendo con una función catalizadora para el pleno desarrollo de las mujeres que los circundan:

Para él el amor es de orden físico y abiertamente sexual, con la salvedad de que a él no parecen interesarle las relaciones “simples” o “naturales”. El erotismo que atrae su imaginación se halla invariablemente inserto en el terreno de lo prohibido, de lo perverso,

de lo marginal, en situaciones límite. [...] En la obra de García Ponce lo masculino siempre pervierte a lo femenino: [...] En varias novelas los hombres no ocupan más que el papel de catalizadores para el desarrollo de la protagonista. (Pereira, 85)

Para García Ponce la mujer es un concepto que fue definiendo a lo largo de toda su obra; fue su tema predilecto y el eje central de su literatura. Sin embargo, más que a la mujer en su totalidad, se abocó al erotismo presente en ellas. La literatura de García Ponce convierte a las mujeres en objetos de deseo. Sus mujeres son seres que no se vuelven completos o no alcanzan todo su potencial hasta que descubren y explotan la sensualidad que sus propios cuerpos provocan en los otros, y esa otredad genera en dichas mujeres una satisfacción plena. En muchas de sus narraciones, esta satisfacción no es exclusiva de ellas, sino que se extiende a sus parejas masculinas, es entonces cuando aparece otra cualidad importante de la estética “garciaponcesca”: el *voyeurismo*. El deseo en García Ponce es unidireccional: es generado por las mujeres y dirigido hacia el entorno en su totalidad, no se focaliza en un receptor específico, sino que ejerce su influencia en toda la esfera circundante, generalmente con el beneplácito de la pareja aquiescente. Es decir, que para completar o para aumentar el placer sexual de una pareja en la narrativa “garciaponciana”, es necesaria la presencia del otro, ya sea como un mero testigo *voyeur* admirador de la sensualidad femenina; o como un miembro participante dentro del rito amatorio de la pareja en turno.

El crítico Ignacio Trejo Fuentes también coincide en señalar que las mujeres son el centro de la narrativa de García Ponce. En seguida, agrega que no sólo es el convertir a la mujer en un simple objeto de deseo, sino que al hacerlo la convierte en un ser que va más allá de sus propios límites. Es decir, la sensualidad y el erotismo que producen los personajes femeninos de García Ponce irradian su influencia hacia el resto de los personajes de sus



obras; convirtiendo así a sus protagonistas en verdaderos detonadores de la acción narrativa:

De aquí se desprende lo que me parece el núcleo propositivo del autor: las mujeres son siempre quienes imponen su voluntad, su poder, los hombres son los vehículos, medio para aquella expresión de dominio. [...] en ese cúmulo de disquisiciones la mujer, su ámbito, su universo interior es, por decirlo de algún modo, el detonante, el disparador, el motivo central. (Pereira, 210)

A Juan García Ponce se le ha considerado en parte como el gran pornógrafo mexicano, sin embargo, como acota Trejo Fuentes, su estética va mucho más allá de la simple exposición sucesiva y burda de escenas sexuales:

La pornografía es algo distinto, es lo burdo, lo soez sin otras dimensiones, lo que se queda en mera descripción pobre y repetitiva del acto sexual. En *Inmaculada* el sexo abunda, sí, pero siempre propicia o dispara el flujo de ideas en quien lee, quien es a fin de cuentas el que hace las reflexiones sobre lo leído y no el autor: éste sólo plasma, expone, no juzga: describe, pinta, no moraliza ni cuestiona.

Aparte, es indispensable llamar la atención sobre el hecho de que la sensualidad permea la obra aun en los momentos en que nada hay de sexo, está en el ambiente, rodea todos los espacios, fluye siempre, flota. (Pereira, 215)

La cita anterior se refiere a *Inmaculada*, publicada en 1989. Sin embargo, las ideas planteadas en ella son extensibles al resto de la obra de nuestro autor. En efecto, las escenas de sexo explícito se encuentran diseminadas por toda la obra de García Ponce, pero su alcance estético no se restringe al placer sexual, sino que se extiende al flujo de ideas y de interpretaciones que las acciones de sus personajes generan en torno a sí mismos.

Octavio Paz abunda al respecto, señalando que la estética de García Ponce es de orden místico, es decir, la equipara con la religiosidad; la estética de García Ponce linda con lo sagrado, sólo que en ella los polos de lo sacro son distintos. No se trata de desacralizar los valores tradicionales o pervertirlos, esto a veces sucede, pero de manera secundaria, colateral, cuando al cambiar los polos de lo sagrado, inevitablemente se admiten situaciones que se contraponen a lo moralmente establecido, pero como diría el propio autor: allá cada quien con sus reglas. Según Paz, la religiosidad de García Ponce es erótica y estética y se lleva a cabo a través de la vía contemplativa; lo cual se puede entender como el intento por convertir al erotismo en una fe, y a sus practicantes en unos creyentes; y las mujeres que son las fuentes de las que emana dicho erotismo, serían a la vez los templos y los oficiantes de aquel divino culto:

García Ponce no es creyente pero en sus textos más logrados hay un momento en que su sensibilidad colinda con una zona magnética; es más fácil sentir la fascinación de esos pasajes que definirlos: se trata de una suerte de arrobamiento religioso que no es inexacto llamar *quietista*. [...] la religiosidad de García Ponce es erótica y estética: la vía contemplativa. (Pereira, 127)

Finalmente, existe otro elemento característico de la estética de García Ponce, un concepto que más que un tema, funciona como un leitmotiv dentro de prácticamente su obra entera: la presencia de la ausencia. Este concepto podemos definirlo como la impronta que la existencia de los personajes generan en la obra, de tal forma, que cuando éstos, por algún motivo, desaparecen del texto, su presencia resulta, igual de notoria, y en algunos casos, inclusive más importante (al grado de convertirse en obsesiones) que cuando se encontraban en el relato. Es decir, la presencia de la ausencia connota que la presencia

implícita de los personajes centrales de una obra, en muchos casos, es más importante, que su presencia explícita. Hernán Lara Zavala habla al respecto:

La *imagen* en García Ponce da lugar a un binomio muy allegado a su narrativa: la ausencia y la presencia. Ya desde su novela *La Cabaña* García Ponce había jugado con la relación que se establece en la vida entre estos dos conceptos. Así como sus heroínas logran vaciar su identidad para darle cabida al espíritu del objeto amado, cuando el objeto desaparece su espíritu sobrevive en la mujer, lo que significa que la ausencia se convierte en presencia. (Pereira, 84)

A continuación se presenta un breve esbozo representativo de la narrativa de Juan García Ponce, con el objeto de ampliar la caracterización de la estética de este gran autor mexicano.

## 1.2 LA INVITACIÓN

*La Invitación*, publicada originalmente en 1972, es una de las obras más importantes de Juan García Ponce, tanto por su calidad literaria como por su temática un poco distinta al resto de su producción. Para empezar, es una de las dos novelas que se centra en un protagonista masculino y no en uno femenino (la otra es *El nombre olvidado* de 1970). La diégesis es sencilla: el protagonista, nombrado simplemente R, un joven adulto, soltero, perteneciente a la clase media alta de la ciudad de México, se encuentra convaleciente de una enfermedad que lo había mantenido por mucho tiempo postrado en su habitación presa de terribles fiebres. Cuando comienza a salir fuera de su casa, se encuentra con una ciudad de México sombría y militarizada. En una de sus excursiones a la urbe se topa con un

amigo de sus tiempos universitarios; Mateo Arturo lo invita a su casa para charlar sobre sus viejas glorias. Días después, R decide acceder a la invitación y acude al domicilio de Mateo Arturo, sin embargo, no lo encuentra en casa. En su lugar lo recibe quien afirma ser la esposa de Mateo, una hermosa extranjera de nombre Beatrice. Ella se encuentra cuidando a la que se supone es la hija de Mateo Arturo, una niña llamada Annie. Es el momento de la aparición del deseo. Mateo Arturo nunca se presenta y el erotismo hace presa de R ante la presencia de Beatrice. Al final el encuentro sexual no termina por cumplirse. Posteriormente, en un segundo encuentro, la relación se consuma. La siguiente escena es el encuentro de R con la policía, lo detienen a la salida de un café y se lo llevan a los separos acusado de disidencia. Ahí se resuelve la confusión; no era a quién andaban buscando y lo sueltan al día siguiente. Al regresar a casa, sus familiares estaban preocupados por su desaparición y su madre le confirma que una mujer de acento extranjero lo buscó por teléfono. Al día siguiente, cuando R decide regresar por Beatrice, no logra encontrar la casa de ésta, cuando al irse se topa por casualidad con Mateo Arturo la confusión se vuelve mayor. Éste le explica que no está casado y que no conoce a ninguna Beatrice, lo lleva a conocer su casa y R descubre que está situada en el mismo lugar que la casa de Beatrice, pero no es la misma casa. Aquí vive Mateo Arturo con sus padres. Una vez que se despide de ellos y sale completamente decepcionado de este último encuentro, R emprende el último viaje. Al ir recorriendo las calles de México, se encuentra con un grupo de muchachos realizando una pinta de protesta en contra del gobierno represor. R decide bajar del auto para unirse a ellos cuando una patrulla los descubre y los persigue a balazos, alcanzando uno de estos a R por la espalda y matándolo al instante, con lo que concluye la novela.

El personaje R tal vez sea el mayor alter ego creado por García Ponce, Esteban de *Crónica de la Intervención* también refleja la actitud y el intelecto (una especie de hombre sin atributos mexicano) del autor, pero carece de la dimensión de la enfermedad que García Ponce padeció. En cambio, R de *La Invitación* posee el intelecto, la actitud y cierta dimensión de la enfermedad que nos recuerdan al propio García Ponce. Notemos en el siguiente pasaje como la experiencia del mundo se ve mediada en R a través del cariz de una enfermedad que lo ha mantenido postrado en su habitación por mucho tiempo:

R. había estado enfermo una larga temporada. Perdido en su cuerpo debilitado, sin ningún contacto con el mundo exterior, del que ese cuerpo fue alejándose, retrayéndose en su desprendida inmovilidad de todo lo que lo rodeaba, en busca de un último punto que debería estar en él mismo pero que parecía incapaz de tocar, de modo que esa búsqueda lo despojaba, haciéndolo casi inexistente, ajeno a sus propias sensaciones, dejándolo solo, más allá del dominio de la conciencia y en el olvido que era ya su propia realidad, el tiempo dejó de transcurrir durante toda esa época. (9)

Resulta sensato pensar que una persona con una enfermedad como la esclerosis múltiple, que va minando la capacidad motriz del cuerpo, pase la mayor parte del tiempo en casa, sobre todo en su habitación, y más, alguien como García Ponce, dedicado a la lectura y escritura. Entonces, la habitación propia cobra una mayor dimensión en la existencia de estas personas, se convierte en un microcosmos desde el cual aprecian el mundo. De esta forma, las ventanas se convierten en verdaderos escaparates desde los cuales pueden observar el mundo exterior. José Antonio Lugo, quien fungió como asistente del autor, señala la manera de trabajar de éste. Habla del lugar de trabajo, la habitación del escritor, con una mesa réplica de la de Robert Musil y con una ventana que da a un pequeño jardín con un trueno (Pereira, 40). En *La Invitación*, la habitación de R también cobra mayores

dimensiones y la ventana también da a un área verde, en este caso, se tratará de un parque público con una banca en la cual la gente se detiene y R cumple con su función de *voyeur* del mundo exterior ajeno a su habitación:

R. miraba a través de la ventana hasta que llegó a ver ese pequeño parque, con sus dos altos fresnos, su eucalipto y su pino, cuyas copas sobrepasaban la altura de su cuarto, su ancho plátano de carnosos troncos y hojas inclinadas hacia el piso, sus macizos de hortensias rosadas y redondas, su mullido pasto y sus tres antiguas bancas de hierro pintado de verde, como un minucioso, sereno, profundo, inagotable cuadro en el que podía percibir el más mínimo cambio, al que de pronto entraba algún paseante solitario sentándose en una de las bancas a leer en la sombra el periódico o, al atardecer, alguna pareja, que a veces empezaba a besarse ignorante de la mirada de R. (13-14)

Sigmund Freud afirma que una de las características de lo siniestro se encuentra en la cualidad de “espantoso” que llegan a adquirir algunas cosas que nos son conocidas y familiares. Es decir, que lo siniestro estriba en la apariencia engañosa de lo cotidiano. Lo siniestro se encuentra en la novela en la caracterización que el narrador le da a la ciudad de México en donde ocurren los hechos. Esta caracterización siniestra de la ciudad siempre ocurre cuando R la está recorriendo en su automóvil. Las calles representan el oprobio que amenaza al protagonista. Al inicio de la novela, lo siniestro se halla en la cualidad ajena que refieren las calles de la ciudad para alguien que se ha mantenido mucho tiempo alejado de ellas:

Solo, con un gozo casi sensual por su capacidad para guiar de nuevo el coche, pareció, sin embargo, dejar que fuera éste el que lo condujera, avanzando sin rumbo. Bajo la dulce claridad del atardecer, antes de rendirse a la noche, la ciudad le resultaba extrañamente opresiva. Todo se perdía en ella en un sin sentido que no era más que un loco crecimiento

sin objeto y hasta los árboles se veían ajenos al lugar donde se encontraban, como si la asombrosa acumulación de edificios y anuncios fueran desplazándolos inevitablemente sin poner en su lugar más que el estruendo de su absurda arquitectura, vieja antes de llegar a ser. Luego, con la noche, esa informe acumulación se hizo mucho más agresiva. (27-28)

Más adelante, entendemos que el contexto histórico en el que se ubica la narración es durante las protestas estudiantiles de 1968. Entonces la agresividad de la ciudad se encuentra representada por la frecuente presencia de los órganos represivos del estado: la policía y el ejército. R siente esta amenaza latente mientras circula por las calles y aprecia esta situación inusual:

Pero luego, al tomar una avenida, se encontró, avanzando sobre el silencio de la noche, rompiéndolo y siendo acogido por él como si la noche misma fuera su única meta, una interminable hilera de pesados y amenazadores camiones del ejército, unidos en la ciega naturaleza de su camino aunque nada los ligara entre sí, como una serpiente cuya incongruente aparición en la avenida la cambiaba por completo. Mientras trataba de dejar atrás esa torpe y pesada columna, cuya arbitraria presencia subrayaba su carácter opresivo, R. pudo ver los rostros idénticos de los soldados que dormitaban en las hileras de bancas en el interior de los camiones, con el fusil entre las piernas y las manos unidas sobre él, borrando su cuerpo en el color de los uniformes, igual al de las lonas que los encerraban en una especie de obsceno capullo, aislándose del exterior. El conjunto se hacía mucho más fantasmal y agresivo por esa falta de identidad, calificando el callado olvido de la noche y mostrándose como una señal cuya gratuita agresividad hizo que R. sintiera la urgencia de terminar su inútil vagabundeo por la ciudad con su descanso destrozado por el denso zumbido de los camiones. (73)

Hacia la mitad del relato, esta franca agresividad de las calles de la ciudad parecen augurarle a R un trágico final a través de las sirenas que parecen llenar el vacío de la noche, como la calma que precede a la tormenta: “El aparentemente dormido espacio de la ciudad

se cubrió de siniestros avisos cuyo pesado oprobio hacía imposible la realidad del amor. R. le dio más velocidad a su paso y al fin logró dejar atrás los amenazantes chillidos, pero su eco permaneció flotando sobre las lustrosas calles vacías” (102).

El desenlace de la novela confirma el trágico vaticinio: R. es asesinado impunemente por la policía cuando éste en un arrebato de furor decide unirse a un grupo de grafiteros urbanos, pese al latente aviso de la presencia de los órganos represores del Estado que en ningún momento dentro del relato dejan de acrecentar ese aspecto siniestro de la ciudad:

R. quiso alejarse, ver la ciudad desde lejos, aparte, desde donde pudiera adentrarse al menos en su propia soledad. Entonces tuvo miedo; pero luego, en su camino sin rumbo, desde su pura voluntad de alejarse, de dejar el tiempo atrás, vio una y otra vez, como si insistieran en pasar frente a él, en avanzar a su lado, en mostrarse en alguna inesperada esquina, apareciendo siempre, rodeándolo, los opresivos camiones con granaderos, las patrullas, los uniformes que se multiplicaban encerrando siempre la misma amenaza y luego también, de pronto, entre todos esos oscuros signos, abriendo su cerrado cerco, la llamarada de un letrero en el costado de algún camión con sus mágicas letras irregulares formando palabras llenas de sentido. En ellas se encontraba toda la nostalgia, la impotencia y la ira. (191)

Como mencioné con anterioridad, *La Invitación* es una de las dos novelas que se centran en un protagonista masculino, en este caso, R, alter-ego del propio García Ponce. Sin embargo, esto no excluye la presencia del tema fundamental del escritor: el erotismo femenino; en *La Invitación* este elemento se encuentra representado por la figura de Beatrice, la supuesta esposa de Mateo Arturo. Beatrice es una mujer de origen extranjero, a saber, de naturaleza norteamericana, por el acento de su timbre. Es blanca, menuda de cuerpo y de baja estatura; su sensualidad emana de su forma de ser y de actuar, es sincera y despreocupada. Seduce de



manera natural a R cuando éste se encuentra ante su presencia y es testigo de la vida cotidiana de Beatrice. Cuando ambos se conocen, Beatrice invita a R a pasar a su casa para esperar a su supuesto marido. Esta invitación, no es sólo para ingresar al inmueble, en realidad, se vuelve extensiva para que R penetre y admire el espacio cotidiano de Beatrice, como si R fuese un elemento normal dentro de dicho ambiente, o por lo menos, un invitado a tal esfera hogareña. En esta escena, se presentan dos aspectos característicos de la estética de García Ponce: el *voyeurismo* y el objeto del deseo.

El *voyeur* es aquel individuo que encuentra su satisfacción en el placer de la mirada. Aquel personaje que necesita observar a los demás para estimular su libido. Una de las características de esta práctica, es que, generalmente se necesita de un individuo cómplice, ajeno a la pareja establecida, para que dicha práctica cobre efecto. Dentro de las diversas variantes del *voyeurismo*, podríamos enmarcar al exhibicionismo; donde la pareja necesita de alguien que los observe, para poder incrementar su libido; el *voyeur* tradicional, que necesita observar a otras personas ejerciendo su sexualidad para poder detonar su placer. La diversidad de prácticas sexuales que inmiscuyen a un tercer individuo en la relación, quien, ya sea fungirá como observador (*voyeur*) de las prácticas sexuales de la pareja, o, quien interactúe con un miembro de la pareja para permitir que el miembro restante de aquel binomio se convierta en el *voyeur* de su propia pareja en interacción con otra persona; todo sea en aras de aumentar la libido de todos los participantes.

En el caso de *La Invitación*. R es el elemento ajeno que irrumpe en la esfera cotidiana de Beatrice, R es quien funge como *voyeur* al ser testigo de esa vida hogareña. La observación de R adquiere visos de *voyeurismo* cuando la esfera de la sensualidad irrumpe en su campo

de observación y esto sucede ante los descuidos de Beatrice, mientras ella se encarga de su pequeña hija Annie. Descuidos tales como: mostrar las piernas hasta el nacimiento de los muslos, mostrar el contorno de los senos cuando se agacha, mostrar el atisbo de un seno cuando algún tirante del sostén se resbala y dejar ver la silueta del cuerpo desnudo por la transparencia de alguna prenda mojada por haber bañado a la niña. Resulta entonces inevitable el que R caiga presa del deseo:

Luego metió a la niña a la tina y se quedó en cuclillas frente a ella, con la falda levantada dejando descubiertos por completo sus muslos y R. ya no pudo apartar la mirada de su figura, que se dejaba ver tan ajena a esa mirada como al hecho de que la niña, que había empezado a golpear riéndose el agua con las manos, la estaba mojando y las gotas de agua dejaban su huella en el vestido dorado, uno de cuyos tirantes volvió a resbalar por su brazo cuando se puso de rodillas y se inclinó hacia la niña para enjabonarla. [...] *I'm wet, ¿ves?* Me mojó—dijo, apartando el vestido de su cuerpo.

[...] La bata se abrió mostrando una vez más sus piernas, que ahora, sin zapatos, resultaban aún más bellas y se veían más desnudas que antes, haciendo que toda su figura tuviese para la mirada de R. una casi procaz disponibilidad a la que, sin embargo, no dejaba de contradecir la inocencia de su rostro. (58-60)

El objeto del deseo en *La Invitación* es Beatrice, quien como la mayoría de las mujeres de García Ponce, se muestra solícita ante los deseos de R. El carácter aquiescente de Beatrice alienta y estimula el deseo en R, obligándolo a ir cada vez más lejos dentro de las aspiraciones de su seducción. Sin embargo, al revés de lo que podría pensarse, Beatrice no pierde su individualidad ante estos hechos; ella también disfruta y es partícipe de dichas acciones. Al igual que la gran mayoría de las mujeres creadas por el autor, Beatrice experimenta una satisfacción plena al entregarse a ese deseo del que ha resultado objeto;

Volvieron a besarse y el deseo de R. encontró de nuevo su objeto, dócil y callado, extrañamente ausente en su cercanía, dependiente por completo de la voluntad de él, que hizo resbalar los tirantes del vestido de la muchacha hasta que sus pechos quedaron descubiertos, pequeños y vivos, siguiendo el ritmo alterado de la profunda respiración de ella, que cerró los ojos aislándose de R., entregándole su persona para que actuara sobre ella.

[...] *Oh, I love you, I love you so...* —murmuró una y otra vez la muchacha y luego, cuando R. se apartó dijo casi con violencia—: *Don't go away, don't go please*. Pero él entró en seguida a ella y ella se quedó inmóvil un momento, como si la sorpresa de recibirlo la paralizara: —*Oh, it's so good; that's happiness*—dijo y luego empezó a moverse otra vez, muy suavemente, mientras R. ocultaba su boca en su cuello y escuchaba su respiración entrecortada, cerrando el círculo de sus movimientos. (97-98)

Un fenómeno atípico dentro de la literatura de García Ponce son los hechos de naturaleza fantástica. A lo largo de la obra del escritor he encontrado únicamente en dos ocasiones la presencia de este tipo de sucesos. La primera de ellas se da en esta obra y volverá a repetirse hasta el caso del doble en *Crónica de la Intervención* (precisamente el motivo de la presente tesis). En *La Invitación*, el hecho fantástico se presenta en la existencia de Beatrice, puesto que tal como se desarrollan los hechos en el relato, se da cuenta de la naturaleza sobrenatural de Beatrice cuando R constata que Mateo Arturo no se encuentra casado con ninguna mujer:

—No tiene importancia—dijo R.—. Tu esposa me recibió.

Mateo Arturo lo miró desconcertado.

—¿De qué me hablas?—preguntó al fin.

—Bueno... no sé. Yo supuse que era tu esposa. La muchacha que estaba en tu casa y me abrió la puerta—dijo R.

—Tiene que haber sido una confusión. En mi casa sólo se quedó mi mamá—contestó Mateo Arturo. [...] ¿Cómo era la muchacha?

[...]—No hablaba bien español... Luego me dijo que se llamaba Beatrice—contestó R.

—No conozco a ninguna Beatriz—afirmó Mateo Arturo—. (177)

Posteriormente, el fenómeno sobrenatural se reafirma cuando R, al acompañar a Mateo Arturo a su casa para saludar a sus padres, advierte que la casa de Mateo Arturo es la misma en la que estuvo con Beatrice, y sin embargo, al mismo tiempo, no es la misma casa. Es decir, ambas están situadas en el mismo espacio geográfico y comparten la misma distribución interna de las habitaciones, sin embargo, las dos pertenecen a realidades distintas. En una de ellas habitan Beatrice y su pequeña hija al interior del inmueble, mientras que en la otra realidad se encuentran viviendo en ella Mateo Arturo y su familia:

Sin embargo, empezaron a subir por las escaleras que conducían al departamento en el que había encontrado a Beatrice. Inesperadamente, la rama de la enredadera que lo golpeara en la cara la primera noche volvió a atravesarse en el camino de R. el contacto fugaz y vibrante confundió más aún el tiempo. R. miró a Mateo Arturo y se detuvo. Su amigo subió unos escalones antes de volverse hacia él.

[...]—Vamos al mismo departamento en el que toqué la noche de tu invitación—dijo R.

[...] Los carteles de artistas de cine y cantantes de moda habían desaparecido de las paredes del recibidor, igual que las macetas con plantas de la sala; pero los muebles eran los mismos.

[...] R. se sentó en el sillón que ocupara Beatrice unas noches atrás y Mateo Arturo lo dejó solo. La sala era la misma sin duda pero le era extraña por completo. (178-179)

La situación podría explicarse como una alucinación de R producto de una recaída en su enfermedad o provocada por las obsesiones y deseos del propio R. Sin embargo, el hecho fantástico es confirmado por la llamada telefónica de Beatrice recibida en casa de R por su madre:

Su madre estaba a su lado. Pudo ver sus manos blancas con las delgadas venas azules.  
—Anoche te habló una muchacha por teléfono—dijo la madre.  
—¿Qué dijo?—preguntó ansiosamente R.  
—No dijo nada. Preguntó por ti y luego no quiso dejar su nombre o no me entendió cuando se lo pedí. Tenía acento extranjero—explicó la madre. (162)

Finalmente, el último elemento que analizaremos en esta obra será “la presencia de la ausencia”. Este concepto, característico de la estética de García Ponce, se presenta en *La Invitación* a través de la obsesión surgida en R. a partir de la desaparición de Beatrice. De tal forma que dicha desaparición deja una huella imborrable en R, para quien, a partir de entonces, tendrá que empezar a vivir con la impronta de dicha ausencia; demostrando que en los personajes de García Ponce, la trascendencia de los objetos de deseo es tan importante en su narrativa, tanto en su presencia como en su ausencia:

Entonces vio, colgada del gancho que estaba en la puerta, la bata verde oscuro con las rayas cruzadas amarillas y negras de Beatrice y de repente fue el recuerdo el que llenó el presente. Podía ver a Beatrice de rodillas frente a la tina, bañando a la niña.  
[...] Él podía entrar, tocar cada una de las cosas, sentarse en la cama, mirarse en el espejo y encontrar su imagen rodeada de todos esos objetos, pero Beatrice nunca estaría allí, nunca aparecería de pronto a su espalda haciendo que la realidad adquiriera sentido a través de su presencia. Sin embargo, no se había alejado de él en ningún momento; la llevaba consigo porque la había encontrado, transformando la vida en la que ahora su soledad esperaba inútilmente hallarla. (184-185)

### 1.3 FIGURACIONES

*Figuraciones* es un libro de cuentos publicado en 1982, consta de 5 relatos: *Anticipación, Envío, Enigma, Rito* y *Retrato*. De él tomaremos dos textos para ahondar en su análisis.

*Enigma* es una de las narraciones más freudianas en la obra de Juan García Ponce. Empezando por el protagonista, Ramón Rendón, quien es un reputado psiquiatra de la Ciudad de México con una marcada admiración por el médico de Viena, a quien intenta emular hasta en la fisonomía: “Era un joven guapo y elegante y con barbas seguía siéndolo, pero Laura no había podido evitar burlarse ligeramente de él diciéndole que se avergonzaba de verse joven y quería imitar al doctor Freud. Ramón lo aceptó y agregó bromeando también que su mujer aceptaría que al menos en parte él era un científico” (*Figuraciones*, 59-60).

El cuento inicia planteando una aparente situación idílica, la imagen de la familia perfecta: el hombre, Ramón Rendón, profesionista exitoso, marido fiel y amoroso, y un excelente padre de familia. Su mujer, Laura, tampoco se queda atrás: joven, hermosa e inteligente, digna ama de casa y esposa de un reputado profesionista; “Laura y Ramón eran una pareja feliz. Ella se sentó en la orilla de la tina para verlo rasurar cuando llegó el momento de que él cumpliera su promesa. Ya había actuado como el brillante profesionista que era en el congreso; ahora actuaba como el amoroso marido que también era en la vida privada” (61).

El conflicto surge con la llegada de la nueva niñera, Rosa, quien despertará un deseo inconsciente en Ramón. Es precisamente la noción del inconsciente la que guiará en adelante las acciones del protagonista y del relato en general. Ya desde el inicio del cuento, se nos advierte acerca de los peligros del inconsciente que acecharán al protagonista: “Nunca supuso que un acto irreflexivo como el que cometió, impulsado por una fuerza cuyo poder su experiencia profesional le debería haber llevado a temer, pudiera imponérsele de tal modo. Amenazaba con cambiar su vida y cuando creyó haber realizado la acción que lo liberaría definitivamente de ese sometimiento, éste sólo se hizo más poderoso” (55). El pasaje anterior es una explicación del cuento, como veremos a continuación.

Los actos fallidos, como los *lapses* (al hablar o al escribir), los errores de lectura, los olvidos, la pérdida de un objeto, un error de comportamiento, etc., según la teoría freudiana, denotan un deseo inconsciente que aflora a la superficie de manera instantánea y espontánea. Lo cual sugiere que no existen los actos inocentes; todo acto tiene una motivación, sea ésta, consciente o inconsciente. En la lectura encontramos el siguiente pasaje: “[...] Ramón tenía la mala costumbre de demorarse en una serie de actos aparentemente inútiles antes de regresar a su cuarto y Laura fingía encantadoramente perder la paciencia con él. Como una posible demostración de que no hay actos inocentes, este fue el origen del problema” (57). Los “actos inocentes” a los que se refiere el narrador son los siguientes: el hecho de que Ramón diariamente visite la alcoba de sus hijos antes de acostarse para darles el beso de las buenas noches cuando ya están dormidos y no pueda evitar atisbar una mirada hacia Rosa, quien también yace dormida en la misma habitación junto a sus hijos; de igual manera, nunca se explica la motivación, si es consciente o

inconsciente, en Rosa, por mostrar en un descuido (¿aparente?) una parte de su cuerpo, lo que sugerirá que se acuesta desnuda; acción que generará un deseo irrefrenable e inconfesable en Ramón:

Y en la que más adelante demostraría ser una ominosa intervención del azar, por una mera casualidad, como ocurre en casi todos los desastres de la vida, en el momento en el que Ramón Rendón se volvió, ¿mecánicamente?, ¿inadvertidamente?, ¿inconscientemente? a mirarla, Rosa, sin despertar, conducida por quién sabe qué brusco sobresalto en el sueño, sacó un brazo de las mantas y éstas resbalaron hacia abajo mostrando su brazo y un hombro desnudos. En la semioscuridad, Ramón miró ese brazo, miró ese hombro. Rosa debería dormir desnuda. Debería estar desnuda bajo las mantas. Era anacrónico e inesperado. Afirmaba la irrupción de la lujuria en el ámbito de la inocencia. Ramón Rendón, conducido por ese doble descubrimiento, sintió un salvaje e incontenible deseo. (65-66)

La continuación de la narración es la consecuencia natural de los hechos: Ramón lucha por contener su deseo irrefrenable, pero termina sucumbiendo ante él, entregándose a una pasión ilícita con Rosa a espaldas de su familia. Rosa, como digna exponente de su linaje, se ve convertida en el objeto de deseo y se entrega por completo a interpretar dicho papel, demostrando que es en ese deseo en donde se halla su entera satisfacción. Cuando Ramón decide terminar con esta problemática situación, se deshace de Rosa, despidiéndola, creyendo que así pondrá punto final a su yerro. Entonces se presenta otra situación característica de la literatura de García Ponce; al perderse el objeto de deseo surge la “presencia de la ausencia”. Una vez que Ramón se ha deshecho de Rosa, la figura de ella cobra mayor relevancia; Ramón se da cuenta que no puede permanecer sin Rosa, por lo que decide recuperarla cueste lo que cueste. Pero, como es característico en la narrativa de García Ponce: una vez que el objeto de deseo se pierde, nunca es recuperado.



Dentro del relato existe una serie de desplazamientos, que según la teoría freudiana son procesos que hacen posible que “el interés o la intensidad de una representación puedan desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones originariamente poco intensas, ligadas a primera vista por una cadena de asociaciones” (Le Galliot, 34). Al principio, el amor y la pasión que Ramón siente por Laura se desplazan hasta recaer en Rosa, posteriormente, cuando Ramón se encuentra en la intimidad con Laura, recurre al artificio de sustituir la presencia real de Laura con la imagen mental de Rosa. Una vez que esta última ha desaparecido, se ve sustituida como niñera por Clara. En esta ocasión, los hijos de Ramón y de Laura realizan un desplazamiento exitoso, depositando en Clara el amor y el afecto que sentían por Rosa. Quien no puede llevar a cabo un desplazamiento exitoso es Ramón, cuyo deseo insatisfecho por Rosa, lo lleva al delirio, creando un desplazamiento patológico, haciendo que Ramón sufra una alucinación en la cual él se encuentra convencido de que Clara es en realidad Rosa, lo que genera que éste quiera recuperar el objeto del deseo que había extraviado; lo cual es interpretado por Clara como un ataque, exponiendo la situación enfermiza de Ramón ante su familia; confinándolo al descrédito y a la locura, a la par que destruye la imagen idílica que se nos había mostrado al inicio del relato.

En *Rito* las temáticas son tres: el misticismo erótico, el *voyeurismo* y el objeto del deseo. El misticismo erótico estriba en la transgresión (o desplazamiento, si se prefiere) de los elementos religiosos en el discurso, por medio del empleo de lenguaje litúrgico y metáforas y referencias religiosas, hacia los terrenos del erotismo. Las referencias religiosas están presentes desde la primera oración: “—I ADORE MYSELF—dice con voz cristalina y el intachable acento, que le debe a las monjas inglesas [...]” (*Figuraciones*, 99). En seguida,

la configuración del relato trata la descripción del “ritual” que lleva a cabo la pareja protagonista del cuento: Liliana y Arturo para afianzar su amor e incrementar su libido, creando una analogía con un ritual religioso, en donde el creyente que reafirma su fe a través de la oración, se ve sustituido por los individuos que a través de la práctica de sus “rituales” sexuales reafirman su erotismo:

Con los brazos a ambos lados de la cabeza, las indescifrables manos de Liliana, que tantas veces se juntaron sobre su pecho en un gesto de recogimiento con la sensación de llevar en su interior a la Divinidad después de recibir la comunión, descienden para recoger el negro pelo que lleva prendido con un broche tras la nuca y cae luego, suelto y brillante, multiplicando sus reflejos, sobre su espalda desnuda. (*Figuraciones*, 100)

Arturo la vio hacer ese mismo gesto cuando todavía eran novios y fue como un primer indicio, que ella misma desconocía, de la exigencia que se les impondría después y los convertiría en servidores de la secreta divinidad cuya forma se muestra en la figura de Liliana. (101)

Pero no todos se negaron a participar alguna ocasión del rito que permitía llegar de una manera tan sensible hasta el objeto del culto y siempre se contaba con cómplices adecuados, que se convertían de inmediato en adeptos, entre la gente de paso y los conocidos casuales. (100)

El *voyeurismo* se encuentra precisamente en el “rito” que da título al relato. Liliana y Arturo necesitan de un cómplice, un tercer individuo que interactúe con ellos, para que Arturo pueda ejercer plenamente su labor de contemplación *voyeurista* mirando como su mujer se entrega totalmente a otro; a la vez, que Liliana también se transforma doblemente en objeto del deseo, tanto para su marido, como para el invitado en turno:

—¿Tú no bailas?—le pregunta al fin el invitado a Arturo, casi como una forma de provocación.

[...] —No, yo los miro. Bailen ustedes—dice y esas palabras hacen aparecer una posibilidad dentro de la que ya nadie es más que aquello en lo que sus actos van a convertirlo.

Liliana lo sabe. Arturo acaba de afirmarlo una vez más para ella: tal como lo quiere ser, tal como le gusta verse y que Arturo la vea, sólo es el objeto del deseo. (112)

Pero Arturo sólo responde muy breve y precisamente a las preguntas del invitado.

—A ella—dice—, sólo quiero verla a ella, bajo todas las miradas posibles.

—No puedo entenderte. ¿Es el placer de arriesgarla?—insiste el invitado.

—Tal vez eso sea necesario, pero no es lo que importa—contesta Arturo—. Es sólo para verla. A ella. Verla como si yo no existiera y encontrarla siempre desde un nuevo principio.

—¿Y yo?—pregunta el invitado.

—¿Podría responderte? Yo no tengo palabras ahora. Eres el tercero. El que recibe la donación. (117)

El único testigo es la mirada de Arturo y su signo es el silencio. Si cerrara los ojos, Liliana y el invitado desaparecerían, pero aún a través de sus ojos cerrados él sabría que los cuerpos de ellos seguirían existiendo y la mirada, en cambio, le permite participar de esa ceremonia en la que los oficiantes ignoran al espectador pero lo han aceptado antes de iniciar el rito dentro del que se pierden. (125)

Como ya se mencionó, Liliana es el objeto del deseo y se entrega fervorosamente a ello. Sólo quiero terminar señalando el paralelismo entre la frase inicial y final de este relato, con la frase inicial de *Crónica de la Intervención*. En *Rito*, tenemos en voz de Liliana: “*I adore myself* (99) y ¡Todo el mundo que quiere me coge!” (132). Mientras que en *Crónica...* Mariana exclama: “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche” (9).

Finalmente, cerraré este ciclo descriptivo con *El Gato*, incluido originalmente en *Encuentros* (1972). Cabe señalar, que esta es la figura animal más representativa en la obra de García Ponce. En 1974 retomaría este tema y lo ampliaría convirtiéndolo en una novela con el mismo título. Diez años después, regresaría al mismo tema en *De Anima*, en donde se produce un fenómeno de metaficción, presentando tres niveles de una misma obra, refiriendo dentro de la ficción la existencia de un texto narrativo titulado *El Gato*, al cual se le hace una representación pictórica y posteriormente se le añade una adaptación cinematográfica; con lo que se cumplen los tres niveles metaficcionales referidos.

En cuanto a la versión original de *El Gato*, encontramos que dicho relato presenta una gran semejanza en su estructura temática con *Rito*. Ambos textos se centran en el *voyeurismo*, sólo que en esta ocasión, el tercer individuo que se integra a la relación de pareja, creando un trío, a diferencia del anterior cuento, no se tratará de un hombre, sino de un animal; el gato del título.

En este relato, se muestra una indiferencia por la identidad de los personajes principales, nombrando a la pareja protagónica simplemente como “D y su amiga” (recordando al “R” de *La Invitación*). La cotidianeidad de esta pareja es mostrar a la “amiga” de “D” como el objeto del deseo, paseándose desnuda por el departamento de “D”, dejándose admirar por él. Hasta que irrumpe el gato en la esfera privada de la pareja. Ellos lo acogen y, paulatinamente, el gato se va introduciendo dentro del espacio erótico de los protagonistas. Entonces, ocurre un desplazamiento, el gato no se convierte en el objeto del deseo, pero sí, en un elemento fetichista y en el *voyeur* que la pareja necesita para alcanzar la satisfacción plena. A tal grado, que cuando este elemento llega a faltar, se produce “la presencia de la

ausencia”. Con el añadido feliz, de que en esta ocasión, el objeto perdido sí logra retornar a sus dueños:

—Lo necesito. ¿Dónde está?, tenemos que encontrarlo—susurró sin abrir los ojos, aceptando las caricias de D y reaccionando ante ellas con mayor intensidad que nunca, como si estuvieran unidas a su necesidad y pudieran provocar la aparición del gato.

Entonces, los dos escucharon los largos maullidos lastimeros junto a la puerta con una súbita y arrebatada felicidad.

—Quién sabe—dijo D imperceptiblemente, casi para sí, como si todas las palabras fueran inútiles mientras se ponía de pie para abrir—, quizás no es más que una parte de nosotros mismos.

Pero ella no era capaz de escucharlo, su cuerpo sólo esperaba la pequeña presencia gris, tenso y abierto. (*Cuentos completos*, 52).

Como veremos en el siguiente capítulo, algunas cualidades que han sido descritas en las obras referidas, volveremos a encontrarlas en *Crónica de la Intervención*. Como lo son: la presencia de un hecho fantástico, el personaje alter-ego, el *voyeurismo*, la relación entre el erotismo y el misticismo, la figura erótica femenina y su entronización como objeto del deseo y, finalmente, cuando éste desaparece del relato; lo que se ha denominado: “la presencia de la ausencia”.

## Capítulo II Crónica de la Intervención

### 2.1 LA NOVELA

*Crónica de la Intervención* fue publicada por primera vez en España por la editorial Bruguera en el año de 1982. Esta edición original constaba de dos tomos que conjuntamente superaban las mil páginas. Los motivos por los cuales el autor haya decidido publicar su obra en España y no en México, no los conocemos, sólo nos queda especular al respecto. Tal vez esperaba que publicando en la península ibérica su obra tuviera una mayor recepción para un público más numeroso; o temía la censura que su obra pudiera sufrir a causa de las fuertes críticas hacia el régimen priista que perpetró la matanza estudiantil del 2 de octubre de 1968 que vienen contenidas en la novela, régimen que aun mantenía su hegemonía en 1982. Además de que los fatídicos eventos de aquel 2 de octubre aún pertenecían a un pasado muy reciente al momento de la publicación; o simplemente, el contrato con la editorial estipulaba su publicación en España y no en México, después de todo, García Ponce era uno de los autores mexicanos consagrados de la época.

*Crónica de la Intervención* es una obra muy extensa, y por lo mismo, contiene dentro de ella muchos relatos, por lo que se puede hablar de un macro relato que funcionaría como eje rector de la narración, y una serie de historias secundarias que se cohesionan con el relato principal para brindar una mayor trascendencia al mismo. La diégesis de la obra tiene que ver en gran medida con el tema de la misma: *Crónica de la Intervención* es una novela sobre la búsqueda de la identidad.

El protagonista de la obra es Esteban. Es en gran medida, a través de él, de sus pensamientos y acciones, que iremos descubriendo las tramas involucradas en el texto. La historia de Esteban es el eje rector que cohesiona la narración de la novela. *Crónica de la Intervención* guarda muchos paralelismos con *El Hombre sin atributos* de Robert Musil; huella de la influencia del austríaco en García Ponce. La presencia de Esteban es una de ellas. Esteban es la concepción de un hombre sin atributos mexicano, el apelativo de “hombre sin atributos” en la obra de Musil responde a un profundo sentido de la ironía, puesto que el llamado “hombre sin atributos” resulta ser, más bien, el hombre más inteligente y culto, y que por lo tanto, es el único capaz de observar el profundo sinsentido, cuando no, la franca estupidez del mundo que lo rodea; recurriendo a la ironía como herramienta de defensa ante la realidad que lo oprime. De tal forma, que el enorme sentido crítico que dicho individuo ha desarrollado se ve convertido en un obstáculo para la realidad que lo circunda; en otras palabras, un individuo así en un mundo como aquél, es un hombre inútil, un hombre sin atributos. Esteban funciona de esta forma como un hombre sin atributos en busca de su identidad en la realidad mexicana de los años sesentas. La historia de Esteban es el eje rector de la novela, es por eso que la narración comienza y termina con él, clausurando el ciclo narrativo.

Esteban es un adulto joven, rondando los treinta años de edad, soltero y sin hijos, perteneciente a una clase acomodada, inteligente, atractivo y culto. Sin embargo, sin ningún quehacer aparente; la fotografía parece ser lo más cercano a tener una ocupación para Esteban; los problemas económicos le son ajenos a su familia. La novela inicia con el descubrimiento que Esteban hace de Mariana; después de la experiencia erótica compartida con ella y Anselmo, Esteban queda prendado de ella. Por lo que este primer capítulo es

narrado desde la primera persona (autodiegético) con una perspectiva ulterior, puesto que se narra la añoranza por el recuerdo pasado y la experiencia, aparentemente, perdida.

La historia de Esteban que comienza con el recuerdo de su experiencia con Mariana, parece dotarlo de identidad, parece ser que es ella quien finalmente le dará una razón de ser; Esteban existe para amar a Mariana. El resto de páginas contará la manera en que Esteban la recuperó, las formas en que la amó, y finalmente, cómo la perdió trágicamente en la matanza de Tlatelolco, haciéndose prácticamente imposible una vida sin ella. El resto, serán las historias adyacentes a ésta.

Una vez que Esteban ha perdido a Mariana, no sabe cómo recuperarla, cómo dar con ella. De manera fortuita, aparentemente, logra reencontrarla, sin embargo, en realidad, Esteban conoce a María Inés; el doble de Mariana. Mariana tiene un status similar al de Esteban, ronda la treintena de edad, pertenece a una clase también acomodada, es bella e inteligente, soltera y sin hijos, carece de inhibiciones y parece encontrar su identidad cuando se entrega al placer con el otro. María Inés es el doble de Mariana, lo cual quiere decir que son la misma persona y a la vez otra. La circunstancia social que las diferencia es que María Inés se encuentra casada y tiene dos hijos, pero posee la misma falta de inhibiciones y disfruta entregándose a otros. Cuando las dos mujeres se conocen, se potencia su naturaleza (que es la misma) y parecen hallar su verdadera identidad. A la par de las historias de Esteban y de Mariana y María Inés, surgen los relatos de los otros tres protagonistas masculinos: José Ignacio, esposo de María Inés, una especie de alter ego de Esteban; Anselmo, íntimo amigo de Esteban, otro “hombre sin atributos”, quien muere en los trágicos sucesos del 2 de octubre; Fray Alberto Gurría, primo de José Ignacio, al igual que Anselmo, representa la



intelectualidad en la novela, Fray Alberto lo hace desde una especie de Teología del erotismo. A través de él se intentará explicar la naturaleza dual de Mariana y María Inés. Por lo tanto, estos tres personajes también se encontrarán en busca de su propia identidad. José Ignacio la encuentra en María Inés, Anselmo en su vinculación con el movimiento estudiantil del 68; y Fray Alberto, elucubrando desde su sistema de creencias busca entender no sólo su identidad, sino, sobre todo, la de la dualidad Mariana-María Inés.

Otro par de historias adyacentes son las de Francisca Pimentel y María Elvira Pedrales, dos mujeres del círculo de conocidos de los protagonistas, la primera, esposa de un poeta conocido de Esteban y Anselmo, además de haber sido compañera de ambos en la Facultad de Filosofía y Letras; y colega de Esteban dentro del comité de publicaciones de la organización del Festival Mundial de la Juventud. María Elvira es la esposa de Rodrigo, otro compañero de Esteban en dicho comité y amigo del matrimonio de María Inés y José Ignacio. Ambas mujeres entran en una espiral de locura. Francisca pierde su identidad al estar a la sombra de su esposo, intenta recuperarla al asumirse como escritora, sin embargo, fracasa y termina enclaustrándose en un mutismo y abandono de sí misma que la regresa a la casa de sus padres, de donde saldrá sólo para ser internada en el manicomio. De manera análoga, María Elvira también pierde su identidad y su cordura y será ingresada al mismo hospital psiquiátrico tras dos intentos fallidos de suicidio. Ya dentro del nosocomio, ambas mujeres terminan por compartir su realidad como habitantes de la misma locura; es decir, asumen dos identidades nuevas dentro de su patología: María Elvira como la Reina de Navarra y Francisca Pimentel como Santa Teresa de Ávila: “Fue una reunión memorable. Apenas se apagaron las luces del pabellón y antes de que su feroz torturador se presentase a atarla a su lecho, la reina de Navarra dejó su celda y entró sigilosamente a la de santa

Teresa de Ávila. El reino del espíritu y el reino de este mundo eran uno solo” (*Crónica*, 567).

Evodio Martínez, el chofer de José Ignacio y María Inés representa a la clase proletaria dentro de la obra. Es un personaje que carece de personalidad e identidad, es un ser completamente alienado, se encuentra como ausente de sí mismo. Las decisiones y acciones que toma parecen carecer de directriz, las toma porque alguien más se lo sugiere o por la misma inercia de los hechos, aunque él nunca parezca inconforme con las situaciones que se le presentan, como si le resultaran completamente indiferentes, ajenas a él. La motivación en él, surge como resultado de su obsesión por María Inés. Su patrona se convierte en el objeto de deseo que parece dotar de directiva, y por lo tanto, de identidad a Evodio. Razón que lo impulsa a borrar del camino al principal obstáculo que le impide acceder a ella:

Llegó el reconocimiento de que había un culpable. No era la María Inés con quien soñaba ni tampoco era él. Su sueño y el objeto de su sueño habían desaparecido. Era José Ignacio. Evodio nunca hubiera podido entrar al cuarto de la señora que se sentaba en el automóvil y le daba órdenes, la señora que le había mandado hacer sus uniformes, que había ordenado que se colocase una percha en la cocina para que él pusiera allí su gorra, la señora cuyo cuerpo había entrevisto una vez años atrás y a la que luego había espiado tantas veces desde el lugar que le correspondía, porque José Ignacio era el único que podía decidir a quién podía aceptar ella. (*Crónica*, 649-650)

El Festival Mundial de la Juventud es el eufemismo que García Ponce emplea para nombrar a los Juegos Olímpicos de México 68. Para continuar con el paralelismo con la obra de Musil, cabe señalar que el comité organizador de la olimpiada (del cual forman parte varios

personajes de la novela, incluyendo a Esteban y José Ignacio) tiene su parangón en la denominada Acción Paralela en *El Hombre sin atributos*. Ambas organizaciones persiguen un sinsentido y se encuentran plagadas de vivales y arribistas que se allegan a ellas para ser subvencionados por el gobierno. La Acción Paralela busca el renacimiento del Imperio Austrohúngaro en el esqueleto de una monarquía anquilosada representada por la figura de Francisco José en los albores de la Primera Guerra Mundial que terminaría no sólo con la monarquía sino con el imperio Austrohúngaro por completo; mientras que en la novela mexicana, asistimos a la crónica de la organización de las olimpiadas de México 68; un evento auspiciado por el capitalismo salvaje, vendido con el ropaje de la hermandad entre los pueblos; es decir, el lobo con piel de cordero. Y que México, en su afán por mostrarse al mundo como una nación progresista a la altura del primer mundo cobijó bajo su seno; un evento que mostró a México a la vanguardia del orbe, promoviendo la competencia deportiva y la paz y la hermandad entre los pueblos, a la vez, que acribillaba a su juventud para mantener acalladas las protestas en esta nación floreciente. Es por esto, precisamente, que el relato del movimiento estudiantil mexicano de 1968 es la última gran historia narrada en *Crónica de la Intervención*. Dicho relato concuerda con el clímax de la novela, presentando la muerte de dos protagonistas: Anselmo y Mariana, en la parte más álgida y cruenta del 68; la matanza de Tlatelolco. Y es por esto, también, que la novela recibe su nombre. Se trata de la crónica de una doble intervención: la que ejercen Mariana y María Inés afectando de manera esencial a su círculo de conocidos más cercanos; y la crónica de los sucesos de 1968 en México que alcanzarían su clímax trágico en la matanza de Tlatelolco, dejando también una huella indeleble en la historia nacional.

El tiempo narrativo es lineal de principio a fin, no presenta alteraciones en la continuidad progresiva de su cronología, salvo algunas analépsis que ahondan en el pasado de los personajes, como en el comienzo de la novela, cuando Esteban narra la primera experiencia que vivió con Mariana como un recuerdo añorado del pasado. También el capítulo tercero llamado “Evodio Martínez” que consiste en un retrato biográfico de dicho personaje. Podemos fechar la cronología de la novela como correspondiente al año de 1968 por los acontecimientos narrados, tanto de la organización de las olimpiadas de México 68 como por la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre. Resulta una constante en la obra de García Ponce el no hacer una mención directa ni del lugar en el que ubica sus relatos, ni el tiempo, ni a ciertos personajes extraídos de la realidad, sin embargo, las alusiones o referencias a los mismos son tan evidentes que su identificación es precisa. De esta forma, se puede deducir claramente que el Festival Mundial de la Juventud son las olimpiadas de México 68, que la ciudad en la que se desarrollan los hechos es la ciudad de México y la cronología de los mismos corresponde al año de 1968.

*Crónica de la Intervención* es una novela de un ambiente totalmente urbano (como ya mencionamos, corresponde a la ciudad de México a finales de los años sesenta), no obstante, el campo también forma parte de los escenarios de la obra, cuando se narra el origen de las empleadas domesticas de María Inés y José Ignacio; Matilde y Zenaida, sobre todo en el capítulo XIII en donde Evodio y Zenaida realizan una visita al pueblo natal de ella, acompañados de su hermano Ramiro, para pasar unos días con la familia. Una vez más, se describe el ambiente, completamente rural, alejado de la ciudad, pero sin mencionar el nombre de la localidad. En el capítulo XVIII se relatan las vacaciones que Esteban y

Mariana toman en alguna playa del país, sin nombrarla nunca. El resto de acontecimientos se desarrolla en la ciudad de México.

En cuanto al tipo de narrador de la obra, cabría señalar dos cuestiones importantes: predomina en el relato el narrador de tipo heterodiegético sobre el autodiegético; 23 capítulos pertenecen al primer tipo mientras que sólo siete corresponden al segundo. Además, la perspectiva de la narración se hace desde un tono omnisciente, es decir, el narrador conoce todos los meandros del relato y los va desarrollando conforme la situación dramática lo va requiriendo, de tal manera que la focalización de la obra corresponde a un grado cero, a excepción únicamente de los siete capítulos de orden autodiegético, que sólo responden a los saberes de los personajes que los narran. Los siete capítulos de orden autodiegético son: I, IV, X, XVI, XXI, XXVII y XXX. Estas narraciones autodiegéticas corresponden a Esteban, Anselmo, Fray Alberto Gurría y el Dr. Alfonso Raygadas. Es interesante señalar lo siguiente: los primeros tres personajes nombrados poseen dos capítulos narrados cada uno, como ya mencionamos, Esteban<sup>1</sup> abre y cierra el ciclo narrativo; además de ser el único personaje que evita el género epistolar como recurso para realizar su narración, simplemente evoca el recuerdo de la presencia de Mariana en el primer capítulo y se dirige directamente al narratario al final de la novela para hacerlo partícipe de la ausencia de Mariana. Anselmo recurre a la epístola a través de las cartas que le manda a Esteban como narratario de su discurso, mientras que Fray Alberto Gurría emplea las entradas de su diario personal como narración autodiegética de los dos capítulos a su cargo. Por último, es el Dr. Alfonso Raygadas quien utiliza el género epistolar

---

<sup>1</sup> Según el *Diccionario de nombres propios* de Gutierre Tibón, “Esteban” significa “el que rodea, ciñe, envuelve o corona”. Por lo que metafóricamente, Esteban es quien rodea, ciñe, envuelve o corona el ciclo narrativo de *Crónica de la Intervención*.

disfrazado de las notas empleadas en su consulta con su paciente María Inés para servir de narración al capítulo XXI. De tal manera, que la distribución de los capítulos de la obra en base a su tipo de narrador quedaría de la siguiente forma:

<b>Crónica de la Intervención</b>	
Narrador Heterodiegético	Narrador Autodiegético
Cap. II	Cap. I (Esteban)
Cap. III	Cap. IV (Anselmo)
Cap. V	Cap. X (Fray Alberto Gurría)
Cap. VI	Cap. XVI (Anselmo)
Cap. VII	Cap. XXI (Dr. Alfonso Raygadas)
Cap. VIII	Cap. XXVII (Fray Alberto Gurría)
Cap. IX	Cap. XXX (Esteban)
Cap. XI	
Cap. XII	
Cap. XIII	
Cap. XIV	
Cap. XV	
Cap. XVII	
Cap. CVIII	
Cap. XIX	
Cap. XX	
Cap. XXII	
Cap. XXIII	
Cap. XXIV	
Cap. XXV	
Cap. XXVI	
Cap. XXVIII	
Cap. XXIX	

Para Louis Althusser el control hegemónico del Estado descansa en dos grandes estructuras: el Aparato Ideológico del Estado (AIE) y el Aparato Represivo del Estado (ARE). La diferencia entre ambos, es que el segundo se centra en el uso de la violencia para mantener la autoridad del Estado, si bien, ambos aparatos ejercen violencia sobre los individuos, los aparatos ideológicos sólo la ejercen de manera simbólica, o en formas, que resultan mucho más sutiles que la violencia física que son capaces de ejecutar los aparatos

represivos. Por lo tanto, las principales formas que adoptan los aparatos represivos del Estado son el ejército y la policía. En *Crónica de la Intervención* se nota claramente la naturaleza represiva de ambas instituciones:

Los atareados habitantes de diversos rumbos de la capital tuvieron clara ocasión de constatar que el número de policías y de soldados era mucho mayor del que jamás supusieran. Pero extrañamente no se sentían protegidos por ellos. Más bien habría que admitir que su aspecto les inspiraba un cierto temor. Era una extraña confusión de valores. De pronto, la policía y el ejército representaban al hampa. No se vive tranquilo cuando una inversión tan aparentemente imposible se produce y no obstante al mirarla más que de extrañeza se tenía la impresión de que se comprobaba algo que siempre se había sabido.  
(606)

La crítica que se hace en contra del gobierno, en específico hacia el régimen priista emanado de la Revolución y que se había mantenido en el poder desde entonces, se encuentra en la novela en la ironía con que son narrados los pasajes que hablan acerca de la situación sociopolítica de México y en las opiniones políticas de varios de los personajes. La voz característica de Anselmo dice lo siguiente sobre el gobierno encabezado por Díaz Ordaz: “—Yo, como López Velarde, soy reaccionario. No perdono a la fusilería que grabó en la cal de todas las paredes de la aldea espectral negros y aciagos mapas. Pero creo que han logrado que aborrezca todavía más a los actuales mandatarios de cúpula oronda. Son la prueba irrefutable de que la fealdad absoluta y la estupidez absoluta siempre van unidas—  
(601-602).”

La crítica dirigida específicamente en contra del Presidente Gustavo Díaz Ordaz es especialmente insultante, basándose en los rasgos característicos de la fisonomía del

Presidente, constituyéndose así una especie de retrato caricaturesco basado en la exageración de los rasgos simiescos de Díaz Ordaz (hiperbolización en el retrato): “Cuatro días después de la gran manifestación, el mandril con lentes de miope, la calavera hacia afuera y el cuerpo enclenque con el pecho atravesado por la banda presidencial...” (606). Aunado a un desdén por el origen y la trayectoria carentes de brillantez y de personalidad del mandatario:

... para aquel entonces el rostro de la Revolución era el de un abogaducho con gruesos lentes que parecía tener hacia afuera su propia calavera mostrando una inconcebiblemente protuberante hilera de dientes aún sin hacer ningún gesto y cuya figura en general se había ido haciendo cada vez más enjuta y desagradable en el curso de los largos años pasados en oscuros juzgados de provincia pero con una situación adecuada para poder resolver a favor de los patrones conflictos obreros y que así, trabajando con efectividad, modestia y un continuo y disciplinado silencio, había llegado, manteniéndose siempre de acuerdo con la línea política del partido que se había convertido, bajo diferentes nombres, en sinónimo del poder, a ser diputado, senador, subsecretario de gobernación, secretario de gobernación y finalmente Presidente de la República. (591-592)

En cuanto a la cronología narrativa de los hechos del movimiento estudiantil de 1968 que llegaría a su clímax en la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre, la novela presenta un desarrollo lineal que se corresponde con la cronología histórica del suceso. Usualmente se marcan como el inicio del movimiento estudiantil del 68 los enfrentamientos que sucedieron entre las preparatorias de la UNAM y del IPN iniciados a partir del 22 de julio de aquel año, los cuales terminaron con la intervención de la policía con lujo de violencia. En la novela este hecho es descrito como el principio del movimiento:



Uno de los cuerpos más violentos de la policía intervino en una pequeña escaramuza entre los miembros de una escuela de enseñanza superior y una pandilla de vagos y malvivientes. Algunos suponen que ése fue el principio. Con respecto a esos sombríos acontecimientos se sabe al menos que hay un principio y un final. Pero en el principio era difícil reconocerlo como el principio de algo. Obedeciendo su curso natural, la violencia de la policía no se volvió contra los pandilleros, sino contra los estudiantes... (592)

La toma de las instalaciones de la Universidad junto con el bazucazo a la puerta del histórico Colegio de San Ildefonso, sede de la Preparatoria No. 1 de la UNAM, por parte de las autoridades el 29 de julio, también encuentra su correlato irónico en la novela:

Se recurrió al ejército para que apoyara a la desprotegida policía. Un general no vaciló en demostrar que recordaba el origen siempre nacional de las ideas dirigiendo sus bazucas hacia las puertas de dos de las venerables casas de estudios en las que, de acuerdo con su condición, se habían refugiado los estudiantes. [...] Pero los estudiantes consideraron que volar las puertas coloniales de sus casas de estudio y entrar a saco a ellas para hacerlos prisioneros no debía interpretarse como un hecho revolucionario. La voluntad de protesta se hizo más firme e incluso encontró el apoyo de las autoridades universitarias que, sorpresivamente, decidieron que su deber era apoyar a la Universidad y no a la autoridad. (593)

La gran manifestación del 27 de agosto que culminó con la bandera rojinegra izada en el asta bandera del zócalo de la Ciudad de México, también está narrada en la obra de García Ponce, junto con el irónico relato del acto de desagravio a la bandera organizado por las autoridades federales al día siguiente:

Hasta la prensa a la que los estudiantes calificaban invariablemente de vendida tuvo que aceptar que fue una manifestación impresionante e impresionantemente ordenada. Los representantes del orden tuvieron que respetar el orden de los manifestantes. Se realizó un

largo recorrido. Participaron cerca de, tal vez más de, cuatrocientos mil manifestantes. [...] Al día siguiente su lugar [...] se vio ocupado en la misma plaza principal por los grupos de abrumados burócratas que fueron obligados a participar en un desagravio a la bandera a la que se había ofendido atreviéndose a pretender que significara algo. [...] Por la mañana, mientras los burócratas conducidos para desagraviar a la bandera balaban para comentar su propia condición y cambiarla mediante esa sola actitud... (604-605)

Más adelante, en la novela se menciona el informe de gobierno del primero de septiembre, en donde se alude una amenaza velada del gobierno sobre los estudiantes acompañada de una descripción insultante del Presidente de la República, Gustavo Díaz Ordaz:

Cuatro días después de la gran manifestación, el mandril con lentes de miope, la calavera hacia afuera y el cuerpo enclenque con el pecho atravesado por la banda presidencial, dijo una verdad en su informe anual a la nación y a un poder legislativo cuya invariable característica era que no legislaba más que bajo sus órdenes: en el curso del año, en todo el mundo, había podido advertirse que la juventud tenía una cierta tendencia a rebelarse contra los poderes establecidos... (606)

La ocupación de ciudad universitaria por el ejército que antecedió quince días a la matanza de Tlatelolco es narrada al final del capítulo XXVIII:

Las autoridades habían decidido realizar una pequeña operación militar. No era una operación peligrosa, los generales a su cargo lo sabían muy bien. No había por qué arriesgar las vidas de los soldados. [...] La brillante y precisa operación militar fue realizada en unas cuantas horas. Era natural que no pudiera evitarse que algunos soldados excitados por la posibilidad del combate golpearan a algunos estudiantes que se empeñaban en enfrentárseles como si no supieran que ellos sólo obedecían órdenes con una plena conciencia de su obligación de salvaguardar las fuerzas de las instituciones en el país. (614-615)

Se puede establecer que el fragmento anterior corresponde a la ocupación de ciudad universitaria el 18 de septiembre porque al comienzo del siguiente capítulo, el narrador menciona las acciones de Esteban la noche en que el ejército ocupó ciudad universitaria, quince días antes de la muerte de Anselmo y Mariana, quienes, como veremos más adelante, morirían trágicamente el 2 de octubre en Tlatelolco: “Esteban recordaría, creería recordar, recordaba, [...] los últimos quince días de vida de Mariana y Anselmo. Él había pasado el día en que por la noche el ejército entró a la Universidad trabajando en el irreal Departamento de Publicaciones, igual que tantos otros días desde hacía tantos meses” (616).

La primera alusión al 2 de octubre es referida por Anselmo cuando hace mención de un mitin que se celebrará en una unidad habitacional (Tlatelolco era una unidad habitacional), en donde se conjuntaban los vestigios del pasado precolombino y la época colonial junto con la modernidad del referido conjunto habitacional (razón por la cual se le denominó a la plaza de Tlatelolco como la Plaza de las Tres Culturas); “Anselmo anunció que se celebraría un mitin en busca de posibles soluciones en la plaza de una unidad habitacional en la que significativamente se reunían vestigios de los pasados indígenas y coloniales y pruebas del moderno presente de la nación” (623).

La crónica de la matanza del 2 de octubre refiere las luces de bengala que cruzaron el cielo de la Plaza de las Tres Culturas aquella fatídica tarde, las cuales, coinciden diversas crónicas, fueron la señal para iniciar la matanza por parte del ejército, de igual manera, en dichos pasajes ocurre la muerte de Anselmo y Mariana:

El tercer orador del mitin apenas había empezado a hablar cuando unas luces de Bengala aparecieron en el cielo todavía neutro del fin de la tarde. Luces como las de una feria o una celebración patriótica, pero anacrónicas e inesperadas. Eran una señal casi tierna. Las luces de Bengala elevándose en el cielo, lentas, lentas y desparramándose después hacia abajo. Para algunos de los presentes en algún momento debieron evocar un nostálgico pasado. El fin del día; el tenue principio de la oscuridad. Muchas miradas siguieron el silencioso desaparecer de esas luces en el espacio. Después el sonido de las balas impuso un orden que no era humano. Las primeras venían de arriba abajo, desde el mismo edificio donde se encontraban los oradores; pero no eran ellos los que querían que dejaran de oírlos aquellos que los escuchaban. “No corran, compañeros, es una trampa”, gritaron por el micrófono desde ese edificio todavía. Una trampa, los primeros disparos los hicieron militares sin uniforme [...] Casi desde el principio, Mariana fue alcanzada por algunas de las balas en las piernas. Anselmo la levantó antes de que llegara al suelo. Las balas que lo hirieron en el pecho, en las piernas, tocaron también el cuerpo de Mariana y desfiguraron su cara. Sus cuerpos sin vida se separaron en el piso, yaciendo entre las prendas de vestir, los volantes, las pancartas abandonadas, las bolsas de mujer, los zapatos. [...] Todos los presentes fueron desnudados, puestos contra la pared y luego declarados formalmente presos. Fue más fácil conducirlos a la cárcel que hacer desaparecer los cadáveres. La violencia de la operación de todos modos no era comparable a la otra violencia, la que se vivió huyendo o muriendo en la plaza. (629-631)

Finalmente, concluiré esta cronología con la referencia a la inauguración y la clausura del Festival Mundial de la Juventud, eufemismo que alude a los Juegos Olímpicos de México 68, celebrados del 12 al 27 de octubre de aquel año, a tan sólo diez días de ocurrida la matanza de Tlatelolco:

Los preparativos dejaban de serlo. Eran ya una realidad. Y al fin llegó el gran momento. Hubo una solemne y vistosa inauguración. En el gigantesco estadio, lleno hasta los topes, el jefe del Estado en el que se mostraba el grotesco rostro actual de la Revolución se presentó a declarar abierto el Festival. No fue muy bien recibido por todo el público, pero ese detalle logró disimularse en medio del entusiasmo general. [...] Del mismo modo que hubo una

solemne y vistosa inauguración del Festival Mundial de la Juventud, tuvo que haber una ceremonia de clausura que no fue menos solemne ni vistosa. Bajo la mirada entusiasta y emocionada de la multitud, los contingentes deportivos de todo el mundo volvieron a desfilar haciendo además un nostálgico gesto de despedida. (642-643)

## 2.2 ESTÉTICA GARCÍAPONCEANA

En el capítulo anterior se mencionaron ciertos aspectos que conforman lo que hemos dado en llamar la estética de Juan García Ponce, motivos que debido a su recurrencia en la obra del autor han merecido esta denominación. La primera característica que mencionaremos será el *voyeurismo*. Esta cualidad se presenta en *Crónica de la Intervención* desde la postura exhibicionista que los protagonistas asumen dentro de la novela; Mariana y Esteban, María Inés y José Ignacio, necesitan la presencia de personas ajenas a su relación de pareja, para interactuar sensualmente, para poder explotar el máximo de su libido sexual. De manera similar, en el capítulo XVIII, se menciona un viaje recreativo que realizan Mariana y Esteban a una playa de la república mexicana, en donde Mariana exhibe su cuerpo sin inhibiciones ante los demás bañistas, cautivando a un hombre con quien establecerán una relación de trío (*menage a trois*). Sin embargo, el personaje sobre quien recae de manera primordial esta función *voyeurista* dentro de la novela es Evodio Martínez, el chofer de María Inés.

Evodio Martínez recurre frecuentemente a espiar a María Inés cuando ésta se halla en la intimidad de su recámara, la estrategia que emplea Evodio es treparse en el árbol que da a la alcoba de sus patrones en el segundo piso de la casa:

Allí, abrazado al tronco, oculto sólo a medias aunque él se sintiera totalmente protegido por la dulce oscuridad de la noche rota sólo por los tenues rayos de la luna, llevaba mucho tiempo, sin apartar ni un solo instante su ardiente mirada del espacio iluminado del cuarto. Había tomado la decisión de ascender por el árbol y avanzar por los inseguros escalones que escabrosamente crea el deseo, sin detenerse a meditar dos veces en el carácter violatorio de su acción, cuando se dirigía hacia la salida de la casa, poco después de que la señora de ésta le dijese que su presencia ya no era necesaria y podía retirarse. Y ahora, el tiempo había pasado sin que Evodio fuese capaz de decir cuánto y él seguía, tenso y vibrante, abrazado al tronco, en su puesto de observación. (117)

El deseo desencadena la obsesión que Evodio padece por María Inés, cuando él observa que ella se entrega a otros hombres sin el menor recato y ante la complacencia inaudita de José Ignacio, un sentimiento de frustración surge en Evodio, al anhelar al objeto deseado, a través del cristal de una ventana; al mismo tiempo, tan cerca y tan lejos:

Desde el jardín, oculto tras un árbol, vio salir al mozo a abrirles a fray Alberto y Esteban y luego los vio entrar a la biblioteca, donde estaba el señor. Dejó de observarlos para subirse a un fresno y mirar el cuarto de María Inés. [...] Finalmente, el cuarto de María Inés se hizo visible. Ella había entrado y encendido la luz. Evodio podía mirarla desde su árbol. [...] María Inés iba a desvestirse, pero no lo hizo en el cuarto donde sólo se desabrochó la blusa sino que entró a su vestidor. Allí también podía seguirla con la mirada Evodio. La vio abrir el clóset y sacar un vestido [...] María Inés ya estaba en la biblioteca cuando él pudo volver a verla desde mucho más lejos. El señor, fray Alberto y Esteban estaban bebiendo y el señor se levantó para servirle y llevarle también una bebida a María Inés. [...] Después Evodio lo miró dejar la casa. El señor se iba y María Inés se quedaba con Esteban y fray Alberto. Sólo él seguía vigilando a los tres. La salida de José Ignacio lo había desconcertado, pero Evodio sabía cuál era su sitio. [...] María Inés, delante de fray Alberto, se levantó del sofá y se sentó en las piernas de Esteban. Le rodeó los hombros con los brazos y le dio un beso en la boca, no un beso rápido y casual sino un beso que se prolongó indefinidamente bajo la mirada de fray Alberto y sin saber de la contradictoria comprobación de Evodio. (537-538)

Desde una postura marxista, la diferencia de clases sociales se encuentra perfectamente marcada en la novela. Los protagonistas, todos ellos pertenecen a la alta sociedad, algunos se encuentran en una posición más privilegiada que otros (María Inés y José Ignacio son ricos, e inclusive, este último, es el jefe de Esteban en el comité del Festival Mundial de la Juventud, a su vez, María Inés es un ama de casa de la alta sociedad, mientras que Mariana es una maestra en un instituto de educación media superior). Sin embargo, todos ellos, en realidad, tienen la vida resuelta y no presentan ninguna preocupación económica. En cambio, la clase baja se encuentra representada por los empleados domésticos de María Inés y José Ignacio. En especial en tres figuras: las sirvientas, Matilde y Zenaida, y el chofer Evodio Martínez. Los tres son pobres, en el caso de las mujeres son de una extracción rural, mientras que Evodio pertenece a una clase baja de origen urbano.

La función de estos personajes de clase baja en la narración es la de fungir más como objetos que como sujetos, sobre todo desde la perspectiva de los protagonistas. Para ellos, la servidumbre responde más a la cualidad de una herramienta útil que a la concepción de individuos con conciencia y motivaciones propias. A pesar de que ambos tipos de personajes llegan a compartir el mismo espacio físico dentro de la narración, nunca invaden la esfera de los otros. La servidumbre se junta con la servidumbre y los patrones con sus congéneres. Los protagonistas nunca conciben huellas de personalidad o de identidad en sus empleados. Es por eso, que la narración de la muerte de Zenaida y la postrera huida de Matilde, pasan completamente desapercibidas para los protagonistas de la novela; María Inés simplemente se preocupará por encontrar a quien sustituya en el cumplimiento de sus funciones a ambas sirvientas, sin saber, ni preguntarse siquiera por el destino de ambas mujeres.

En el caso de Evodio Martínez se presenta la misma situación. Ninguno de los protagonistas se percató de la obsesión que ha desarrollado por María Inés; mientras Evodio se desvive por ella, María Inés apenas y nota su presencia. María Inés descubre su existencia hasta que Evodio cumple la función que le da trascendencia en la novela: el asesinato de José Ignacio. Es entonces, cuando no sólo cobra conciencia de la existencia de Evodio Martínez, sino de la existencia de la demás servidumbre, lo que resulta intolerable para ella:

Para entonces ya sabía que el automóvil había desaparecido junto con Evodio y estaba segura de que el asesino había sido Evodio. Si pudo pensar en algo, lo que pensó continuamente, volviendo una y otra vez a ese mismo pensamiento en medio de todas las acciones que tuvo que llevar a cabo, fue que le gustaría interrogarlo, suplicarle que le explicara todo, ella que nunca había reparado en su presencia. Pero ése no era su pensamiento. Era un deseo sin forma que debería explicar lo inexplicable. Evodio no existía más que en tanto que su figura tomaba la forma de la muerte de José Ignacio. En cambio, estaban los demás sirvientes y ellos eran demasiado reales. Su cercanía era intolerable; su distancia era intolerable. (652)

Una vez cumplida la función para la cual fue concebida la existencia de Evodio Martínez, es decir, el asesinato de José Ignacio, su presencia en la obra se vuelve completamente irrelevante, al grado que el propio narrador termina eliminándolo de una manera insustancial: “Al cabo de un tiempo indefinido, tal vez en algún pueblo lejano y perdido en la sierra lo vieron como un loco al que nadie conocía y al que nadie se atrevía a hablarle, con excepción de los niños que giraban a su alrededor sin acercarse demasiado, gritándole y riéndose. Quizás, también, Evodio logró llegar hasta el río donde se ahogara Zenaida y entró a él” (652).



En cuanto al misticismo erótico, este aspecto será desarrollado ampliamente en el tercer capítulo de esta tesis.

La temática del objeto del deseo se encuentra íntimamente ligada con el resto de características que dan forma a la estética de Juan García Ponce. Es el deseo el que desata la fascinación en los demás por convertirse en *voyeurs* de María Inés y Mariana; es el deseo inaprensible que origina la sensualidad desbordante de ambas mujeres lo que crea el misticismo erótico de esta obra, al ser equiparadas las dos en su sensualidad y belleza con los objetos de culto de una religión; y finalmente, será esta aura de deseo y fascinación en torno a ellas lo que volverá insoportable la presencia de la ausencia cuando una de ellas desaparezca del relato.

De esta forma es como el objeto del deseo en *Crónica de la Intervención* se encuentra representado por la dicotomía Mariana-María Inés. Por eso es que en el comienzo de la novela Esteban se encuentra subyugado por el deseo de volver a estar con Mariana, fundiéndose en su recuerdo la evocación del objeto del deseo y la presencia de la ausencia de Mariana: “¿Qué es lo que quieres recuperar? Sólo ese principio con Mariana. No hay más que un principio. Allí empieza y acaba todo. Imagen única. ¿De Quién? De mi propio deseo. Pero ahora mi deseo es ella. El olor de esta cama y del cuarto y de la casa. Debe estar por todos lados” (10). Es hasta el capítulo XII donde Esteban vuelve a reencontrarse con Mariana, es decir, recupera el objeto del deseo que creía extraviado. Nuevamente vuelve a mostrarse completamente subyugado ante el objeto de su anhelo:

Allí estaba Mariana. Era ella y no María Inés o mejor dicho, ésta era la María Inés que era Mariana. [...] Esteban podía verla en medio de su absoluta ausencia de toda sensación y ella tendría que verlo muy pronto. Pero todavía no lo hacía. En ese momento era sólo y exclusivamente el objeto de la contemplación de Esteban, sin que él existiese para ella. Podía verla desde ese instante eterno, con sus piernas y sus brazos y su largo cuello saliendo [...] Allí estaba Mariana y ése era el amor y Esteban no sentía nada, sólo la miraba deseando que no pasara nada, que nada se moviera, que el instante no terminara nunca, que el tiempo se quedase fijo, que ella no lo viese jamás y él la viese siempre, solo ante su ajena presencia, sin ningún testigo, en ningún lugar. (249)

Como ya vimos, en parte, con antelación, el elemento de la presencia de la ausencia, también está representado por la dicotomía formada por Mariana y María Inés. Una y otra vez a lo largo del relato harán sentir la necesidad de su presencia, y por lo tanto, su presencia en su ausencia, en el deseo de sus más allegados. Será la figura de Mariana sobre la que se centrará esta cualidad. Debido a que ella es el objeto evocado al principio y final de la novela; al inicio por no poder reencontrarla Esteban; y al final por su ausencia definitiva, tras su muerte al lado de Anselmo.

Este recurso estético no es empleado únicamente con referencia a ellas. Existe un pasaje en el capítulo IX en donde María Inés siente esta presencia de la ausencia con respecto a Pipa, la fallecida nana de José Ignacio: “Mirándolo así, de pronto, recordó a Pipa. Desde que no estaba, la cocina era un lugar sin centro, aunque ella fuese siempre la que menos lugar ocupaba en ella, la que no tenía sitio preciso en ningún lado y sin embargo, estaba siempre presente, presente en el olvido ahora, presente en su ausencia de presencia entonces” (164).

La influencia que ejercen estas mujeres se extiende más allá de sus allegados más cercanos. En el capítulo VI el doctor Alfonso Raygadas, terapeuta de María Inés, no puede escapar al aura de ella, evocándola en su ausencia a través de la grabación de su voz: “El doctor Alfonso Raygadas ha escuchado por segunda vez, sin la presencia de la persona que lo produjo, ese discurso solitario del alma. Lo ha hecho en una casi absoluta inmovilidad, bajo la neutra luz de su consultorio. Guiado por la voz, no ha logrado por completo, sin embargo, dejar de representarse en la ausencia la presencia de María Inés. La imagen regresa” (114).

Será la ausencia al final de la novela, tanto de José Ignacio, pero sobre todo, de Mariana las huellas más palpables de la profunda presencia que dejan sus ausencias en las vidas de Esteban y María Inés. En un pasaje del capítulo XXIX María Inés hace notar esa inevitable presencia que le ha dejado la muerte de su marido. Evocar desde el deseo es como ella explica el anhelo que su cuerpo siente por la ausencia de José Ignacio:

Pero entonces la existencia de José Ignacio era tan real que su ausencia resultaba intolerable. María Inés se revolvió en la cama. Todo su cuerpo era José Ignacio. Estaba vivo en el deseo de José Ignacio. Tenía que lograr sentirlo en ese cuerpo. Pero no era posible. La tristeza, el conocimiento de la verdad, se entrometía y borraba el deseo. No lo borraba: lo convertía en una excitación fría y desolada. Querer, desear, desear desde la más extrema sequedad. Y desde esa sequedad sentir inesperadamente la ausencia como una forma de dulzura. (657)

En cambio, Esteban muestra una distinción con respecto a la manera en la que este elemento estético se había venido presentando a lo largo de la obra de García Ponce. Es en *Crónica de la Intervención* en donde por única ocasión, aparece un sustituto homomórfico

de un personaje desaparecido. Como veremos en el siguiente apartado, Mariana y María Inés no son solamente las protagonistas de la novela, sino que son dobles homomórficos perfectos. Es decir, su fisonomía y su personalidad son iguales; entonces al desaparecer una de ellas, automáticamente su vacío puede ser ocupado por la otra; sin embargo, como notamos en el final de la novela, y como analizaremos en el tercer capítulo de esta tesis; las identidades personales de ambas mujeres serán distintas. De tal forma, que una sustitución o una intercambiabilidad entre las dos nunca será completa. Por eso Esteban, aunque al final de la obra permanezca al lado de María Inés, sabe que ella no es Mariana, aunque luzca y actúe de la misma manera que lo haría Mariana: “Ser inexplicable mientras usan a la que se supone que es tuya, tu mujer que se olvida de ti, porque se olvida, aunque se olvide, aunque sepa que tú estarás esperándola cuando es ella la que hace inútil que estés esperándola porque una vez que empieza a dejar de ser ella tú tampoco existes. Pero antes también era imposible. Mariana y José Ignacio estaban entre nosotros. Siguen estándolo y sin embargo, es diferente” (679).

### 2.3 EL CASO DEL DOBLE: MARIANA-MARÍA INÉS

El tema del doble es una cuestión muy antigua en la literatura, cuyos alcances no sólo atañen a un mero recurso literario ornamental, sino que, cómo se verá más adelante, se relaciona intrincadamente con la psicología de los personajes, en la conformación de la identidad de los mismos. La primera vez que este motivo aparece registrado en la literatura, data de la Grecia clásica, en la comedia *Anfitrión* de Plauto. No se puede fechar con exactitud esta obra, porque no se tiene la certeza de la cronología del autor (como de la gran mayoría de los clásicos griegos). Su existencia se sitúa entre los años 250 a 175 a.c.,

aproximadamente, es decir, entre los siglos III y II antes de nuestra era. De igual forma, no se tiene el registro exacto de su obra, suelen atribuírsele hasta más de cien obras a su autoría, sin embargo, sólo se reconocen oficialmente 21 de éstas. *Anfitrión* forma parte de estas últimas, por lo que sólo podemos afirmar que entre el siglo III y II a.c. surge el tema del doble en la literatura.

El tema del doble se relaciona con el problema de la identidad en la literatura. Sin embargo, en *Anfitrión* no sucede así, en esta obra sólo se trata de un simple ardid dentro de la trama. Por lo que no se explota el verdadero potencial del tema. La diégesis es la siguiente: El dios Júpiter se enamora de la esposa del general Anfitrión, que acaba de regresar victorioso de una guerra. Mercurio, hijo de Júpiter, ayuda a su padre, tomando la fisonomía de Sosias, fiel vasallo de Anfitrión; ya con este disfraz, Mercurio embelesa a la mujer de Anfitrión y le abre las puertas de la casa a Júpiter en la ausencia del general. De tal forma, que el conflicto psicológico por la existencia de dos seres idénticos se excluye, ya que se trata de un simple ropaje, un disfraz que Mercurio, en su calidad de Dios, asume para cumplir con su propósito. De esta manera el potencial conflicto psicológico o filosófico por la identidad, se convierte en realidad, en una situación de una comedia de enredos.

A lo largo del tiempo el tema del doble ha recibido varios calificativos, como acabamos de ver, “sosias” es uno de ellos, por una cuestión metonímica más que etimológica. “Alter ego”, “doble” o “doppelgänger” son otros de ellos. Se reconoce la acuñación del último de éstos a Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), un autor alemán de finales del siglo XVIII (1763-1825). Quien en su novela *Siebenkäs* de 1796 acuña dicho término. Palabra

que significa literalmente: “gente que se ve a sí misma”. Y que a la postre, se ha convertido en el vocablo que goza de mayor popularidad para referirse a este tema.

El teórico checo Lubomir Dolezel ha establecido una tipología para clasificar las distintas manifestaciones de este tema de acuerdo a la génesis del mismo dentro de las obras en que se presenta. Los dobles se pueden originar a partir de tres fenómenos: por fusión, por fisión o por metamorfosis.

El primer tipo se encuentra representado por obras como *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe; o el caso muy reciente de la película *El Cisne negro* (*Black Swan*) dirigida por Darren Aronofsky en el 2010. En el relato de Poe, el narrador autodiegético (el propio William Wilson) narra la extraña circunstancia que lo vincula con otro individuo. Los elementos que claramente denotan la relación de doble entre ambos personajes son los siguientes: los dos se llaman igual, nacieron el mismo día y se parecen físicamente; circunstancias que han hecho que en la escuela los consideren familiares cercanos. Las acciones que desencadenan el conflicto entre ambos individuos radican en que el doble del narrador parece funcionar como una especie de conciencia o juez que aparece en el relato para denunciar los malos actos que William Wilson se encuentra cometiendo, de tal forma que éste se ve exhibido ante los demás, y debe cesar en sus acciones y recibir las sanciones correspondientes. Finalmente, el hecho que inserta esta narración en el primer tipo de la clasificación de los dobles desde el punto de vista de su origen o génesis por fusión, se encuentra en el final de la historia, cuando William Wilson decide enfrentar a su doble, batiéndose a muerte en un duelo; cuando descubre, después de haber vencido a su oponente, que se venció a sí mismo. Al matar a su oponente termina matándose a sí mismo.

Su propio doble le explica el vínculo indisoluble entre los dos, quedando de tal forma explícita la fusión de ambos personajes:

Y cuando avancé hacia él, en el colmo del espanto, cubierta de sangre y pálida la cara, mi propia imagen vino tambaleándose hacia mí.

Eso me pareció, digo, pero me equivocaba. Era mi antagonista, era Wilson quien se erguía ante mí, agonizante. Su máscara y su capa yacían en el suelo, donde las había arrojado. Cada hebra de su ropa, cada línea de los marcados y singulares rasgos de su cara ¡eran idénticos a los míos!

Era Wilson. Pero ya no se expresaba en susurros y hubiera podido imaginar que era yo mismo el que hablaba cuando dijo: —Has vencido y me entrego. Pero a partir de ahora tú también estás muerto... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. En mí existías... y observa esta imagen, que es la tuya, porque al matarme te has asesinado tú mismo. (Poe, 13)

El caso del doble por fisión se refiere a los entes que surgen al desprenderse de un individuo original. Es decir, es el caso contrario al analizado en el anterior apartado. Mientras en la fusión se tenía a dos individuos que terminan vinculándose, o fusionándose, en uno solo, sobre todo, al final de los relatos. En la fisión, partimos de un solo individuo que se desdobra, dando origen a un segundo individuo. Este sería el caso de *La Nariz* de Nikolái Gógol.

En *La Nariz* (1836), Gógol cuenta la historia del mayor Kovalev, y de cómo un día su nariz decidió abandonar su rostro y convertirse en un individuo autónomo. Se trata, sin lugar a dudas, de una alegoría, no obstante, el relato se presta para ejemplificar este tipo de dobles surgidos por una fisión. Poco después de que Kovalev se ha quedado sin nariz, logra descubrirla encubrada en todo un consejero de Estado:

Pero de repente se quedó como petrificado. A la puerta de su casa, ante sus mismos ojos, tuvo lugar un fenómeno inexplicable. Un coche se paró al pie de la escalinata, se abrieron las portezuelas y bajó, inclinándose ligeramente, un señor vestido de uniforme, que subió con presteza las escaleras. ¡Y cuál sería el espanto y al mismo tiempo el asombro de Kovalev al reconocer en él su propia nariz! Ante este espectáculo extraordinario, le pareció que todo daba vueltas a su alrededor, y apenas pudo mantenerse en pie. Todo temeroso, resolvió, sea como fuere, esperar a que volviera a subir al coche. Y, efectivamente, al cabo de dos minutos salió la nariz. Iba con uniforme bordado de oro, con cuello alto, pantalones de gamuza y espada al costado. Por su sombrero, con plumín, se podía deducir que era un consejero de Estado. (Gógol, 4)

Este relato cuenta además con la peculiaridad de presentar una fusión de los dobles, puesto que al final del mismo, la nariz decide regresar al rostro de Kovalev:

En este mundo ocurren las cosas más disparatadas. A veces, sin una pizca de verosimilitud. De pronto, aquella misma nariz que paseaba bajo la figura de un consejero de estado, y que causó tanto revuelo en la ciudad, apareció, como si nada hubiera ocurrido, en su sitio, o sea entre las dos mejillas del mayor Kovalev. Esto sucedió el 7 de abril.

Por la mañana, al despertarse, miró como por casualidad al espejo, y vio reflejada en él... ¡su nariz! La tomó con las manos. ¡Efectivamente, era su nariz! «¡Vaya!», exclamó Kovalev, y de pura alegría iba ya a bailar descalzo por toda la habitación, cuando la llegada de Iván se lo impidió. (Gógol, 15)

El doble por metamorfosis se origina, como su nombre lo dice, a partir de una transformación. Dos obras clásicas de la literatura se inscriben dentro de este apartado: *La Metamorfosis* (1915) de Franz Kafka y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson. En la primera, Gregorio Samsa se encuentra convertido de la noche a la mañana en un insecto. Mientras que en la obra de Stevenson, es el doctor Jekyll quien desarrolla una fórmula para transformarse en otro ser; en el temible Edward Hyde. La



novela del escocés habla sobre la dualidad del hombre, el bien y el mal que habitan adentro de cada ser humano; la pretensión del doctor Jekyll es separar por completo estas dos entidades: una benigna (el propio Jekyll) y otra maligna (Edward Hyde). La transformación es descrita en el siguiente pasaje:

[Hyde] Se llevó el vaso a los labios y se lo bebió de un trago. Luego gritó, vaciló, se agarró a la mesa para no caerse, y agarrado así se quedó mirándome jadeante, con la boca abierta y los ojos inyectados de sangre. Pero de alguna Forma ya había cambiado, me pareció, y de repente pareció hincharse, su cara se puso negra, sus rasgos se alteraron como si se fundieran... Un instante después me levanté de un salto y retrocedí contra la pared con el brazo doblado como si quisiera defenderme de esa visión increíble.  
-¡Dios!... -grité. Y aún perturbado por el terror: ¡Dios!... ¡Dios!... Porque allí, delante de mí, pálido y vacilante, sacudido por un violento temblor, dando manotazos como si saliera del sepulcro, estaba Henry Jekyll. (Stevenson, 51)

Cabría hacer una aclaración en este punto. Dolezel apunta cierta distinción en el tema del doble, señala que, o bien pueden ser simultáneos o excluyentes. Es decir, que pueden cohabitar en la misma realidad al mismo tiempo, o no. Los dobles excluyentes pertenecen precisamente a esta última categorización: los originados por una metamorfosis. Los cuales no pueden desenvolverse simultáneamente, porque la existencia de uno anula al otro. En este punto, Dolezel afirma que el verdadero potencial semántico y estético del doble descansa en la simultaneidad, porque únicamente la confrontación cara a cara entre estas dos entidades lleva al límite el potencial semántico, estético y emotivo de este hecho literario. Sin embargo, obras como la de Robert Louis Stevenson desmienten esta aseveración. Puesto que, aunque *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* no pertenezca a la categoría de los dobles simultáneos, esto no resulta óbice para que la novela desarrolle el

tema de la dualidad del bien y el mal. La lucha entre las dos entidades que conforman el doble se lleva a cabo hasta sus últimas consecuencias, terminando inclusive con la muerte de ambos:

Pero allí en medio, en el suelo, yacía el cuerpo dolorosamente contraído y aún palpitante de un hombre. Los dos se acercaron de puntillas y, cautamente, lo dieron vuelta sobre la espalda: era Hyde. El hombre vestía un traje demasiado grande para él, un traje de la talla de Jekyll, y los músculos de la cara todavía le temblaban como por una apariencia de vida. Pero la vida ya se había ido, y por la ampolla rota en la mano contraída, por el olor a almendras amargas en el aire, Utterson supo que estaba mirando el cadáver de un suicida. -Hemos llegado demasiado tarde -dijo bruscamente- tanto para salvar como para castigar. Hyde se ha ido a rendir cuentas, Poole, y a nosotros no nos queda más que encontrar el cuerpo de vuestro amo. (Stevenson, 42)

De esta manera podemos refutar la afirmación del teórico checo, puesto que todo el potencial literario que Dolezel excluye en este tipo de obras se encuentra presente en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. No sólo en la muerte de su doble protagonista, sino en la eterna lucha del bien contra el mal:

Ha sido por el lado moral, y sobre mi propia persona, donde he aprendido a reconocer la fundamental y originaria dualidad del hombre. Considerando las dos naturalezas que se disputaban el campo de mi conciencia, entendí que se podía decir, con igual verdad, ser una como ser otra, era porque se trataba de dos naturalezas distintas; y muy pronto, mucho antes que mis investigaciones científicas me hicieran lejanamente barruntar la posibilidad de un milagro así, aprendí a cobijar con placer, como en un bonito sueño con los ojos abiertos, el pensamiento de una separación de los dos elementos. Si éstos, me decía, pudiesen encarnarse en dos identidades separadas, la vida se haría mucho más soportable. El injusto se iría por su camino, libre de las aspiraciones y de los remordimientos de su más austero gemelo; y el justo podría continuar seguro y voluntarioso por el recto camino en el que se complace, sin tenerse que cargar de vergüenzas y remordimientos por culpa de su malvado

socio. Es una maldición para la humanidad, pensaba, que estas dos incongruentes mitades se encuentren ligadas así, que estos dos gemelos enemigos tengan que seguir luchando en el fondo de una sola y angustiosa conciencia. (Stevenson, 53)

No obstante, el caso que nos concierne en este trabajo: la dualidad Mariana-María Inés en *Crónica de la Intervención* de Juan García Ponce, no responde a ninguna de las anteriores tipologías. Su origen se encuentra en la influencia que el autor mexicano recibió de las ideas propuestas por el francés Pierre Klossowski a lo largo de su obra. Las cuales serán tratadas en el último capítulo.

En cuanto a la manera en la que los dobles se desarrollan dentro de la obra literaria, Dolezel también estableció otra tipología dividida en tres estamentos: el tema de Orlando, el tema de Anfitrión y el tema del doble.

El tema de Orlando se refiere a aquellos dobles que consisten en diversas incorporaciones del mismo individuo existiendo en realidades alternas o mundos posibles. Esta categoría se relaciona directamente con la teoría de mundos posibles del mismo Dolezel, según la cual, podrán existir infinitas posibilidades de realidades alternativas (mundos posibles) para una obra de ficción, mientras no se violen las propias leyes que cada realidad haya establecido dentro de sí para su funcionamiento.

El nombre de este tema explica el asunto que desarrolla. *Orlando* es una obra de Virginia Woolf publicada en 1928. En esta novela de corte fantástico, el protagonista del título se desenvuelve en dos realidades alternas dentro de la novela; la primera parte de la obra presenta una incorporación masculina de Orlando: “Él —porque no cabía duda sobre su

sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo— estaba acometiendo la cabeza de un moro que pendía de las vigas. La cabeza era del color de una vieja pelota” (Woolf, 1). Pero al llegar a poco menos de la mitad del relato, Orlando sufre una transformación y se ve convertido en mujer: “Las trompetas en fila emiten un terrible estruendo, uno solo: ¡LA VERDAD! y Orlando se despertó. Se estiró. Se paró. Se irguió con completa desnudez, ante nuestros ojos y mientras las trompetas rugían: ¡Verdad! ¡Verdad! ¡Verdad! Debemos confesarlo: era una mujer” (102). De esta forma, a partir de esta parte de la narración, la realidad, homóloga a la de la primera parte de la obra, transcurre con la incorporación de Orlando como una mujer.

En cuanto al tema de Anfitrión, éste recibe su nombre por la obra de Plauto, de la cual ya hablamos. Sin embargo, también es conocido como tema del doppelgänger. Aquí debemos tratar también la tercera categoría: el tema del doble. Es entonces cuando surge la confusión entre la segunda y la tercera categoría. Dolezel distingue ambos tipos restringiendo el segundo a la categoría de lo extraño según la clasificación de Todorov para la literatura fantástica. Es decir, en el tema de Anfitrión no se produce un hecho fantástico, no se violan las leyes de la naturaleza, sólo se presentan los hechos de manera ambigua, de tal manera que se admiten las dos interpretaciones: una posibilidad que admita la presencia de lo fantástico, pero también una interpretación que no necesite recurrir a la alteración de las leyes naturales del mundo. En el caso del tema del doble, se referirá específicamente a las narraciones de corte fantástico.

*El Hombre de arena* (1815) de E.T.A. Hoffmann es un ejemplo del tema de Anfitrión. Una primera interpretación admitiría la presencia de un doble de naturaleza fantástica y maligna

que acecharía al protagonista (Nataniel), encarnándose en el asesino de su padre; Coppelius, y en el mercader de lentes Giuseppe Coppola que lo atormenta al final del relato hasta llevarlo a su propia muerte. Las señas indicadoras de la presencia del doble serían el parecido físico entre ambos antagonistas, el parecido en los nombres: Coppelius-Coppola, la maldad que ambos encarnan en contra de Nataniel y la estrecha relación simbólica que los dos guardan con los ojos. El tono ambiguo de la narración admite una explicación realista del mismo, haciendo que las anteriores características no sean más que grandes coincidencias entre los dos individuos.

*Crónica de la Intervención* de Juan García Ponce es un caso que responde al tercer tema de la clasificación: el tema del doble, aquel que requiere la presencia de un hecho fantástico dentro de la narración.

El caso del doble en esta obra de García Ponce se encuentra en el binomio Mariana-María Inés. El homomorfismo, es decir, la semejanza o igualdad entre ambas mujeres es la clave que nos indica la presencia del doble. La explicación racional, dentro de las leyes naturales, queda excluida, al comprobarse que no se trata de gemelas biológicas o de cualquier otro parentesco familiar entre las dos mujeres. Si bien, el narrador no admite que ambas hayan nacido el mismo día, o siquiera que posean exactamente la misma edad, sólo se menciona que ambas andan alrededor de los treinta años de edad. El homomorfismo físico es exacto. Se trata de dos mellizas idénticas, tal como logra constatarlo Esteban casi al inicio de la novela: “Esteban vuelve a comprobar que María Inés es Mariana. Tiene el mismo ombligo extendido y plano sobre un vientre liso como un espejo, los mismos pechos separados apenas cubiertos ahora por el bikini que acentúa el espacio entre ellos, los mismos hombros

amplios con el firme trazo de las clavículas, la columna que se insinúa ligeramente curvada bajo la piel de la espalda” (*Crónica*, 38). Más adelante, es el sacerdote fray Alberto Gurría quien vuelve a constatar el isomorfismo entre ambas mujeres:

María Inés. Mariana apareció ante nosotros totalmente desnuda. Yo conocía su figura, pero no así, no por entero. De este modo se me mostraba por primera vez. Y era ella. Los mismos pies perfectos y sin mácula, las mismas piernas largas, las amplias caderas, la imposible cintura, el torso largo también, el ombligo extendido y casi sin profundidad, los pequeños pechos separados cuyos pezones me había dejado entrever tantas veces y que ahora contemplaba libremente, los amplios hombros, la suave curva en que éstos terminaban [...] Por primera vez veía ahora también el vello sobre su pubis formando un triángulo más estrecho y alargado de lo que esperaba sin haberlo esperado nunca. Tenía que ser María Inés. Cuando pude verla con mayor precisión todavía, tenía los tres mismos lunares que siempre reconocí en ella, guardando ese conocimiento para mí solo. (196)

El isomorfismo no se limita a la semejanza física, también incluye los gestos, las actitudes y la propia voz de las protagonistas: “La voz de Mariana. Era la misma de María Inés, ronca y con sus súbitos cambios ríspidos que establecían una especie de inesperada separación entre una palabra y otra, resonando ahora en su casa: afirmación de una momentánea ausencia que podía convertirse de inmediato en presencia” (298). Ellas mismas hacen notoria esta extraordinaria semejanza:

Esteban: ¿Te reconoces?

Mariana: Sí. Por completo. Soy yo, son mis actitudes y mis gestos.

Esteban: No eres tú. Te llamas María Inés.

Mariana: ¿Pero cómo pudo pasar?

Esteban: No lo sé. Me pasó a mí. Y tienes tu misma voz y caminas igual y también, creo, eres un poco exhibicionista. (284)

El isomorfismo u homomorfismo de ambos personajes es mucho más complejo y completo, también abarca los dominios de su mente, y tal vez, de su espiritualidad. La forma de pensar, de reflexionar, y por extensión, las decisiones que toman las dos mujeres parecen verse incluidas dentro de este mismo agrupamiento de semejanzas compartidas. De tal forma, que la identidad de Mariana y María Inés parece residir en la biografía que cada una de ellas ha desarrollado; lo que ha vuelto a Mariana una mujer soltera y profesora en una preparatoria, mientras que su homóloga se encuentra casada y es madre de dos hijos. Otro elemento muy secundario y superficial que las distingue es la forma de vestir:

Y María Inés había propuesto, como en otras ocasiones, que entonces Mariana se pusiera el vestido de ella. No se cambiaron en la sala sino que fueron al cuarto para sorprender a los tres hombres apareciendo “de pronto”, dijo María Inés con un tono intencionado, convertidas en la otra y así fue. De pie y juntas en la sala ya de nuevo, Mariana era María Inés y María Inés era Mariana. [...] La forma de vestirse de María Inés era distinta a la de Mariana. Desnudas podían ser la misma. Vestidas la ropa de María Inés creaba a María Inés y la de Mariana a Mariana. (624)

Los alcances simbólicos del isomorfismo de Mariana y María Inés, así como el origen del mismo, que como ya se mencionó, nos remite a la influencia de la obra de Pierre Klossowski; serán tratados en el siguiente capítulo.

## Capítulo III El misticismo erótico de Juan García Ponce

### 3.1 EROTISMO Y TRANSGRESIÓN

En la antigüedad el erotismo gozó de un halo místico puesto que se encontraba profundamente imbuido con las prácticas religiosas de antaño. En otras palabras, la carnalidad y la espiritualidad iban de la mano. Para acceder al mundo etéreo en donde se desenvolvían las deidades, los creyentes necesitaban alcanzar el éxtasis físico para entrar en contacto con la esfera divina.

James Frazer en *La Rama dorada* nos habla acerca del origen de la creencia religiosa. Según él, antes de erigirse una religión como tal, debe existir su culto a través de un pensamiento mágico-animista, y éste se origina a partir de la superstición. Una vez que esta fase primigenia del culto, caracterizada por los miedos y temores, y por sus arcaicos métodos para explicarlos y evadirlos, se arropa con explicaciones mucho más elaboradas que ya corresponden a la génesis de una mitología, y a partir de esta mitología se erige un sistema de creencias; es entonces, cuando se da el salto de la superstición a la religión, o dicho de otra manera, cómo un simple pensamiento mágico-animista se convierte en un complejo sistema de creencias llamado religión.

Así mismo, Frazer afirma que la magia actúa a través de dos mecanismos: la metáfora y la metonimia. Es decir, por medio de ritos que busquen imitar una acción similar a la deseada (metáfora) y otros que emplean algún elemento vinculado estrechamente con el sujeto sobre el cual se quiere influir (metonimia). Regresando al mencionado vínculo estrecho entre el



erotismo y la religión arcaica. Podemos estipular que dicho vínculo se estableció precisamente por este cariz imitativo y metonímico característico del culto en su etapa antigua. De tal manera, que los ritos de la fecundación de la tierra, para que las cosechas fueran abundantes, se llevaban a la práctica por medio de orgías humanas, que buscaban contagiar ese mismo afán fecundatorio y reproductor en los propios campos fértiles.

El erotismo en el culto de la antigüedad poseía estas dos vertientes: por un lado, los ritos imitatorios para la fertilidad, y por el otro, el puente de comunicación con la divinidad a través del éxtasis sexual. Siguiendo a Frazer, Eliade y Bachofen; la práctica sexual en el ámbito religioso era un elemento común de la religión en el mundo antiguo. Según Bachofen, citado por Klossowski en *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento entre las damas romanas*, en los albores de la religión, y en general, de la estratificación del mundo, existió un matriarcado. El desarrollo del cual es descrito por Bachofen en tres estadios, siendo el último de ellos, la conversión que marcó el paso del matriarcado al patriarcado, en donde las principales deidades asociadas con símbolos femeninos como la luna, se transformaron en dioses asociados a símbolos masculinos como el sol.

Dentro de estos tres estadios la prostitución en el ámbito religioso era una práctica común y constante. Dicha prostitución se llevaba a cabo dentro de los propios templos religiosos, en donde el acto sexual formaba parte del rito; las mujeres oficiaban como sacerdotisas y como representaciones corporales de las deidades, a través de las cuales los miembros de la comunidad entraban en comunicación con ellas. Con la instauración del patriarcado dichas prácticas no cesaron, sólo cambiaron en algunos aspectos, pero en términos generales, la prostitución sagrada o ritual siguió siendo un elemento común de la religión antigua.

Klossowski afirma que el final de estas prácticas rituales, así como, la carga de inmoralidad con la cual se empezó a calificar la práctica de la prostitución, ya completamente ajena de los ámbitos religiosos, fue un proceso que se fue dando gradualmente durante el periodo romano, y sobre todo, a medida que una nueva religión (el cristianismo) se venía abriendo paso hasta llegar a convertirse en la religión oficial del imperio. Fue entonces, con la instauración del cristianismo como religión hegemónica de occidente, que el erotismo se vio completamente desterrado de los ámbitos sagrados y que su práctica se vio envuelta bajo un velo de inmoralidad.

Fue así como el erotismo en un origen asociado a la práctica religiosa y carente de un halo de inmoralidad se transformó, con la llegada del cristianismo, en un elemento ajeno a la religiosidad y cuya práctica se ve asociada a la inmoralidad que conlleva la mácula del pecado a la que inherentemente pertenece desde que la Iglesia ha calificado como pecaminosa cualquier práctica sexual cuyos fines se alejen de la reproducción de la especie y se ejerzan fuera de la institución denominada para tales efectos: el matrimonio.

La narrativa de García Ponce, como veremos más adelante, propone un regreso a ese erotismo, anteriormente, íntimamente ligado a la concepción religiosa. Sin embargo, al sostener dicha concepción erótica-religiosa en un contexto contemporáneo, el resultado que se obtiene es transgresor ya que choca con la moral actual. De igual manera, como lo señala Bataille, ahora la naturaleza del erotismo se encuentra altamente relacionada con la transgresión. Para el teórico francés, el erotismo es una de las principales cualidades que nos identifican como humanos, esto es, aquello que nos diferencia de los animales, aquello que resalta nuestra cualidad humana. A primera vista, el primer elemento que resaltaría

nuestra cualidad humana sería la “razón”. Sin embargo, Bataille ni siquiera lo menciona, tal vez por resultar evidente. La otra cualidad señalada es la conciencia de la muerte. “La actividad sexual utilitaria se opone al erotismo, en la medida, en que éste es el fin de nuestra vida... La búsqueda calculada de la procreación...” (*Las lágrimas de Eros*, 36-37). ¿Por qué el utilitarismo en la sexualidad se opone al erotismo?, justamente, porque el erotismo es el alejamiento del fin práctico del sexo: la reproducción. En esto coincide plenamente Octavio Paz: “La sexualidad es animal; el erotismo es humano. Es un fenómeno que se manifiesta dentro de una sociedad y que consiste, esencialmente, en desviar o cambiar el impulso sexual reproductor y transformarlo en una representación” (*La llama doble*, 106). Sin embargo, la teología cristiana ha denigrado al erotismo de ser una cualidad netamente humana, a ser una condición pecaminosa de la conducta humana, puesto que contradice la reglamentación que ha impuesto, según la cual, los fines de las prácticas sexuales deberán ser esencialmente reproductivas. Es por esto, que Bataille califica al erotismo de “diabólico”. Entiéndase el término en su nivel metafórico como ese elemento transgresor para la moral cristiana que prevalece en nuestra sociedad occidental: “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” (*Las lágrimas...*, 41). Dicho cariz ‘diabólico’ será precisamente la desviación de la norma moral actual, la desviación de los fines reproductivos.

En el pecado se lleva la penitencia. Al haber dotado al erotismo de un halo de inmoralidad, la Iglesia lo convirtió en un elemento transgresor de su propia ley, cualidad de la cual posiblemente carecía en su origen, al no encontrarse asociado con ninguna inmoralidad

para la época: “Al rechazar el aspecto erótico de la religión los hombres la han convertido en una moral utilitaria... el erotismo, al perder su carácter sagrado, se convirtió en algo inmundo...” (*Las lágrimas...*, 91-92). La sensibilidad religiosa desde su concepción antigua ha estado revestida de un carácter dual: el bien y el mal, el día y la noche, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, etc. de igual forma, el cariz de la moralidad engendra la inmoralidad, la prohibición alimenta la transgresión que lleva a violar dicha restricción. Bataille abunda en la naturaleza dual del erotismo en nuestros días, haciendo énfasis en la dicotomía prohibición-transgresión que acarrea dicha práctica: “*para gozar de ella. La experiencia interior del erotismo le exige a quien la realiza una sensibilidad equivalente tanto ante la angustia que funda la prohibición como ante el deseo que lleva a infringirla*” (*La felicidad, el erotismo y la literatura*, 349).

La condición de inmoralidad, o mejor dicho, los tabúes que se han asociado con el erotismo a lo largo de las diversas culturas de nuestro mundo parecen ser ahora una condición universal. En el pasado, no lo fue así, como lo atestiguan los vestigios del matriarcado ancestral y los templos tántricos de la India. Pero en el presente, aparentemente no existe pueblo sobre la Tierra que no posea tabúes de prohibición o de inmoralidad asociados con la práctica del erotismo. El propio Bataille así lo menciona: “La condena del erotismo es universal, aunque no sin reservas. No hay sociedad humana donde la actividad sexual sea aceptada sin reacción, como la aceptan los animales: en todas partes es objeto de una prohibición” (*La felicidad...*, 380). Sin embargo, nuevamente, pareciera ser que la naturaleza dual de las deidades, la naturaleza dual de la conducta humana, y en general, la dualidad presente en nuestro mundo, generan la naturaleza doble del erotismo: la

prohibición-transgresión. Ya que como el mismo Bataille afirma líneas más adelante: “la prohibición es esencialmente el preludio de la transgresión”.

Debemos entender así al erotismo como la cualidad inherente a nuestra naturaleza humana que resalta nuestra existencia, diferenciándonos de los animales, en la toma de conciencia que significa el entendimiento de nuestra propia muerte, como ese gesto celebratorio del momento en el que nos encontramos más vivos: el orgasmo—*la petite mort*— como lo llaman los franceses, el clímax de la práctica erótica, aquella que no se restringe a los fines utilitarios y reproductivos del sexo. La obra de Juan García Ponce es una literatura erótica que se centra en la celebración de esta práctica como el eje fundamental de su narrativa, como lo apunta Juan Antonio Rosado: “La transgresión se manifiesta sobre todo en el erotismo en cuanto sexualidad *ajena* a los fines reproductivos de la ‘norma’ y en cuanto a la negación de un orden matrimonial donde sólo cabe la pareja marido-mujer, que implica la posesión personalista de un objeto erótico. En García Ponce no hay rituales desacralizados, sino la *sacralización del íntimo erotismo como transgresión del orden del trabajo y del matrimonio...*” (*Erotismo y misticismo*, 242).

### 3.2 LA TEOLOGÍA PORNOGRÁFICA DE PIERRE KLOSSOWSKI

La obra del francés Pierre Klossowski fue fuente de inspiración para la narrativa de nuestro autor, en la cual no sólo abrevó, sino con la que además sostuvo un diálogo intertextual a lo largo de los años. Pierre Klossowski nació en París en 1905, fue el hermano mayor del célebre pintor Balthus (Balthazar Klossowski). Fue un artista multidisciplinario que con el mismo afán se dedicó a la narrativa y a la escritura de

ensayos, así como también a la labor de traductor, a la par que también ejercitó la pintura, enfocándose en el erotismo, dándose a la tarea de ilustrar sus propios escritos. Desde joven fue discípulo de André Gide y amigo de Rainer Maria Rilke en los últimos años de vida de este último. Sin embargo, de su obra escrita podemos resumir, que su labor ensayística es más valiosa que la ficcional, puesto que sus ideas y teorías resultan más atractivas que la propia puesta en práctica de las mismas en su narrativa.

*La Vocación suspendida* fue su primera novela, publicada en 1950 y traducida al español en 1975 por Juan García Ponce y Michèle Alban. Lo sorprendente de este título es el experimento narrativo que intentó ser. Se trata del comentario crítico de la propia novela, como si el prólogo se convirtiera en la novela misma. El resultado es tedioso porque todo el tiempo el narrador, a manera de prologuista, se encuentra refiriéndose a sucesos de una historia que no conocemos, es decir, se analiza críticamente un hipotexto (la supuesta novela *La Vocación suspendida*) que nunca llegamos a conocer. El argumento de la supuesta “vocación suspendida” es interesante: el protagonista Jérôme, alter ego del propio Klossowski, es un joven que ingresa al sacerdocio por vocación, sin embargo, durante su instrucción religiosa diversas ideas y situaciones lo perturban, al grado de terminar abandonando sus estudios para irse a vivir con una aspirante a monja, en quien se volcará su nueva vocación, transgrediendo o pervirtiendo el lenguaje teológico, alejándolo de Dios y acercándolo a la carnalidad representada por Sor Théo, la mujer con la que huye. Dando sentido así al título del libro. Cabe añadir que esta “vocación suspendida” atañe a la biografía del autor: Klossowski fue un seminarista en su juventud, las vicisitudes por las cuales haya abandonado la vocación religiosa no las conocemos, pero sí sabemos que sus estudios teológicos dejaron una impronta visible en su labor literaria, aunque sea de manera

transgresora. Hallando otro punto de encuentro con Juan García Ponce, quien nunca ingresó a la vida seminarista, pero sí se interesó por el estudio de la teología al grado de mostrar cierta vocación para el sacerdocio en su primera juventud (debemos recordar que su instrucción educativa se dio en colegios religiosos), de lo que cuenta que al externar estas inclinaciones en el pleno familiar, su padre se rió de él. De tal manera, que la vocación suspendida de Jèrôme también lo fue para Klossowski y para García Ponce.

*Las Leyes de la hospitalidad* es lo más conocido de su narrativa, bajo este título se agrupa la trilogía de novelas que publicó entre 1954 y 1960: *Roberte esta noche* (1954), *La Revocación del Edicto de Nantes* (1959) y *El Apuntador* o *El teatro de la sociedad* (1960). Estas “leyes de la hospitalidad” se refieren a la tergiversación o a la perversión de una costumbre medieval que seguramente procede de épocas más remotas. En un ambiente feudal, en donde cada señor es amo de sus dominios y sólo responde por ellos a través del uso de la fuerza, que lo lleva a imponerse con sus sirvientes y a defender su autonomía ante sus congéneres, tiene que haber un pacto entre iguales para que pueda existir la comunicación entre los distintos territorios, comunicación que no sólo estriba en mantener un diálogo con los demás, sino también en el comercio y en las alianzas, alianzas que no son puramente económicas y militares, sino también carnales, puesto que la paz y la comunidad entre los pueblos muchas veces se mantenía y se afianzaba a través del enlace matrimonial entre los miembros de distintas comunidades. Este tipo de acuerdos y reglamentaciones, conformaban los protocolos de las leyes de la hospitalidad entre los pueblos. Klossowski se referirá en específico al protocolo de alojamiento que un anfitrión debía dispensar ante su huésped recién venido a su hogar: el cual correspondía entre otras cosas a brindar comida, alojamiento y descanso para los recién llegados, pero sobre todo,

estribaba en garantizar la seguridad de los huéspedes alojados, con lo cual se buscaba transmitir una sensación de confianza, de que se estaba entre pares, y que se esperaba que el tratamiento fuera recíproco cuando el anfitrión se encontrara de huésped en la casa de sus invitados.

Klossowski pervierte el sentido de esta “hospitalidad”, o lo lleva más allá. Las “leyes de la hospitalidad” para Klossowski conllevan a que el anfitrión ceda la posesión de su mujer a sus huéspedes, es decir, que además del alojamiento, la comida y el descanso también les brinda la oportunidad de acostarse con la esposa del anfitrión el tiempo que sean sus huéspedes. *Roberte esta noche* nos presenta a la musa de su obra, la propia Roberte del título, ella encarnará el universo erótico de Klossowski: “Dios ha muerto—dice García Ponce en *Las huellas de la voz*—. Es necesario crear nuevos dioses. En la obra de Klossowski ese dios es una diosa y lleva el nombre de Roberte” (*Erotismo y misticismo*, 248). La Roberte de Klossowski es un ser que presentará una doble naturaleza: la propia naturaleza humana, pero también otra de índole espiritual que se centrará en el erotismo representado por el cuerpo de Roberte. Octave es el marido de Roberte, un teólogo libidinoso (otro sacerdote frustrado) que ha convertido a su esposa en un objeto del deseo, la manera en la cual buscará exhibirla y alentará su promiscuidad será para admirar todas las facetas posibles de Roberte. Ella intentará oponerse, pero la tesis de la novela es que no podrá negar la doble naturaleza de su ser; aunque Roberte conscientemente se niegue a caer en los juegos perversos de su marido, su naturaleza libidinosa le hará imposible resistirse al deseo que ella misma provoca en los demás. Es esta cualidad que asume Octave de volcar el objeto del deseo en su mujer para admirarla desde diferentes perspectivas en donde encuentra un parangón con la obra de García Ponce, recordemos como en *Rito*, el esposo de



Liliana, también la asume como objeto del deseo y la cede a los demás en carácter de donación para poder así contemplarla mejor:

Pero Arturo sólo responde muy breve y precisamente a las preguntas del invitado.

—A ella—dice—, sólo quiero verla a ella, bajo todas las miradas posibles.

—No puedo entenderte. ¿Es el placer de arriesgarla?—insiste el invitado.

—Tal vez eso sea necesario, pero no es lo que importa—contesta Arturo—. Es sólo para verla. A ella. Verla como si yo no existiera y encontrarla siempre desde un nuevo principio.

—¿Y yo?—pregunta el invitado.

—¿Podría responderte? Yo no tengo palabras ahora. Eres el tercero. El que recibe la donación. (*Figuraciones*,117)

Klossowski va más allá, pretende dar una explicación pseudo teológica, fantástica, del asunto. Asumiendo que en realidad se trata de la otra naturaleza latente en Roberte la que toma posesión de su cuerpo para entregarse a su sexualidad:

De golpe, Roberte se convierte en el objeto de un puro espíritu, que se convierte desde ese momento en mi cómplice. [...]De lo cual hay que concluir... Que si nuestra persona nos hace ineptos de ser asociados a cualquier otra naturaleza, ya sea inferior, ya sea superior a la nuestra, eso no impide que esa suspensión misma de la persona pueda producirse si Dios lo permite. [...] Es claramente ésa la que yo he denunciado al espíritu puro y de ahora en adelante será también sin el conocimiento de ésta como el puro espíritu va a actualizar lo que únicamente Roberte y él saben. De hecho, Roberte no sabe en absoluto en relación conmigo o en relación contigo lo que sabe muy bien en relación con el puro espíritu. Mientras este último lo ignoraba, ella ignoraba lo que sabe con él, como él mismo ignoraba lo que sabe ahora con ella. (*Roberte esta noche*, 42-71)

*La Revocación del Edicto de Nantes* plantea la juventud de Roberte, antes de que ella conociera a Octave, así como también la muerte de este último, fríamente calculada por el

propio Octave para que Roberte misma fuera la encargada de asumir el papel de la esposa envenenadora como el último acto en complicidad de este peculiar matrimonio.

La última parte de esta trilogía, *El apuntador* o *El teatro de la sociedad*, es en donde se da el principal caso de complicidad entre ambos autores. Aquí, una Roberte, ya viuda de Octave, vuelve a contraer nupcias con un nuevo amante, igual de perverso que Octave, pero en esta ocasión un doble entra en juego. Otra pareja conoce a los protagonistas, se tratará de K. y su esposa Valentine. Cada pareja funcionará como alter ego de la otra, como una especie de juego de espejos. Con la complejidad añadida de que Valentine será la doble absoluta de Roberte, de igual manera como Mariana es la doble de María Inés en *Crónica de la Intervención* de García Ponce. Sin embargo, en la obra de Klossowski, a diferencia de la del mexicano, esta anómala situación no generará mayores conflictos dentro de la trama<sup>2</sup>.

En cuanto a *El Bafomet*, novela publicada en 1965, también presenta un conflicto de identidades, en esta ocasión el motivo será el desprendimiento del alma del cuerpo humano, planteando, a través de un aparato mecánico, la posibilidad de separar el alma del cuerpo, de tal forma, que ésta, una vez liberada sea capaz de habitar adentro de cualquier otra entidad corpórea, como lo señala puntualmente García Ponce:

A partir de la sobrevivencia del cuerpo sin alma de Ogier de Beauséant, el cuerpo muerto pero incorrupto del adolescente en el que se encierra todo el poder de seducción de la belleza, el enfurecido sire Jacques de Molay, que ha separado ya el alma de Teresa de su espíritu, mediante el método descrito en la novela como ‘instrumental’ y que requiere de un

---

<sup>2</sup> Según apunta el propio García Ponce en *La errancia sin fin*, a lo largo de la obra de Klossowski se presenta una constante pérdida o confusión de las identidades de los personajes.

aparato llamado la Serpiente de Bronce, insuflará por el ano, el único orificio que se revela disponible para ello, el alma sin cuerpo de Teresa en el cuerpo sin alma de Ogier de Beauséant. Y entonces la terrible comprobación se produce: cualquier alma puede entrar en cualquier cuerpo, cualquier cuerpo puede servirse de cualquier alma para repetir, sin término, el proceso de la vida. (*La errancia sin fin*, 69-70)

Pierre Klossowski ya había planteado el germen de esta idea desde *Roberte esta noche*, cuando Octave le explica a su sobrino Antoine la manera cómo otra entidad puede tomar posesión de un cuerpo. Y esto será por medio de un postulado teológico, la hipóstasis. Este término de la religión cristiana explica la triple naturaleza de la Santísima Trinidad, cómo es que al mismo tiempo se puede ser Padre, Hijo y Espíritu Santo, así mismo, también explica la doble naturaleza de Jesucristo, cómo es que Jesús a la vez es humano y Dios mismo. Esto se explica a través de la llamada unión hipostática, la cual es referida por Octave como razonamiento teológico que explica la doble naturaleza de Roberte, y que corresponderá al germen motivante de toda su narrativa, como bien lo señala el propio García Ponce:

Octave expone el motivo que es la clave de toda la obra de ‘imaginación’ de Klossowski. Gracias a las insidiosas preguntas de su tío, que logra que Antoine hable por él. Del mismo modo que Octave habla por Klossowski, Antoine nos ha dicho que se puede imaginar que en la persona actual intervenga una operación que, disociando el alma del cuerpo y el espíritu del alma, suspenda a la persona actual, ‘en ciertos casos extremos como la posesión o el éxtasis’. Roberte, el espíritu puro, podrá poseer a Roberte, la persona actual, en el instante en que ésta ‘se salga de sí misma’ y deje su cuerpo, su figura, su fisonomía, su voluntad, ‘su actualidad’ libre o susceptible de ser poseída por Roberte, el puro nombre, el espíritu puro, el soplo. (*La errancia sin fin*, 45)

Juan García Ponce recalca este recurso empleado por Klossowski en *Teología y Pornografía*, el conjunto de ensayos que le dedicó a la obra del francés:

‘De golpe—nos dice—, Roberte se convierte en el *objeto* de un puro espíritu, que se convierte desde ese momento en mi cómplice.’ Ahora es necesario que, actuándolo, la realidad corporal de Roberte actualice al puro espíritu. Este sería un movimiento hipostático según la teología. Dos personas se encontrarían en una. Pero esto es imposible en tanto que esa acción negaría la identidad corporal de cada persona. La hipóstasis sólo se realiza en el misterio de la Trinidad o cuando un alma ha abandonado la actualización corporal por la muerte y se hace susceptible de unirse con otra. En vida la hipóstasis sólo es posible cuando el alma se sale de su cuerpo, lo deja actuar por sí mismo, mediante la posesión o el éxtasis. (*Teología y pornografía*, 25)

Como hemos referido, Klossowski hace un empleo del lenguaje teológico para ajustarlo a sus propios intereses, tergiversándolo para moldear sus propios postulados. Ahora veremos cómo García Ponce ha hecho uso de la estética de este autor en su propia obra.

### 3.3 EL MISTICISMO ERÓTICO DE JUAN GARCÍA PONCE

Si en la obra de Klossowski puede existir una máquina que es capaz de extraer el alma de un cuerpo e insuflarla adentro de otro, previamente vaciado para tal operación. O como en el caso de *Roberte esta noche*, un espíritu que puede ser provocado o convocado para que tome posesión de un cuerpo, anulando su personalidad y adquiriendo la ‘actualidad’ que le brinda el espíritu a sus acciones. Son ejemplos de la puesta en práctica de las ideas del autor francés dentro de su propia obra: cuerpos que resultan intercambiables

al ser ‘actualizados’ por las distintas almas o espíritus que toman posesión de los mismos. O bien, el homenaje que le rinde García Ponce a Klossowski en *Crónica de la Intervención*; la pareja Roberte-Valentine de *El apuntador* o *El teatro de la sociedad*, hallará su correlato en Mariana-María Inés de *Crónica...*, sin embargo, el máximo homenaje que Juan García Ponce realiza a la obra de Klossowski, será el empleo de los postulados pseudo-teológicos del francés en su narrativa. La tesis que propongo para explicar la naturaleza del doble Mariana-María Inés en *Crónica de la Intervención* es la siguiente: partiendo de los postulados de Klossowski acerca de la naturaleza mutable de los cuerpos, ya que estos, pueden ser habitados por distintas almas, García Ponce propondrá la existencia de una doble alma con su correlato corpóreo. Es decir, que el alma de una mujer y su cuerpo se hallarán duplicados.

Tradicionalmente se ha creído que cada persona es única e irrepetible. Sin embargo, la tesis propuesta por García Ponce en esta novela es qué pasaría si un ser existe por duplicado, si la misma alma habita el mismo cuerpo simultáneamente en dos entidades distintas. Como si un error hubiera ocurrido en la obra de la creación, tal vez, debido a la acción de un demiurgo menor. O simplemente, Dios sí juega a los dados, y decidió repetir al mismo ser dos veces.

El homomorfismo entre Mariana y María Inés ya ha sido establecido al aclarar que no existe ningún parentesco o lazo sanguíneo entre ambas mujeres, de igual forma, al comprobar que su fisonomía es exacta, inclusive en su gestualidad, el timbre de la voz y la manera de andar. En otras palabras, son dobles idénticos. Las únicas diferencias que las individualizan son la forma de vestir y la identidad de cada una de ellas: María Inés: casada

con José Ignacio y ama de casa madre de dos hijos, y por otro lado, Mariana: Soltera y maestra de enseñanza en una preparatoria. Lo que conlleva a preguntarnos, en dónde radica la identidad de una persona.

En *La errancia sin fin* García Ponce analiza la obra de Borges, Musil y Klossowski. Tres autores aparentemente tan alejados entre sí. Sin embargo, él los hace converger en un tema: la identidad; “No es indispensable detenerse en la totalidad de las obras de Musil, Borges y Klossowski. Su particularidad—su propio ‘genio’— las lleva a desarrollarse en muy diferentes direcciones. Pero a la luz de esta coincidencia en un tema capital no es imposible suponer que las tres están relacionadas por una preocupación común: la búsqueda o la negación de la identidad” (10).

Según el *Drae* la identidad es el “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”. Y la “conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás”. Ambas acepciones hacen énfasis en la cualidad diferenciadora del término, además de que la segunda enfatiza en la conciencia propia del ser. Es decir, la identidad te dice quién eres y te diferencia del resto. Argumentos no tan sencillos de explicar como se verá enseguida.

La obra de Borges es una constante negación de la identidad, según el autor mexicano. En *Los teólogos*, tanto Aureliano como Juan de Panonia representan dos identidades diferentes, completamente opuestas en realidad, Aureliano es el teólogo ortodoxo mientras que Panonia es el rebelde cuyas ideas heterodoxas lo hacen ser culpable del delito de herejía y es sentenciado a morir en la hoguera. Por una crueldad del destino, el fin de Aureliano es el

mismo, muere calcinado por un rayo que fulmina la choza en la que habita. Ya en el más allá, las diferencias entre ambos teólogos resultan insignificantes, el juicio divino termina confundiendo a Aureliano con Juan de Panonia, sugiriendo que tal vez ambos sean iguales, es decir, que los dos quizá representen las dos caras de una misma moneda. Confundiéndose de esta manera las identidades de los dos teólogos, fundiéndose en una sola en el infinito.

Algo similar sucede con *El aleph*, la existencia del protagonista Borges se ve sujeta a la muerte de Beatriz Elena Viterbo. El culto al recuerdo del amor imposible de Beatriz será la identidad que asumirá el Borges del relato, sepultando su propia personalidad bajo la loza del recuerdo inmemorial de la muerte, de la misma forma que ese punto en el infinito que es el aleph se verá sepultado por los escombros de aquella casa sobre la calle Garay.

*El Zahir* también es analizado por García Ponce, en este caso, la identidad del protagonista se perderá cuando el zahir asuma la conciencia y la personalidad del narrador, sustituyendo la identidad del personaje por la única presencia incorruptible del zahir, el cual según lo relatan ha tomado diversas formas a través de la historia, para algunos ha sido la figura de un tigre, en este caso particular, será la efigie de una moneda lo que sustituya la identidad del protagonista al final del relato.

En el caso de la obra de Klossowski, como ya se ha visto, la identidad en su narrativa resulta confusa, puesto que la identidad, nombrada en su obra como ‘actualidad’ puede ser suspendida para ser ‘actualizada’ por otro ente que le brinde ‘actualidad’ al cuerpo en cuestión; “En el mundo de Klossowski la identidad está perdida, ‘no en beneficio de la

identidad de lo Uno o de la unidad del Todo, sino en provecho de la multiplicidad intensa y de un poder de metamorfosis...” (*Erotismo y misticismo*, 225). De tal manera que, cuál resultará ser la identidad de Roberte. La Roberte aparentemente consciente y dueña de sus actos que inclusive ha censurado la obra de su esposo por considerarla ‘libidinosa’, o la Roberte que es ‘nombrada al puro espíritu’ por Octave para que tome posesión del cuerpo de Roberte, y así, ‘actualizándola’ se preste a representar el papel que en complicidad con Octave ha creado de sí misma. Las dos personalidades conforman por igual a la Roberte de Klossowski:

Las tres novelas que forman *Las leyes de la hospitalidad*, sólo logran hacer aparecer a Roberte a través de la renuncia, en diferentes condiciones y bajo distintas circunstancias, a su identidad personal y social de Roberte para aceptar representar a la otra Roberte, aquélla cuyo centro es movable y a la que todos transforman y modifican para que nosotros, igual que Octave en *Roberte esta noche* y en *La revocación del Edicto de Nantes* o Theodore Lacasse y K. en *El apuntador*, podamos contemplarla en tanto lectores representando a esa Roberte a la que Roberte le ha dado el cuerpo, la fisonomía, los gestos que permiten hacerla visible a través de la literatura. (*La errancia sin fin*, 41-42)

En el caso particular de García Ponce, la identidad de sus personajes parece escindirse en dos partes, como la imagen del banquete de Aristófanes de Platón, en donde un original ser hermafrodita fue separado en dos mitades y ahora vaga por el mundo buscando su complemento. En las obras de García Ponce los personajes parecen necesitar hallar su complemento para poder asumir su identidad completa. Los personajes masculinos del yucateco no encuentran sosiego hasta lograr la posesión del objeto del deseo, de igual forma, que este objeto del deseo, encarnado en las figuras femeninas, no se hallan completas hasta que han cedido los favores de su cuerpo a otro; verificando esta donación



es que se sienten completas o realizadas. El mismo García Ponce en una entrevista refirió que la identidad era uno de los grandes temas de su literatura: “García Ponce, en otra entrevista—esta vez con María Asa—considera que los cinco grandes temas de su obra son: ‘el amor, el erotismo, la locura, la muerte y la identidad’” (*Erotismo y misticismo*, 31).

Entonces, cómo se delimita la identidad de Mariana y María Inés en *Crónica de la Intervención*. Al representar ambas mujeres al objeto del deseo en la novela, ellas encuentran su correlato en Esteban y José Ignacio, principalmente, aunque como se ha visto, en la obra de nuestro autor el erotismo no se restringe al binomio encuadrado en la figura del matrimonio, ni siquiera, a la pareja oficial. Sino que aún contando con una pareja oficial, las relaciones eróticas dan cabida a más sujetos dentro de las relaciones establecidas, de tal forma, que la donación que las dos mujeres ejercen en la obra recaerá en más personas que los ya mencionados. Recordemos que “la mujer, narcisista que siente placer al ser utilizada, es el fundamento en la literatura de García Ponce” (*Erotismo y misticismo*, 192). Por lo tanto, la identidad de ambas mujeres como objetos del deseo se encuentra en la acción de darse a los demás, de exhibirse para la contemplación como para la relación sexual. Mientras que sus identidades personales se hallarán en las distintas circunstancias de vida que las han convertido en lo que son: el seno de la familia en la que han nacido, la educación que han recibido y las experiencias de vida que cada una haya tenido por su cuenta. Todo aquello que ha convertido a una en un ama de casa burguesa, madre de dos hijos y casada con José Ignacio. Y a la otra, en una mujer soltera y sin hijos, de clase acomodada, maestra en un bachillerato y pareja oficial, al principio de la novela, de Anselmo, y posteriormente, de Esteban. De tal forma, que ambas mujeres son idénticas y a la vez los dobles idénticos no existen. Son idénticas porque a partir de un postulado

pseudo-teológico se explica la naturaleza homóloga de ambos seres: la misma alma en el mismo cuerpo duplicada dos veces, y sin embargo, por más idénticas que dos personas puedan serlo, jamás lo serán, porque la identidad y la personalidad de una persona se hallan, sobre todo, en la experiencia de vida que cada una haya tenido a lo largo de su existencia, es por eso, que aún cuando sean dobles idénticos, Mariana y María Inés poseen pequeños rasgos que las individualizan, como la forma de vestir, pero sobre todo, será la experiencia personal que cada una de ellas marque en los otros, la señal de identidad que los demás adviertan en ellas. Aún cuando está sea completamente arbitraria, como el hecho de haber conocido a una antes que a la otra. Este será el motivo por el cual en un inicio Esteban siempre busque a Mariana en María Inés, y Fray Alberto Gurría finalmente alcance a María Inés a través de Mariana.

La individualidad de ambas mujeres es palpable aun en este caso, cuando existe la posibilidad de sustituir a Mariana por María Inés, cuando sabemos que ella es su doble idéntico, tanto en cuerpo como en alma, y sin embargo, Esteban sabe que, aunque no exista otro ser más idéntico a Mariana que María Inés. María Inés, jamás será Mariana:

—Podrías ser Mariana y no eres Mariana. Pero no debe tener importancia, supongo que no debe tener importancia, aunque no sepa cómo puede ocurrir—explicó Esteban.

María Inés no pudo dejar de sentir que algo la humillaba y la separaba de Esteban. [...] Quiero conocer a la madre de Mariana—dijo entonces María Inés.

[...] Mariana hubiera reaccionado igual. La impaciente y mal disimulada exasperación, la necesidad de liberarse de la presión que el afecto de la madre de Mariana colocaba en ella como si fuera su hija y hasta la vergüenza de María Inés ante la absoluta necesidad de posesión que mostraba ese afecto, le hizo tener a Esteban la fugaz sensación de que no era María Inés sino Mariana la que no podía evitar su necesidad de apartarse, una Mariana

actuada por María Inés a pesar suyo a partir del instante en que Estaban la pasó a la casa y a pesar de su cuidadosa explicación la madre se negó a aceptar que no era Mariana. (*Crónica de la Intervención*, 672-73)

En cuanto al título de la obra, *Crónica de la Intervención* es referida por el propio autor como la intervención que el arte ejerce sobre la vida real: “Sobre el proceso de creación de *Crónica...*, comenta su autor a Marimón y Castro: ‘Supe que sería exactamente una crónica de la intervención del arte sobre la vida y de todas las vidas sobre las otras vidas y una historia del tiempo sobre las vidas, todo lo cual fue formando una novela’ (*Erotismo y misticismo*, 74). En realidad, dicha afirmación resulta correcta para la obra en general de nuestro autor. Qué es sino una crónica de una intervención del arte sobre el mundo real cada una de las obras de García Ponce. De qué otra manera puede entenderse la presencia sempiterna de la misma mujer bajo distintos nombres a lo largo de toda su narrativa, sino es mediante el pacto literario de verosimilitud que se debe establecer entre el lector y la obra literaria antes de abordar la lectura de ésta. Acaso no se produce una fuerte intervención del arte sobre la vida real en *La Invitación*, el antecedente directo de *Crónica de la Intervención*, en donde ya se encuentran los elementos primordiales de ambas obras: el impacto del movimiento estudiantil del 68 y su represión, así como la presencia del deseo. Y es en este último elemento en donde la presencia del arte irrumpe en la realidad, puesto que en una narración de corte realista como lo es *La Invitación*, la presencia del deseo será el detonante de la imagería poética; será el deseo el elemento artístico que irrumpirá y alterará el realismo de la narración que se venía desarrollando.

De manera paradójica, *Crónica de la Intervención* invertirá la función de estos elementos. En esta obra, la intervención fundamental no será la del arte sobre la vida, entiéndase que

esta situación ya se encuentra presente desde la concepción del doble objeto del deseo en la dicotomía Mariana-María Inés, como ya se ha analizado, sin embargo, en esta ocasión, la narración clásica de la estética garciaponceana se verá alterada, y hasta rebasada por la irrupción de la realidad en la obra de arte, la irrupción de la realidad histórica: la matanza de Tlatelolco. Este hecho trágico alterará la realidad de los personajes de la obra, sacándolos de su discurso solipsista acerca del deseo y sus formas de alcanzarlo, para ubicarlos en la realidad histórica inmediata: el movimiento estudiantil del 68 y la represión del Estado ejercida en torno a dicho movimiento. Hasta llegar al clímax con la escena de la matanza de Tlatelolco, en donde morirán dos personajes protagónicos del relato, sobre todo con la pérdida de Mariana, la concepción que se había planteado en torno al objeto del deseo sufre un fuerte altercado, pues resulta mutilada una de las dos figuras femeninas que habían conformado dicho objeto. Es así como se puede afirmar que *Crónica de la intervención*, dentro de la narrativa de nuestro autor, más que representar un ejemplo más de la intervención del arte en la vida, representa, sin parangón en el resto de su obra, la revancha que la realidad le da al arte, irrumpiendo en la narración y alterándola para siempre.

La propuesta estética de García Ponce consiste en un misticismo erótico, de lo cual Juan Antonio Rosado apunta lo siguiente: “creo pertinente establecer la diferencia entre teología y misticismo. La primera es teórica: se sirve de un discurso articulado y hasta cierto punto racional; el segundo es una experiencia inefable que suele expresarse con un discurso ambiguo y polisémico, arracional, alógico y práctico en tanto reflejo de una experiencia” (*Erotismo y misticismo*, 265-66). Por lo tanto, la estética de nuestro autor ha sido definida como mística puesto que se centra en la experiencia erótica y en la trascendencia que esta

práctica sugiere, a diferencia de la estética de Klossowski más centrada en el discurso teórico (teológico-herético), que en la práctica misma de sus postulados.

Al ubicar la práctica erótica en el centro de su obra creativa, García Ponce la sacraliza al convertirla en una razón de vida y trascendencia humana: “al convertir al sexo—expresión de la corporeidad y del instinto animal—en un acto de imaginación, *ritual*, obsesivo a lo largo de su obra, García Ponce lo espiritualiza, lo hace trascender, lo sacraliza” (*Erotismo y misticismo*, 242). Esto nos lleva a la distinción entre lo sagrado y lo profano. No obstante que la práctica de lo profano conlleve a una firme transgresión de lo sagrado, también es cierto notar que el ejercicio fervoroso de lo profano termina por convertir en sagrada cualquier acción que se esté realizando, aun fuera de un ámbito religioso, y cuando menos, para los ejecutantes de dicha práctica: “Para Roger Caillois, lo sagrado subsiste cuando un valor se impone como *razón de vida*: ‘es sagrado el ser, la cosa o la noción por la cual el hombre interrumpe toda su conducta, lo que no consiente en discutir, ni permite que sea objeto de burlas ni bromas, lo que no renegaría ni traicionaría a ningún precio: para el apasionado, es la mujer a quien ama; para el artista o el sabio, la obra que persiguen” (*Erotismo y misticismo*, 223). Más adelante, Mircea Eliade añade sobre la práctica de lo sagrado en un ambiente profano: “no importa cuál sea el grado de desacralización al que ha llegado el entorno, el hombre profano no logra abolir totalmente el comportamiento religioso: ‘incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del mundo” (*Erotismo y misticismo*, 224). No obstante lo anterior, creo que el misticismo erótico de Juan García Ponce no necesariamente busca la sacralización de un elemento profano, sino más bien, se trata de un retorno a un ámbito religioso anterior al actual. Como ya señalamos, la práctica erótica fue expulsada del misticismo religioso por la

moral judeocristiana, sin embargo, anterior a la implantación de este sistema religioso, la práctica erótica no se encontraba afuera de la experiencia mística religiosa. García Ponce regresa la experiencia erótica al ámbito de la mística religiosa.

En la estética de García Ponce las mujeres son el objeto del deseo y por lo tanto, encarnan al objeto del culto, la divinidad en sí misma, pero también serán las sacerdotisas responsables de mantener la práctica del culto. El erotismo en su multiplicidad de prácticas y variantes representará la serie de rituales místicos de esta religión. Mientras que los hombres corresponderán a la masa de adeptos y fervientes que esta religión poseerá, sin excluir, que en varios casos, los hombres serán los responsables, como órganos catalizadores, que facilitarán el ejercicio de dichas prácticas, y aún, en algunos casos, también fungirán como los oficiantes, los sacerdotes de este culto. Recordemos como en *Rito*, se mantiene la analogía de principio a fin entre las prácticas eróticas de Arturo y Liliana con la liturgia de un culto religioso. Equiparando a Liliana con una deidad: “Arturo la vio hacer ese mismo gesto cuando todavía eran novios y fue como un primer indicio, que ella misma desconocía, de la exigencia que se les impondría después y los convertiría en servidores de la secreta divinidad cuya forma se muestra en la figura de Liliana” (*Figuraciones*, 101). Y en el caso de los hombres que participaron como terceros en las prácticas sexuales de la pareja, como adeptos de esta nueva religión: “Pero no todos se negaron a participar alguna ocasión del rito que permitía llegar de una manera tan sensible hasta el objeto del culto y siempre se contaba con cómplices adecuados, que se convertían de inmediato en adeptos, entre la gente de paso y los conocidos casuales” (*Figuraciones*, 100).

En *Crónica de la Intervención* la presencia divina se encarna en el doble objeto del deseo representado por Mariana y María Inés, y será precisamente la existencia de estas mujeres, la constatación de la presencia de Dios, puesto que sólo él podría dar cabida a la duplicación de esa alma y ese cuerpo. A lo largo de la narración se hace explícita la comparación de ambas mujeres con la divinidad: “Su cuerpo era el ámbito de lo sagrado. Un círculo perfecto. Abriéndolo se cerraba. Y ella [Mariana], ¿dónde estaba, dónde estaba, allí, cogida entre Anselmo y yo? Sólo el olvido, entre gritos, suspiros, quejidos. Y luego presente en su ausencia” (*Crónica...*, 18-19). Más adelante añade: “Lo importante ocurre en otro lado. Y Mariana es el centro, la oficiante y el objeto del culto” (72). También María Inés es equiparada con lo sagrado:

—José Ignacio te encontró a ti como yo a la Iglesia. [...] No era mentira cuando le dije que para ti es lo que fue para mí el encuentro con la Iglesia. Es horrible, puede ser horrible e imposible de abandonar, el encuentro con lo divino y querer vivir en el inasible terreno de lo sagrado. [...] No necesito decirte que estoy enamorado de ella desde que apareció. Uno no ve todos los días a la Iglesia avanzar a su encuentro y hasta darle la mano. [...] Tu mujer, como todo lo sagrado se desconoce y es atea. (*Crónica...*, 98)

Más adelante el mismo Fray Alberto Gurría vuelve a evocar a María Inés, en esta ocasión, como un templo sagrado: “Recuerdo la primera vez que vi a María Inés, joven e impura, bella y silenciosa como una catedral o un monasterio en los que se celebran los más altos oficios. La reconocí como siempre he reconocido las catedrales y supe, como siempre lo he sabido, que no estaba a mi alcance” (*Crónica...*, 572).

Corresponderá precisamente a este personaje, Fray Alberto Gurría, quien resultará ser una especie de sacerdote gnóstico, aquellos monjes considerados herejes por sus creencias, cuando en los orígenes del cristianismo aun no se llevaba a cabo una convención que estableciera la manera unívoca del culto católico, y que en su serie de liturgias aún mezclaban elementos paganos en su práctica religiosa. Será él, Fray Alberto, quien conserva ciertos resabios de este gnosticismo, el que tienda el puente entre el erotismo moderno y la práctica ancestral del erotismo místico; descubriendo a la divinidad, o ascendiendo a ella, a través del doble cuerpo de Mariana y María Inés: “Mariana es María Inés o María Inés es Mariana. Las dos son todo y nada y la misma. Pero el doble carácter de su irracional unidad a través de la carne y la sangre crea la posibilidad de existencia de un rito, cuyo sentido está por descubrir y yo debo aclarar, en el que se muestra la presencia de la divinidad” (*Crónica...*, 202).

#### CONCLUSIONES

Los elementos temáticos recurrentes en la obra de Juan García Ponce son el erotismo femenino como eje central de su narrativa, siempre aunado a la concepción de un objeto del deseo. Es decir, para García Ponce, las protagonistas femeninas en sus relatos se erigen como dichos objetos del deseo que detonarán la fábula narrativa. Otros elementos, siempre asociados a sus personajes femeninos, serán el *voyeurismo*, el cual como ya se explicó, se presenta en su obra como la necesidad del otro relacionada con la experiencia erótica de los protagonistas, ya sea como un sujeto participante de dicha acción erótica, o simplemente, como un observador pasivo de la misma. Otro elemento constitutivo de la estética de García Ponce será el denominado misticismo erótico, el cual queda explicado como la concepción de una experiencia erótica que linda con los terrenos de la religiosidad;



en donde los polos de la práctica erótica son equiparados con la ritualidad religiosa. Finalmente, el último elemento referido en este trabajo, se refiere al concepto denominado “presencia de la ausencia”, el cual funciona como un leitmotiv a lo largo de su extensa obra y se explica como la profunda influencia que el objeto del deseo deja en los sujetos afectados por su influjo, de tal manera, que después de la supresión o la pérdida de dicho objeto del deseo, tal influencia sigue irradiando con la misma fuerza a los sujetos afectados.

En *Crónica de la intervención* estos elementos también se encuentran profusamente identificados. El objeto del deseo está representado en la dicotomía Mariana-María Inés. Quienes generarán dentro del relato una influencia notable sobre sus congéneres masculinos, además de enarbolar en torno a ellas la construcción del misticismo erótico de la estética de García Ponce. Tanto en la experiencia erótica en sí misma, como en el discurso teológico elaborado a su alrededor por Fray Alberto Gurría. El elemento *voyeurista* es ejercido por todos los personajes en mayor o menor grado dentro de sus prácticas eróticas. Pero, será sobre todo, encarnado por Evodio Martínez, el chofer de María Inés. Así mismo, la presencia de la ausencia se encontrará representada principalmente por la muerte de Mariana, causando una desolación total en Esteban. Aunque no será el único momento en la obra en que dicho leitmotiv hace acto de presencia. La muerte de José Ignacio también desencadenará este fenómeno en María Inés, o inclusive, la ausencia de Pipa, nana de José Ignacio, también provocará este hecho, aunque a una escala mucho menor.

De acuerdo a la tipología establecida por Dolezel acerca del origen del tema del doble en la literatura, en donde establece tres causas que pueden ser definidas como: fusión, fisión y

metamorfosis. Hemos establecido que ninguna de ellas corresponde para explicar la génesis de la dicotomía Mariana-María Inés en *Crónica de la intervención*, puesto que dicho origen se ha comprobado pertenece a la influencia de Pierre Klossowski en la obra de Juan García Ponce. En cuanto a la tipología del mismo Dolezel acerca de la función literaria que los dobles desenvuelven dentro de sus universos narrativos, encontramos nuevamente tres clasificaciones: el tema de Orlando, el de Anfitrión y el del doble, siendo este último el que corresponde estrictamente a la explicación de un suceso fantástico dentro de una narración realista. Fenómeno que responde a la filiación del caso de Mariana-María Inés, motivo del presente trabajo.

El verdadero origen que explica la génesis de la dicotomía Mariana-María Inés es de naturaleza divina. Ambas mujeres son dobles homomórficos o isomórficos perfectos, porque se trata de la misma alma en el mismo cuerpo repetida dos veces. Son iguales anatómicamente, pero también en la gestualidad, en el timbre de voz, en la personalidad, etc., lo único que las distingue es su identidad. La cual se ha conformado por las experiencias de vida que cada una de ellas ha desarrollado de manera individual. El origen divino de su naturaleza se explica por la influencia que la obra de Pierre Klossowski ha ejercido en la del mexicano. En su obra, el autor francés desarrolló ciertos postulados, como la unión hipostática (elemento teológico) o la Serpiente de bronce (instrumento mecánico) para explicar el hecho de la mutabilidad de los cuerpos, es decir, cómo distintas almas o espíritus pueden habitar distintos cuerpos. En la versión del mexicano, éste introduce una variante. No se recurrirá a un elemento mecánico ni al mismo argumento teológico que Klossowski, pero sí remitirá a un elemento similar de índole divino, la ya referida duplicación de las almas y los cuerpos.

Por último el germen transgresor de la estética de García Ponce, su llamado misticismo erótico, que consiste en la continua equiparación de la práctica erótica con el ritual religioso, puede interpretarse también como un retorno a la mística religiosa de la antigüedad que no separaba la práctica erótica de la mística religiosa, como ya ha sido mencionado con anterioridad.

## BIBLIOGRAFÍA

Allan Poe, Edgar. *Un cuento de las montañas escabrosas*. WEB. Pdf.

\_\_\_\_\_. *William Wilson*. WEB. Pdf.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. WEB. Pdf.

Bachofen, J.J. *El matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. España: Akal, 2008.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. España: Alianza editorial, 2002.

Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Las Lágrimas de Eros*. México: Tusquets, 2013.

Bossi, Elena. *El erotismo en el arte*. WEB. Pdf.

Caillois, Roger. *El Hombre y lo sagrado*. México: FCE, 1996.

*Cronología del movimiento estudiantil de 1968 Wiki*. WEB: [http://es.movimiento-estudiantil-del-68.wikia.com/wiki/Movimiento\\_estudiantil\\_de\\_1968](http://es.movimiento-estudiantil-del-68.wikia.com/wiki/Movimiento_estudiantil_de_1968).

*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. WEB: <http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>.

Dolezel, Lubomir. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. España: Universidad de Murcia, 1999.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. España: Kairós, 2009.

\_\_\_\_\_. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 2000.

\_\_\_\_\_. *Historia breve de la poética*. España: Síntesis, 1990.

- Fernández Gonzalo, Jorge. “*Pierre Klossowski: La pornografía del pensamiento*”.
- Cuaderno de materiales*. no. 23. WEB. Pdf.
- Frazer, James George. *La rama dorada*. España: FCE, 1981.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas: “Lo Siniestro”*. España: Alianza Editorial, 1999.
- García Ponce, Juan. “*Algunos apuntes sobre la costumbre conocida como libertinaje*”.
- Biblioteca de México*. no. 59. México: Conaculta, Diciembre 2000. pp. 2-7.
- \_\_\_\_\_. *Autobiografía Precoz*. México: Océano, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos Completos*. México: Seix-Barral, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Figuraciones*. México. FCE, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. España: Anagrama, 1981.
- \_\_\_\_\_. *La Invitación*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Los simulacros de Pierre Klossowski*. WEB. Pdf.
- \_\_\_\_\_. *Obras Reunidas VI: Crónica de la Intervención*. México: FCE, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Teología y Pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*.
- México: Era, 1975.
- Garrido Domínguez, Antonio (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. España: Arco, 1997.
- Girard, René. *El Chivo expiatorio*. España: Anagrama, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La Violencia y lo sagrado*. España: Anagrama, 1995.
- Gógol, Nikolái. *La Nariz*. WEB. Pdf.
- González de Alba, Luis. *Los días y los años*. México: Planeta, 2013.
- Hoffmann, E.T.A. *El hombre de arena*. WEB. Pdf.
- \_\_\_\_\_. *Los elixires del diablo*. WEB. Pdf.
- Karadimas, Dimitri, Tinat, Karine, et al. *Sexo y Fe: Lecturas antropológicas de creencias sexuales y prácticas religiosas*. México: COLMEX, 2014.

- Klossowski, Pierre. *El baño de Diana*. España: Tecnos, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La Revocación del Edicto de Nantes*. España: Montesinos, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La Vocación suspendida*. Mexico: Era, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento entre las damas romanas*. México: UNAM, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Roberte esta noche*. WEB. Pdf.
- Le Galliot, Jean. *Psicoanálisis y Lenguajes Literarios. Teoría y Práctica*. Argentina: Hachette, 1977.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. España: Alianza editorial, 2009.
- Lugo, José Antonio. *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*. México: CNCA, 2007.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. España: Sarpe, 1984.
- Martín López, Rebeca. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.
- Página oficial de Juan García Ponce*. WEB: /www.garciaponce.com.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. México: Planeta, 2014.
- Pereira, Armando (comp.). *La escritura cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*. México: UNAM, 1997.
- Plauto. *Anfitrión*. España: Gredos, 1992.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco: Testimonios de historia oral*. México: Era, 2014.
- Rosado, Juan Antonio. *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: Praxis-UACM, 2005.

Stevenson, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. WEB. Pdf.

Tibón, Gutierre. *Diccionario de nombres propios*. México: FCE, 1986.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.

Woolf, Virginia. *Orlando*. WEB. Pdf.