

# Figuras míticas y aspectos simbólicos en Juan García Ponce. Una aproximación mitocrítica a su poética y el caso de *La gaviota*

JOSÉ OCTAVIO URBINA DURÁN | LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS  
POR LA FFYL DE LA UNAM

---

## Resumen

Una de las principales aportaciones de Juan García Ponce es *La gaviota*, novela corta que reúne aspectos fantásticos y que nos resultan comprensibles a la luz de la mitocrítica, método de análisis desarrollado por Gilbert Durand. Dicho enfoque teórico no resulta ajeno al meridano y, de hecho, subyace de manera intuitiva en varios de sus ensayos y relatos, especialmente en “La divinidad poseída”, que forma parte de *Teología y pornografía...* Este trabajo indaga en las correspondencias entre la poética del autor mexicano y la metodología del francés, para posteriormente desentrañar un significado y valorar el relato medular de *Encuentros*, desde la vertiente interdisciplinaria que atañe al simbolismo, sin descuidar aspectos formales, estructurales, sociales y psicológicos del autor en relación con algunos textos de la Antigüedad.

## Abstract

One of the main contributions to literature given by Juan García Ponce is *La Gaviota* (*The Seagull*), a short novel full of fantasy features, which become clearer when placed under the light of mythocriticism – an analytic method developed by Gilbert Durand. This

theoretic focus is no stranger to this Yucatecan writer. In fact, it lies intuitively in several of his essays and short stories, particularly in “La divinidad poseída” (“The Possessed Divinity”), which is part of *Teología y pornografía* (*Theology and Pornography*). This present work explores the relationship between the poetics of the Mexican author and the methodology of the French critic, in order to decode a meaning and value the core narrative of *Encuentros* (*Rendezvous*), taking the interdisciplinary stream of symbolism as a starting point. Nevertheless, the author’s formal, structural, social and psychological aspects are kept in mind, when it comes to their relationship with some texts from Antiquity.

**Palabras clave:** mito, mitología, mitocrítica, mitoanálisis, estructuralismo figurativo, Gilbert Durand, Juan García Ponce, literatura erótica, Teología y pornografía, interdisciplinariedad, psicoanálisis, psicocrítica, antropología estructural, mitema, Generación de Medio Siglo, Generación de la Casa del Lago, arquetipo, psicoanálisis y literatura, símbolo, simbolismo, hermenéutica.

**Keywords:** Myth, mythology, mythocriticism, mythoanalysis, figurative structuralism, Gilbert Durand, Juan García Ponce, erotic literature, Theology and pornography, interdisciplinarity, psychoanalysis, psychocriticism, structural anthropology, mytheme, Half-Century Generation, Casa del Lago Generation, archetype, psychoanalysis and literature, symbol, symbolism, hermeneutics.

**Para citar este artículo:** Urbina Durán, José Octavio, “Figuras míticas y aspectos simbólicos en Juan García Ponce. Una aproximación mitocrítica a su poética y el caso de *La gaviota*”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 185-208.

---

**R**esulta imposible elevar un relato de Juan García Ponce (Mérida, 1932-Ciudad de México, 2003) a la categoría de obra cumbre de su literatura. La razón estriba en que exploró con irrefutable eficacia el cuento, la novela y el ensayo, donde erotismo y religión se presentan como los grandes temas, siempre con matices que otorgan valor a cada texto por sí mismo. No obstante, y pese a las dificultades que conlleva emitir un juicio de tal magnitud, al abordarla con la mitocrítica y tomando la directriz de la poética del meridano, podemos observar en *La gaviota* ciertos atributos capaces de erigirla como uno de sus más importantes trabajos.

Si bien *Crónica de la intervención, Inmaculada o los placeres de la inocencia, El gato y De ánima* cuentan con el mayor reconocimiento académico, existen otras narraciones no abordadas con la profundidad que merecen. Este es el caso de la *nouvelle* que el meridano dio a conocer en 1972, a través de *Encuentros*, bajo el sello editorial del Fondo de Cultura Económica;<sup>1</sup> donde Octavio Paz, quien redactó el prólogo, asegura que “es una obra singular [...] por su asunto: es la historia del encuentro de dos adolescentes en una playa de la costa mexicana”,<sup>2</sup> y porque “Las historias de adolescentes no abundan en las literaturas hispánicas”.<sup>3</sup> Sin duda, estudiar esta ficción desde un marco mitohermenéutico interdisciplinario, permitirá elaborar una interpretación que contribuya a ampliar horizontes críticos.<sup>4</sup> Pero debemos comenzar por el principio.

“La divinidad poseída” destaca la importancia de los mitos antiguos y su persistencia en nuestros días. En dicho ensayo ubicado al interior de *Teología y pornografía*, García Ponce desarrolla aspectos elementales de su poética, a partir de *El baño de Diana*, de Pierre Klossowski; sin embargo, previamente ya mencionaba en su *Autobiografía precoz* que “El arte es importante porque nos entrega lo que sobrevive de energía pura en el mito después del inevitable proceso de racionalización implícito en el orden narrativo y nos abre el terreno de lo sagrado”.<sup>5</sup> En función de ello, declara también que “El escritor, y en especial el escritor contemporáneo, sabe que busca [...] ese absoluto que parece haberse alejado para siempre”.<sup>6</sup> Esta es la base donde nuestro autor erigió una de sus principales ideas; a saber, que “la interpretación del mito suscita la aparición del mito en el espacio del lenguaje y, al mostrarse, el mito entrega su sentido”.<sup>7</sup> De ahí su convicción respecto a que dicha clase de relatos son atemporales y pueden reaparecer en cualquier momento:

<sup>1</sup> Me refiero a la publicación formal en libro, ya que primero apareció en la *Revista de la Universidad de México*, vol. 24, núm. 7-8 (marzo-abril, 1970). En esta investigación, las citas corresponden a la versión de dicha publicación periódica.

<sup>2</sup> Octavio Paz, prólogo a *Encuentros*, p. 6.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Disponemos de trabajos importantes consagrados a la *short novel*, como el apartado “Animales” de la tesis doctoral de John David Bruce-Novoa, *Los encuentros y desencuentros en la narrativa de Juan García Ponce*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press; o el artículo de Juan Antonio Rosado, “Una mirada pseudognóstica y pseudotántrica de Juan García Ponce”, compilado en *Erotismo y misticismo: la literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, México, UACM-Praxis, 2002. Sin embargo, abunda gran cantidad de investigaciones con visiones periféricas de la obra.

<sup>5</sup> Juan García Ponce, “Autobiografía”, en *Apariciones: antología de ensayos*, p. 525.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

¿Puede evocarse desde nuestro tiempo ese mito? Diana y Acteón son sólo dos nombres que, junto con el mundo del que surgieron, se han quedado sin lugar en el mundo; pero, justamente, a partir de esos nombres, puede aparecer una historia, una leyenda, y a partir de esa historia, un mundo que se refleja en ella sobre el inmutable escenario del mundo, sobre el silencio de una naturaleza que, ajena al tiempo, vive siempre en presente, y a partir de ese mundo la presencia del presente del mito [en] nuestro tiempo.<sup>8</sup>

En la antigua Grecia y, hasta donde hemos logrado averiguar gracias a la historia de las religiones, también en las organizaciones sociales más remotas, eran los poetas quienes ordenaban el mundo y establecían la única explicación viable de todo cuanto existe. Dar cuenta de la realidad era una creación mitopoética, una invención literaria. Las obras de aquellos tiempos, las más de las veces de orden religioso, persisten en nuestros días como relatos alegóricos o textos simbólicos o fantásticos que, mediante figuras retóricas, tropos literarios o recursos narrativos, nos entregan su verdad transfigurada de un tiempo lejano y de ensueño, de un sitio que no existe pero que posiblemente existió, cuyo desarrollo obedece la trayectoria dictada por las circunstancias de sus más relevantes protagonistas: “dioses y héroes arquetípicos, civilizadores, legendarios y simbólicos de aspectos de la naturaleza humana o del universo”.<sup>9</sup> Empero, siguiendo a Carl Gustav Jung, también fue cuando comenzó la denigración del mito:

Los mitos se remontan a los primitivos narradores y sus sueños, a los hombres movidos por la excitación de sus fantasías [...] Los primitivos narradores no se preocupaban del origen de sus fantasías; fue mucho tiempo después cuando la gente comenzó a preguntarse de dónde procedía el relato. Sin embargo, hace muchos siglos, en lo que ahora llamamos “antigua” Grecia, la mente humana estaba lo bastante adelantada para sospechar que las historias de los dioses no eran más que arcaicas tradiciones exageradas acerca de reyes y jefes hacía mucho tiempo enterrados. Los hombres ya adoptaban la opinión de que el mito era muy improbable que significara lo que decía. Por tanto, trataron de reducirlo a una forma comprensible en general.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> J. García Ponce, “La divinidad poseída”, en *Teología y pornografía*, p. 32.

<sup>9</sup> Helena Berinstain, *Diccionario de retórica y poética*.

<sup>10</sup> Carl G. Jung, “Acercamiento al inconsciente”, en *El hombre y sus símbolos*, p. 90.

Con el ascenso de la filosofía se generó antipatía hacia los poetas. De hecho, hubo un momento en que Platón pidió que se marcharan de la ciudad al tacharlos de mentirosos e imprecisos en el uso del lenguaje, atentando contra el prestigio y crédito que llegaron a poseer durante los tiempos previos. En la *República*, donde se expone una nueva propuesta para educar ya no a los guerreros, sino a los regentes de la en aquel entonces nueva organización política y social, el alumno de Sócrates lamenta que los poetas construyan imágenes de la religión, calificándolas de falsas y deformatorias de las virtudes humanas: “Si nuestro propósito es persuadirles de que nunca la discordia ha reinado entre los ciudadanos de una misma república, ni puede reinar sin cometer un crimen, obliguemos a los poetas a no componer nada, y a los ancianos de uno y otro sexo a no referir a jóvenes nada que no tienda a ese fin”.<sup>11</sup> Luego de rendirles homenaje, decía, habría que hacerles los honores respectivos con perfumes y coronas para, acto seguido, obligarlos a retirarse de la polis. Platón, con desdén aseguraba que los poetas no hacían otra cosa que “divertir al género humano con fábulas”<sup>12</sup> y fantasías.

¿Qué motivó al ateniense a tomar esta postura? La respuesta más viable se encuentra en *Paideia*, de Werner Jaeger, quien menciona que su propuesta consistía en “formar a los jóvenes mediante el conocimiento de la verdad y de la suprema norma”,<sup>13</sup> elementos que armonizaban con el *logos* filosófico. Cabe aclarar que “Platón lucha contra la opinión general de los griegos acerca del valor propedéutico de la poesía en general y de la poesía de Homero en particular”.<sup>14</sup> Por tanto, podemos asumir que en ese punto de la historia “se iniciaba el largo proceso que habría de reducir el valor de la poesía al plano exclusivamente estético”.<sup>15</sup>

Víctimas de tal infamia y sujetos a la ignominia por el artero golpe, fueron denigrados a simples gramáticos “en el sentido en que los primeros teólogos cristianos calificaban a los últimos poetas paganos, que no disponían más que de la retórica para realizar sus ejercicios en el vacío”.<sup>16</sup> Al parecer: “Devorado por el tiempo, el espacio del mito se ha perdido”.<sup>17</sup> No obstante, García Ponce opone resistencia y asume que los mitos subyacen en la psique organizados de múltiples maneras: “Las acciones míticas no son sucesivas, sino

<sup>11</sup> Platón, *República*, p. 88.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>13</sup> Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, pp. 766-767.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Javier Rico Moreno, *Poesía e historia en El laberinto de la soledad*, p. 23.

<sup>16</sup> J. García Ponce, “La divinidad poseída”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>17</sup> *Ibid.*

simultáneas, forman una sola imagen en la que está, en presente, la totalidad del mito”,<sup>18</sup> armonizando con Mircea Eliade, quien gracias a sus investigaciones fenomenológicas nos ha enseñado que “Ciertos ‘comportamientos míticos’ perduran aún ante nuestros ojos. No se trata de ‘supervivencias’ de una mentalidad arcaica, sino que ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano”.<sup>19</sup>

En esencia, nos encontramos que los mitos son los mismos, revestidos por situaciones diferentes en cada cultura, desplegándose y haciéndose “visibles” en diversas situaciones. El yucateco sostiene que “el lenguaje, el arma del Gramático, [crea] el tejido en que *se muestra el mito como imagen y el sentido del mito como metáfora intemporal de una realidad que lo adentra en la temporalidad*”,<sup>20</sup> y que “las palabras se convierten en el instrumento de la aparición. En las palabras, la divinidad se ha hecho presente; materializada, las palabras la muestran”.<sup>21</sup> Empero, esta clase de relatos no sólo se reproducen en el mismo sentido y orden narrativo. Por voluntad del escritor se invierten y logran constituirse como contra-mitos: “En tanto que transgresor, el poeta es también un heresiarca; su deseo lo coloca inevitablemente fuera de la ortodoxia”.<sup>22</sup>

“La divinidad poseída” en realidad comprime la poética garcíaponceana, en la cual “el narrador que evoca el mito [...] al explicarlo nos lo entrega”. Aquí, nuestro autor sugiere que sus obras poseen un trasfondo divino que despliega a través de cuentos y novelas mediante signos polisémicos para violentar la moral, la sexualidad, el cuerpo —en tanto objeto de trabajo—, el uso de los placeres, el concepto y práctica de salud mental, la estética, el arte y la literatura misma; en fin, las instituciones garantes de la identidad del sujeto dentro del sistema social y orden político vigentes. Pero además asume que por el poder y naturaleza del mito el artista es un iconoclasta, un transgresor de las normas. Por este motivo, en sus textos “hay un presente inmóvil en su movimiento: el espacio del mito que, perdido, reaparece [...] en el espacio que se ha hecho consciente de sí mismo [...] transformado, transfigurado, o sea: traspuesto”.<sup>23</sup> Al igual que Klossowski, nos deja ver gracias a la psicología y relaciones de sus personajes, además de los escenarios que integra, un

<sup>18</sup> J. García Ponce, “Autobiografía”, *op. cit.*, p. 525.

<sup>19</sup> M. Eliade, *Aspectos del mito*, pp. 155-156.

<sup>20</sup> J. García Ponce, “La divinidad poseída”, *op. cit.*, p. 34. El destacado en cursivas es mío.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> J. García Ponce, “Autobiografía”, *op. cit.*

<sup>23</sup> J. García Ponce, “La divinidad poseída”, *op. cit.*, p. 37.

centro divino: la vacuidad, la nada que se constituye como núcleo de la literatura moderna.

Para interpretar sus relatos, el escritor de *Crónica de la intervención* sugiere tácitamente que la hermenéutica analógica es un método idóneo. Él mismo lleva a cabo este ejercicio cuando compara los sujetos del enunciado de las novelas klossowskianas con personajes grecolatinos, como en el caso de *Las metamorfosis*, de Ovidio:

Si habíamos pretendido ignorarlo, ahora es imposible silenciar el aviso: Diana es Robert como Acteón y su demonio son Octave y unas y otros forman parte de la mitología particular de Klossowski, en la que el pensamiento encuentra al arte para hacer posible su despliegue y que en *Le bain de Diane* se sirve del mito para expresarse a sí mismo.<sup>24</sup>

Establecer analogías entre personajes garcíaponceanos y personajes de otras obras con las que consciente o inconscientemente el yucateco tiene relación, permitirá identificar el mito personal que rige su narrativa.

Cabe aclarar que la categoría de *mitología particular* empleada por García Ponce nos conduce a la psicocrítica de Charles Mauron, quien utiliza el término de *mito personal* y nos ofrece una metodología susceptible de aplicar a los relatos del meridano. García Ponce menciona que:

[...] el mito permanece y es el mito quien crea la base real de la que puede nacer el lenguaje que descansará en y obedecerá a la lógica del mito, convirtiéndolo en el sostén que hace posible su despliegue [...] es otra vez el Gramático, el retórico dueño del lenguaje en el que se aloja el poeta que no tiene más que al lenguaje, quien debe tomar la palabra: al reflexionarse a sí mismo, el mito vuelve a aparecer en toda su pureza.<sup>25</sup>

El nivel de análisis que sugiere García Ponce, no obstante su coincidencia con Mauron, es más amplio y trasciende el ámbito personal. El enfoque de la mitocrítica de Gilbert Durand, cuyas bases también son dicha psicocrítica, concuerda con la poética que comentamos, ya que alude al arquetipo, lo colectivo y general: arenas movedizas donde se despliega lo divino.

La mitocrítica se constituye por dos conceptos básicos: *símbolo* y *mito*. Ambos convergen en el marco metodológico de esta teoría. A fin de analizar

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 40.

*La gaviota* con dicha orientación, no podemos soslayar que García Ponce escribió sus relatos en el más amplio sentido equívoco de las significaciones; es decir, en el universo polisémico de los símbolos, aspecto que menciona Octavio Paz en el prólogo a *Encuentros*, cuando asegura que “a la diversidad de los géneros hay que añadir la de los territorios que explora: el erotismo y la polémica intelectual, la crítica de pintura y la reflexión moral, las descripciones naturalistas y las reticencias que dicen sin decir, el relato lineal y el *simbólico*”.<sup>26</sup>

La importancia del mito, entonces, radica en que comprime redes simbólicas y utiliza simultáneamente varios códigos. Por este motivo la mitocrítica integra varias teorías originalmente incompatibles y “pretende construir un método de crítica que sea una síntesis constructiva entre las diversas críticas literarias y artísticas, antiguas y nuevas, que anteriormente se enfrentaban estérilmente”;<sup>27</sup> partiendo del supuesto de que arte, filosofía y religión, e incluso las instituciones sociales, son la cúspide de las expresiones simbólicas<sup>28</sup> más complejas que hasta el momento haya elaborado la humanidad.

Como consecuencia de sus indagaciones, Durand apunta que el mito “se expande en simple parábola, en cuento o en fábula, y finalmente en todo relato literario”;<sup>29</sup> argumentando que a fin de lograr su comprensión debemos asumir que “se constituye en la soberanía de los símbolos que organiza en relato: arquetipos o símbolos profundos, o también simples sistemas anecdóticos”.<sup>30</sup> Para reforzar su propuesta adopta el planteamiento de Claude Lévi-Strauss, en cuanto a que el mito es un metalenguaje.<sup>31</sup> Así, incorpora la noción de *contradicción* y sostiene que “Los métodos de análisis de semejante discurso dilemático, ‘diseminatorio’ o ‘contradictorial’ deben, pues, tomar obligatoriamente en consideración [la] dimensión paradójica del mito”,<sup>32</sup> para abordarlo “bajo el prisma de la diacronía y de la sincronía combinatoria –redundancia”.<sup>33</sup> De aquí se desprende la posibilidad de comprender el sentido universal que poseen las obras, a través de comparaciones y analogías con textos generados incluso en diferentes tiempos y espacios, y aún en otras lenguas:

<sup>26</sup> Octavio Paz, prólogo a *Encuentros*, p. 3. El destacado en cursivas es mío.

<sup>27</sup> Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, p. 341.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>33</sup> *Ibid.*



La poesía es una forma de lenguaje extremadamente difícil de traducir en una lengua extranjera, y toda traducción entraña múltiples deformaciones. El valor del mito como mito, por el contrario, persiste a despecho de la peor traducción. Sea cual fuere nuestra ignorancia de la lengua y la cultura de la población donde se lo [sic] ha recogido, un mito es percibido como mito por cualquier lector, en el mundo entero. La sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la historia relatada. El mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado y cuyo sentido logra despegar, si cabe usar una imagen aeronáutica, del fundamento lingüístico sobre el cual había comenzado a deslizarse.<sup>34</sup>

Además de la manifiesta simpatía con Lévi-Strauss, Durand está de acuerdo con la psicocrítica; declara que “El término *mitocrítica* fue forjado hacia los años 1970 [sic], siguiendo el modelo de *psicocrítica* –1949– utilizado veinte años atrás por Charles Mauron, para significar el uso de un método de crítica literaria o artística que centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente, como *Wesenschau*, a la significación de todo relato”.<sup>35</sup>

Las categorías más relevantes para los objetivos hermenéuticos son la *imagen obsesiva*, que se identifica porque se repite de manera reiterada en una misma obra y/o en otros relatos; y el *mito personal*, que además de relacionarse conceptualmente con la noción de *mito particular* que emplea García Ponce en *Teología y pornografía* para explicar la literatura de Pierre Klossowski, son aspectos literarios que rigen la obra y el psiquismo del autor, generalmente análogos a algún mito, moderno o antiguo.

El método psicocrítico y por añadidura el mitocrítico, no contradicen las ideas de García Ponce respecto a la psicología, específicamente del psicoanálisis, ya que afirma: “El que habla no es el sujeto, sino una voz que sale de él.

<sup>34</sup> Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, p. 233.

<sup>35</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 341. Debemos aclarar en torno a esta cita que la *Wesenschau* es un concepto acuñado por Edmund Husserl. Refiere, desde la fenomenología, la intuición de las esencias. Veamos la siguiente observación: “Como la inducción, se construye sobre hechos, pero, a diferencia de ella, la *Wesenschau* opera por libre variación imaginaria de los mismos hasta llegar a lo invariante [...] Husserl acabó comprendiendo que la reflexión no siempre lleva a verdades eternas, pero sí a la génesis del sentido que se va sedimentando. Las ciencias humanas deben definir las categorías o esencias que están implicadas en ellas y que, en muchas ocasiones, ignoran o dan por descontado sin explicitarlas”. Vid. Ma. del Carmen López Sáenz, “Merleau-Ponty: filosofía como fenomenología. Consecuencias para las ciencias humanas”, 51-57.

Lo que dicha voz que surge de él proclama [...] Es la voz de su inconsciente".<sup>36</sup> No podemos eludir su convicción de que:

La incapacidad, pues, del psicoanálisis para llegar a la fuente última, la única verdaderamente importante en la investigación sobre la creación de las obras de arte, no lo descalifica [...] sus aportaciones en este terreno resultan no sólo valiosas, sino también sumamente sugestivas y pueden ayudarnos inclusive a llegar a aclarar la naturaleza de algunas aportaciones estéticas, especialmente en el terreno del arte moderno.<sup>37</sup>

Motivados por esta declaración, es factible asumir de manera muy puntual que: "en mayor medida aun de la que el psicoanálisis se ha ocupado del arte, nuestro arte se desenvuelve dentro del campo del psicoanálisis, busca su realización en el mismo mundo interior del que éste extrae su psicología".<sup>38</sup> Al atender esta consideración, las derivaciones que se logran son interesantes, sobre todo porque a partir de la psicocrítica "Las figuras o situaciones míticas se harán, si no *arquetípicas* en el sentido que da a este término C. G. Jung, al menos comunes a amplios grupos humanos; en fin, *la realidad colectiva sustituirá a la individual*".<sup>39</sup> La razón estriba en que:

<sup>36</sup> J. García Ponce, "Arte y psicoanálisis", 59-63.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> G. Durand, *op. cit.* p. 130. El destacado en cursivas es mío. Cabe mencionar que para Jung: "Lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia solo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos. No tienen origen conocido; y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo [...]" (Carl G. Jung, "Acercamiento al inconsciente", p. 69.) Habría de agregar que a los "remanentes arcaicos" o "imágenes primordiales" que logran sobrevivir en el inconsciente, los reconoce como dichos arquetipos, aclarando que no pierden su modelo básico aunque logran variar de acuerdo a su contexto, y nombra el caso de la hostilidad entre los hermanos, pero existen varios más como el nacimiento de una virgen, el triunfo de un héroe, la fundación de una ciudad, etcétera. (*Ibid.*, p. 67). Finalmente, que: "Se puede percibir la energía específica de los arquetipos cuando experimentamos la peculiar fascinación que los acompaña. Parecen tener un hechizo especial. Tal cualidad peculiar es también característica de los complejos personales; y así como los complejos personales tienen su historia individual, lo mismo les ocurre a los complejos sociales de carácter arquetípico. Pero mientras los complejos personales jamás producen más que una inclinación personal, los arquetipos crean mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y a épocas de la historia". (*Ibid.*, p. 79).

[...] la esencia de la obra de arte no consiste en su vinculación con peculiaridades personales –cuanto mayor es su vinculación, menos se trata de arte–, sino que se eleva por encima de lo personal para hablar desde el espíritu y desde el corazón al espíritu y al corazón de la humanidad entera. Lo personal es una limitación, incluso un vicio del arte. Un “arte” que sea únicamente, o fundamentalmente, personal merece ser tratado como una neurosis. Si desde la escuela freudiana se defiende la opinión de que todo artista posee una personalidad limitada a lo infantil-autoerótico, tal juicio puede ser válido para el artista como persona, pero no lo es para el poeta. Pues éste no es ni auto ni heteroerótico, ni siquiera erótico, sino en gran medida objetivo, impersonal, incluso inhumano o sobrehumano, pues como artista es su obra misma y no un ser humano.<sup>40</sup>

Durand se aventura y da un paso más: “demostraré que la psicocrítica exige una amplificación última que vuelve a encontrar el texto de la obra en cuanto universo que ordena valores ‘numinosos’ [...] según los grandes mitos sujetos a una mitología, y que echa los fundamentos de una ‘mitocrítica’”,<sup>41</sup> logrando coincidir nuevamente con García Ponce en cuanto a “La importancia que, en la literatura, tiene para varios de los más significativos autores modernos la elaboración del mito como una forma de salir de las limitaciones psicológicas”<sup>42</sup> y que “está sin duda relacionada con los descubrimientos del psicoanálisis”.<sup>43</sup> El mexicano armoniza con el francés al asegurar que “se debe abandonar la investigación psicológica del sujeto [...] en favor de lo arquetípico, lo colectivo y general, mediante el cual la representación se convierte en un símbolo de la realidad que nos remite a las fuentes originales”.<sup>44</sup> La interpretación que plantea un crítico de literatura, cuando realmente lleva a cabo esta importante tarea: “se transforma en una investigación en el terreno de lo sagrado”.<sup>45</sup>

Invariablemente, Durand se refiere a lo *sagrado* como un aspecto *numinoso*.<sup>46</sup> Para dilucidar esta noción considero viable apoyarnos en Rudolf Otto, quien en su obra más relevante: *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, comenta que la numinosidad se sustrae a la razón y es “*árreton*”;

<sup>40</sup> C. G. Jung, “Psicología y poesía”, en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, p. 93.

<sup>41</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 177. El destacado en cursivas es mío.

<sup>42</sup> J. García Ponce, “Arte y psicoanálisis”, *op. cit.*, p. 63.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Rudolf Otto, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, p. 13.

es decir, inefable y “completamente inaccesible a la comprensión por conceptos”. Lo numinoso “no se puede definir en sentido estricto, como ocurre con todo elemento simple, con todo dato primario; solo cabe dilucidarlo”.<sup>47</sup> Su compañero del Círculo de Eranos, Mircea Eliade, ahonda:

Rudolf Otto se esfuerza por reconocer los caracteres de esta experiencia terrorífica e irracional. Descubre el *sentimiento de espanto* ante lo sagrado, ante ese *mysterium tremendum*, ante esa *maiestas* que emana una aplastante superioridad de poderío; descubre el *temor religioso* ante el *mysterium fascinans*, donde se despliega la plenitud perfecta del ser. Otto designa todas estas experiencias como *numinosas* (del latín *numen*, “dios”), como provocadas que son por la revelación de un aspecto de la potencia divina. Lo numinoso se singulariza como una cosa *ganz andere*, como algo radical y totalmente diferente: no se parece a nada humano ni cósmico; ante ello, el hombre experimenta el sentimiento de su nulidad, de “no ser más que una criatura”, de no ser, para expresarse en las palabras de Abraham al dirigirse al Señor, más que “ceniza y polvo”.<sup>48</sup>

La literatura, entonces, además de fungir como el instrumento donde el mito se re-crea mediante el acto de la *póyesis* para expresar lo inefable,<sup>49</sup> articula valores estéticos, éticos, epistemológicos, psíquicos, sociales e his-

<sup>47</sup> *Ibid.* No podemos evitar pensar, aunque solo de manera intuitiva, en una posible relación entre el concepto de *nómeno* que propone Kant y el de *numen*—de donde desprendemos *numinoso* o *numinosidad*— que es recurrente en Gilbert Durand y una gran cantidad de obras y estudios del Círculo de Eranos. Tanto el *nómeno* como el *numen* sólo se intuyen y se llega a la conclusión de que existen en un plano metafísico. La diferencia acaso consista en que el término *nómeno* es aplicable a la filosofía—específicamente al idealismo kantiano y al neokantismo— y el de *numen* obedece al ámbito de lo sagrado y de la religión—además de que, por supuesto, Kant nos niega el acceso al nómeno y, en el ámbito de lo sagrado, es viable el conocimiento de éste mediante la experiencia mística o lo que otros denominan *hierofanía*—. No es fortuito que a Mircea Eliade se le reconozca, además de como historiador de las religiones, como fenomenólogo de lo sagrado. Tampoco es irrelevante que Ernst Cassirer, a quien recurren en reiteradas ocasiones los estudiosos del símbolo y los mitos, haya declarado que: “[...] en Kant podemos encontrar una salida hacia una trascendencia que rompe con el límite de la finitud teórica”. Sobre este aspecto cassireriano, *vid.* Pedro Enrique García Ruiz, “¿Ontología fundamental o teoría del conocimiento? Heidegger crítico del Neokantismo”, 125-150.

<sup>48</sup> M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 9.

<sup>49</sup> Esta idea de Otto, integrada por Durand a la mitocrítica, corresponde con la de García Ponce en *Teología y pornografía*, cuando expresa que: “se trata de recrear el mito enfrentándolo desde todos los ángulos para que su verdad original, la que se ha perdido, la que no puede contarse, se muestre en este juego de reflejos, en el que los reflejos se denuncian a sí mismos como meros ecos, murmullos en los que debe aparecer el silencio original”. (*Vid. Teología y pornografía*, p. 28).

tóricos; en fin, aspectos culturales susceptibles de interpretar mediante la ayuda de teorías como el estructuralismo, la psicocrítica, la fenomenología y la hermenéutica.

A lo anterior, el escritor de *La imaginación simbólica* agrega que en las obras “El mito aparece como un relato –discurso mítico– que pone en escena unos *personajes*, unos *decorados*, unos *objetos* simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas –los mitemas– y en el que se invierte necesariamente una creencia” a la que llama, apoyándose en Ernst Cassirer, “pregnancia simbólica”.<sup>50</sup>

Detectar estos mitemas es fundamental; implica la aproximación teórica más cercana al *numen*. Lévi-Strauss sugiere atender lo siguiente: “Sabemos que no son asimilables ni a los fonemas ni a los morfemas ni a los semantemas, sino que se ubican en un nivel más elevado: de lo contrario, el mito no podría distinguirse de otra forma cualquiera del discurso. Será necesario, entonces, buscarlas en el plano de la frase”,<sup>51</sup> de donde podemos extraerlas. Un mitema es, para sintetizar, un signo polisémico o símbolo, una unidad de análisis presente en diversas historias que nos permite deducir si se trata de un mismo personaje o un mismo sentido que se manifiesta en diversas situaciones.<sup>52</sup> Ejemplos de mitemas son un gran diluvio, la cicatriz que delata a un héroe, un viaje de regreso al hogar, el nacimiento de una virgen o la expulsión de alguien de un jardín o paraíso.

Pero “El mitema no se restringe al campo de la recurrencia en la obra del autor singular, signo de la psique individualizada, sino que muestra la dualidad de su estado en el marco de la producción simbólica de los entornos socio-

<sup>50</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 36. Respecto a “pregnancia simbólica”, debemos tomar en cuenta que el símbolo es, también, para Cassirer: “[...] una formación mediante la cual ‘un determinado contenido sensible (*sinnlicher Einzelinhalt*) aislado puede hacerse portador de una significación espiritual universal (*allgemeinen geistigen Bedeutung*)’ [...] Lo esencial del símbolo es que el elemento sensible está impregnado –preñado– de sentido, de *logos*. Esto es lo que produce el espíritu humano en suma, y lo [que] Cassirer llama ‘pregnancia simbólica (*symbolische Priignanz*)’: ‘El modo como una vivencia (*Erlebnis*) perceptual, esto es, considerada como vivencia sensible entraña al mismo tiempo un determinado significado (*Sinn*) no intuitivo que es representado concreta e inmediatamente por ella’ [...] En suma, este es verdaderamente el ‘hecho simbólico’: la unión entre un elemento sensible y un contenido lógico universal. Las formas simbólicas (mito, lenguaje, ciencia o arte) son [...] los ‘fenómenos originarios del espíritu (*Urphänomene des Geistes*)’, las formas arquetípicas de la mente”. (Antonio Gutiérrez Pozo, “La traducción simbólica de la crítica trascendental en la filosofía de Cassirer”, 45-55).

<sup>51</sup> C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 233.

<sup>52</sup> Pensemos en las metáforas de Joseph Campbell para referirse a los diversos “rostros” o formas que emplea dicho aspecto estructural y que también son títulos de sus libros *El héroe de las mil caras* y *Las máscaras de Dios*.

históricos particulares, y a través del desarrollo de los mismos en el tiempo”.<sup>53</sup> Se manifiesta en sus formas “latente” o “patente”<sup>54</sup> y es posible abordarlo mediante una doble utilización pues, además de mostrar verosimilitud al interior de los textos, proyecta “las represiones, censuras, costumbres o ideologías activas en una época y un entorno determinados”.<sup>55</sup>

La mitocrítica considera los elementos básicos del circuito de la comunicación: emisor, mensaje y receptor –y contexto–, o su equivalencia en literatura: autor, obra y lector –y contexto– como una amalgama o fusión discursiva que puede estudiarse interdisciplinariamente. Por ello es oportuno recordar que anteriormente la crítica romántica se centraba en el escritor, la marxista en el lector y el formalismo y el estructuralismo en la obra en sí misma. Estas apreciaciones se relegaban una a otra a un segundo o tercer plano, llegando incluso al punto de la negación; se rechazaban entre ellas. Durand tiene razón cuando asegura que:

Se pueden resumir las distintas intenciones “críticas” en una especie de “triedro” del saber que estaría formado en primer lugar por las “antiguas” críticas, que desde el positivismo de Taine al marxismo de Lukács basaban la explicación en “la raza, el entorno y el momento”; en segundo lugar, por la crítica psicológica y psicoanalítica (Ch. Baudoin, A. Allendy, Ch. Mauron, etc.) y hasta por el psicoanálisis existencial (S. Doubrowsky), que reduce la explicación a la biografía más o menos aparente del autor; y, por último –en la recién nacida de las “nuevas críticas”–, la explicación estaría en el mismo texto, en el juego más o menos formal de lo escrito y de sus estructuras (R. Jakobson, A. J. Greimas, etc.)<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Samuel Fernández Piche, “Mitos e imaginarios colectivos”, 265-284.

<sup>54</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 344. El *contenido latente* y el *contenido patente* son categorías que, si bien es cierto adquieren matices en cada corriente psicoanalítica y antropológica, no varían mucho entre un autor y otro. El *contenido latente* es, de acuerdo con Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis –a quienes acudimos por reunir los “puntos de acuerdo” y para no entrar en polémica–, el “Conjunto de significaciones a las que conduce el análisis de una producción del inconsciente, especialmente el sueño. Una vez descifrado, el sueño no aparece ya como una narración formada por imágenes, sino como una organización de pensamientos, un discurso, expresando uno o varios deseos”. (Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*). Respecto al *contenido manifiesto*, comentan que: “[...] designa el sueño antes de haber sido sometido a la investigación analítica, tal como se presenta al sujeto soñador que efectúa la narración del mismo. Por extensión se habla del contenido manifiesto de toda producción verbalizada (desde la fantasía a la obra literaria) que se intenta interpretar por el método analítico”. (*Ibid.*).

<sup>55</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 344.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 342.

Las tres perspectivas, a fuerza de argumentos coherentes y disertaciones ingeniosas, confluyen; no es intención de Durand detenerse en las diferencias y, por el contrario, busca dirigir las ventajas que ofrecen por separado hacia un punto de común acuerdo, de análisis integral. Y “aunque tiene en cuenta los progresos de cada cara del ‘triedro’ de la explicación crítica, quiere concentrarlos de manera ‘centrípeta’ sobre esas entidades simbólicas coordinadas en un relato simbólico o ‘mito’ que constituye la lectura y sus niveles de profundidad”.<sup>57</sup> Resulta comprensible y aceptable que “Estructuras, historia o entorno sociohistórico, al igual que el aparato psíquico, son indisolubles y fundamentan el conjunto comprensivo o significativo de la obra de arte y, particularmente, del ‘relato’ literario”.<sup>58</sup>

Metodológicamente, el crítico deberá observar los siguientes aspectos:

1. En primer lugar, una relación de los “temas”, es decir, de los motivos redundantes, u “obsesivos”, que constituyen las sincronicidades míticas de la obra.
2. En segundo lugar, se examinan, con el mismo espíritu, las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes decorados.
3. Finalmente, se utiliza un tipo de tratamiento “a la americana”, como el que Lévi-Strauss aplica al mito de Edipo, mediante la localización de las distintas lecciones del mito y de las correlaciones entre una lección de un mito con otros mitos de una época o de un espacio cultural bien determinado.<sup>59</sup>

En cuanto a los motivos redundantes o imágenes obsesivas, debemos detectar los temas que más se repiten. Acto seguido se procede a estudiar las maneras en que se relacionan los personajes; es decir, las actitudes, costumbres o hechos particulares que existen respecto a los sujetos del enunciado entre ellos mismos y con su ambiente narrativo –a esto podemos denominarle análisis del decorado mítico–. En tercer lugar se establecerán, mediante analogías y el “tratamiento a la americana”, las relaciones que existen entre el relato que se estudia y otros relatos. Estos pasos potenciarán una valoración integral que involucra al autor, el contexto social más inmediato, el ámbito

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 343.

histórico y la obra en sí misma, lo cual permite ofrecer un razonamiento multidimensional que concentre las apreciaciones estéticas que a la fecha gozan de mayor prestigio.

Considero oportuno realizar una pausa, a fin de revisar en qué consiste el aludido “tratamiento a la americana”, mediante el cual Lévi-Strauss propone organizar las maneras en que se relacionan los mitemas en el mito de Edipo:

Vamos a manipular el mito como si fuese una partitura orquestal que un aficionado perverso hubiera transcrito, pentagrama tras pentagrama, en forma de una serie melódica continua, y cuyo ordenamiento inicial hay que reconstruir. Como si se nos presentara una sucesión de números enteros, del tipo: 1, 2, 4, 7, 8, 2, 3, 4, 6, 8, 1, 4, 5, 7, 8, 1, 2, 5, 7, 3, 4, 5, 6, 8, y se nos propusiese como tarea reagrupar todos los 1, todos los 2, todos los 3, etcétera.<sup>60</sup>

El tratamiento se ajusta con la idea garciaponceana sobre el orden del discurso literario: “quizás en las lecturas también existe un desorden secreto que, bajo la apariencia exterior del desorden, nos va conduciendo a las metas que oscuramente buscamos”,<sup>61</sup> pues: “tampoco se puede recoger y describir las experiencias como lector poniéndolas en un orden cronológico, porque, como la vida, no las contemplamos con los mismos ojos con que pasamos por ellas”.<sup>62</sup>

Levi-Strauss postula que las unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino “haces de relaciones”.<sup>63</sup> Propone que a través de las combinaciones de dichos haces, estas unidades adquieren una función significativa y por la afinidad de los mitemas posee un doble valor: histórico y ahistórico. Histórico porque los mitemas aislados obedecen a un orden temporal del relato que, como el habla, pertenece a un tiempo no reversible. Ahistórico porque al agrupar las unidades constitutivas mediante el orden de las afinidades temáticas, sin considerar el sentido cronológico del relato, se logra dilucidar una estructura subyacente en la narración mítica.

Al seguir los pasos se logra la aproximación mitocrítica a la obra. Y, si se realiza una confrontación con el momento de la lectura y del lector, se consigue establecer un “Atlas delimitado de los mitemas y situaciones miti-

<sup>60</sup> Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 236.

<sup>61</sup> J. García Ponce, “Autobiografía”, *op. cit.*, p. 514.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Por cuestiones de espacio, y por no desviarnos del núcleo de este trabajo, remito al interesado en ver la interpretación de este mito a cabalidad, a Lévi-Strauss, *op. cit.*



cas y mitológicas". También se extraen las estructuras profundas del relato y una relación de gustos en el momento de la lectura y la escritura. De igual manera es posible percatarse de los mitos que se hacen presentes en el devenir de la historia de las culturas, lo cual nos permite explicar "renacimientos" y "recurrencias". Aunado a ello se logra comprender que "los géneros literarios y artísticos, los estilos, las modas, los idiotismos, responden igualmente a esos fenómenos de intensificación y de resurgencia mitológica".<sup>64</sup>

*La gaviota* se caracteriza por una sensualidad capaz de producir fascinación entre los lectores más exigentes. A través de imágenes que oscilan entre la ternura y la brutalidad, la apacible calma y el colérico dinamismo, la inocencia y la crueldad, el orden y la transgresión, además de eventos fantásticos que coexisten con la noción de realidad novelada, también articula un discurso blasfemo tras la máscara de la pureza. Mediante un encadenamiento de símbolos perfectamente organizados, se instaura como uno de los relatos más violentos que García Ponce llegó a producir a lo largo de su vida.

El relato trata, *grosso modo*, de un par de jóvenes: Luis —o Ludwig o Dwig— y Katina, quienes en plena adolescencia se hicieron el hábito de caminar por una playa de México durante el periodo de vacaciones. Una ocasión, una gaviota vuela sobre ellos, que Visten ropa ligera. Él lleva una escopeta colgada del hombro. Ambos se atraen —y rechazan— y tienen algunos contactos que, desde el principio, cuando nadan en una alberca con sus amigos y familiares; o bien, al estar a solas en un cementerio donde aparecen misteriosamente unos fuegos fatuos, fungen como indicios que anuncian su primera experiencia sexual. Iluminados por un sol radiante, habrán de cumplir la promesa de la unión; sólo que ésta se llevará a cabo en el terreno de las transgresiones.

Casi a punto de finalizar la historia se presenta el nudo principal: Katina, juguetona y en actitud de "inocente" coquetería, se desnuda frente a Luis para introducirse en las aguas del mar, incitándolo a que se bañen juntos. La gaviota se posa sobre ella. En ese momento, lleno de ira, Luis toma la escopeta y dispara. El ave cae y Katina, hermosa y resplandeciente —cual Lolita nabokoviana—, sale desnuda, gritando una mezcla de español, inglés y alemán para dirigirse al inmolado ser. Pero Dwig la arroja sobre la arena, donde la posee con furia, violentándola sobre los restos ensangrentados de la fenecida criatura. En la vejación, él le extiende los brazos en forma de cruz. Concluso el acto, ambos se percatan de que la gaviota —o lo que habría quedado de ella— ha desaparecido.

<sup>64</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 344.

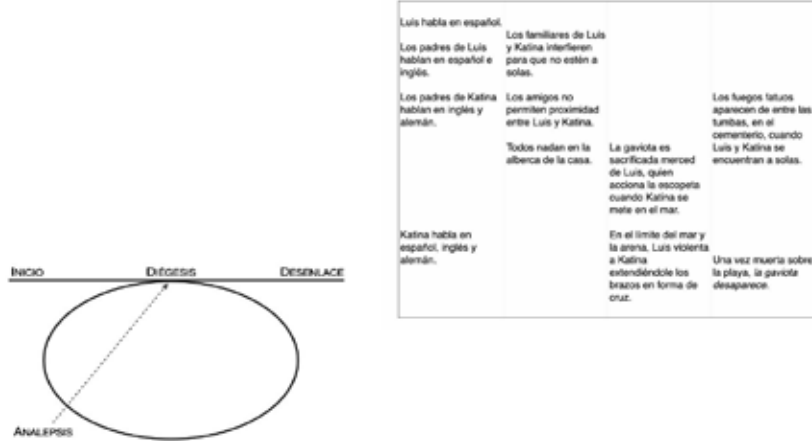
Por la manera en que se encuentra construida, la *short novel* alude al mito del Eterno Retorno, re-produce pasajes semíticos como el de Babel y el Pentecostés, el Edén, el bautismo en el Jordán —equiparable al baño de Diana—, la crucifixión del Nazareno y el Eterno Retorno. Esta dimensión sacra se desarrolla desde el principio, cuando en el ambiente se evoca lo inconmensurable a través del simbolismo de la arena y el mar que se tocan en el límite de la playa, donde las huellas de los adolescentes, significación de lo percedero, se pierden:

Habían estado caminando casi desde el principio de la mañana a la orilla del mar, sobre la estrecha faja de arena firme, humedecida por el suave ir y venir de las pequeñas olas que borraban las huellas de sus pies descalzos al extenderse silenciosas sobre la playa ardiente, como si se hicieran cómplices del, para ellos, inadvertido propósito de no volverse atrás, y desde el principio también, la gaviota los siguió, volando ligeramente a su espalda, sin adelantarlos nunca, hasta ser ya la única presencia viva que podía ser testigo de su doble figura solitaria, unida en su separación y semejante en su diferencia.

El narrador, con una visión *extradiegética*<sup>65</sup> comenta que llevaban tiempo repitiendo la misma actividad, a modo de ritual que los sustrae del espacio profano que representan las casas: “El verano había terminado ya. Un fin que no traía consigo el principio de nada; pero, al igual que el segundo día, de entre las casas deshabitadas ella había salido muy temprano por la mañana [...] Después empezaron a caminar”. Posteriormente lleva al lector hacia atrás, gracias al empleo de una *analepsis*<sup>66</sup> que inicia en el quinto párrafo, cuando Katina se expresa por primera vez: “¡Mira las estrellas! —había dicho ella en su perfecto español, pero con un acento diferente al de él [...]” Este recurso se prolonga todo el periodo de vacaciones y se liga a una *diégesis* o relato principal con duración de un día.

<sup>65</sup> En narratología, el narrador extradiegético posee la característica de saber todo lo que pasa en la obra, comprender las emociones de los personajes e ingresar en sus pensamientos; en general, puede penetrar en la subjetividad de los sujetos del enunciado y dar cuenta de ellos. Vid, Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, capítulo “Niveles narrativos: la posición enunciativa del acto de la narración”. Del narrador de *La gaviota* sobresale que desempeña un papel análogo a Dios, al poseer una mirada que todo lo contempla, una voz que todo lo sabe; es omnisciente y sus creaciones lingüísticas son un constante acto poético.

<sup>66</sup> Efecto narrativo que se produce con una anacronía. Consiste en un salto hacia el pasado en el tiempo interno de la historia, siempre en relación con la línea temporal básica del discurso marcada por el relato primario. El resultado es una temporalización retrospectiva.



La analepsis, al fungir como relato alterno en retrospectiva genera un efecto de tiempo lineal en la trama; no obstante, al cerrarse conforma un ciclo que se evidencia cuando el sujeto de la enunciación expresa: “Durante esos meses él sintió una y otra vez, pero con rabia ahora, que todo era igual que la primera tarde junto al mar en el portal de la casa de sus padres”. La historia, luego entonces retoma su cause original en la diégesis para culminar con la unión de los cuerpos sobre la fatalidad del ave inmolada que desaparece.

Dicha analepsis reúne el mayor número de personajes mientras la diégesis congrega únicamente a tres; de ahí que el centro de la *nouvelle* sea la triada Luis-Katina-gaviota, en la playa. En la historia alterna se observa la intromisión de familiares y amigos que representan el orden social establecido; si bien es cierto, cuando Luis y Katina acuden al cementerio, de noche, logran estar a solas, pero con otro elemento que ocupa el lugar del ave de la diégesis: los fuegos fatuos. Estructuralmente hablando, los jóvenes son una dualidad constante, las más de las veces en compañía de un ser mágico aéreo, para establecer triadas: Luis-Katina-gaviota y Luis-Katina-fuegos fatuos. En ambos casos el paisaje juega un papel fundamental a través del sol, el mar, la arena, las estrellas y los árboles. Al aplicar a *La gaviota* el “tratamiento a la americana” de Levi-Strauss, observamos los siguientes mitemas:

Estos mitemas guardan una relación ahistórica o sincrónica y otra histórica o diacrónica. La histórica se sujeta al tiempo que, como vimos anteriormente, posee un sentido lógico organizado a partir de la diégesis y la analepsis, las cuales confluyen apelando al mito del Eterno Retorno. La ahistórica corresponde a la relación temática

que presentamos en el recuadro, distribuida en las cuatro columnas. Lévi-Strauss compara los relatos literarios con las obras musicales representadas en el pentagrama, donde la melodía es la sucesión temporal de los sonidos y silencios y la armonía constituye el punto en el cual éstos confluyen dentro de una misma nota o escala musical al mismo tiempo:



Tal consideración resulta afín a Juan García Ponce:

Siempre he sido un lector tan voraz y atento como desordenado; pero quizás en las lecturas también existe un desorden secreto que, bajo la apariencia exterior del desorden, nos va conduciendo a las metas que oscuramente buscamos [...] tampoco se puede recoger y describir las experiencias como lector poniéndolas en un orden cronológico, porque, como la vida, no las contemplamos con los mismos ojos con que pasamos por ellas.<sup>67</sup>

Ahistóricamente, la primera pilastra del cuadro es un conjunto establecido a partir del empleo de las lenguas española, alemana e inglesa; se relaciona con los mitos de la torre de Babel y del Pentecostés, ya que en el primero los humanos dejaron de entenderse por castigo de Yahvé y en el segundo, luego de que el Espíritu Santo se posara sobre los apóstoles, lograron comunicarse a pesar de hablar lenguas distintas. Esta idea se refuerza por el ritual de purificación del bautismo; tanto a Jesús en el Jordán, como a Katina en el mar, se les posa encima un ave. La triada Luis-Katina-Gaviota/fuegos fatuos corresponde a la triada Padre-Hijo-Espíritu Santo; es decir, la hipóstasis divina de la que hablan San Agustín y Klossowski –de gran relevancia para García

<sup>67</sup> J. García Ponce, "Autobiografía", *op. cit.*, p. 514.

Ponce–, el primero como pilar de la Iglesia y el segundo como un pervertidor de la historia de la cristiandad.

La segunda columna refiere los momentos y espacios que comparten con los familiares y amigos, en los cuales no logran intimar y se ubican predominantemente en la casa; representa el ámbito profano de las leyes y normas. Luego de la cópula quedan fuera porque el Eterno Retorno garcíaponceano adquiere una connotación nietzscheniana. Recordemos que para el filósofo de Rocken el Eterno Retorno es una fuerza que expulsa todo lo nocivo, todo lo que atenta contra la libertad y la autodeterminación. La obsesiva repetición de figuras cíclicas en la obra de García Ponce es una manera de remarcar la importancia de esta imagen sagrada. “Feria al anochecer”, mediante la rueda de la fortuna; y “Rito”, a través del disco que no para de reproducir la música, son ejemplos de ello y, como en la *nouvelle*, el recurso se presenta con una intención arquetípica que abre el camino hacia lo numinoso, donde el éxtasis confiere a los personajes –y al lector– paladear la eternidad, al apartarse de la dimensión temporal del mundo profano para ingresar en la bruma del goce estético y el tiempo circular de los dioses.

Consecutivamente, la tercera pilastra reúne acciones violentas en el exterior. Es la secuencia mítica del sacrificio, donde Luis mata a la gaviota y que aquí traducimos como la muerte de Dios, merced del hombre; donde Luis violenta a Katina entendiéndole los brazos en forma de cruz, emulando el sacrificio del Nazareno, pero no a un madero que se enclava en las profundidades del Gólgota y se extiende hacia las alturas, como para alcanzar la gloria del Padre, sino a la tierra, en la península yucateca; donde se invoca a los cuatro puntos cardinales en torno a un nuevo centro divino y en el que la Tercera Persona yace ensangrentada mientras los cuerpos sostienen su primer encuentro. “Yo amo a quienes, para hundirse en su ocaso y sacrificarse, no buscan una razón detrás de las estrellas: sino que se sacrifican a la tierra”,<sup>68</sup> dijo Zaratustra. Al reconocer abiertamente García Ponce que Dostoievski lo condujo a una de sus experiencias definitivas en la obra de Nietzsche,<sup>69</sup> confiesa haber asumido su pensamiento filosófico cuyo centro es el profeta del Eterno Retorno.

La cuarta y última columna organiza las situaciones fantásticas o sobrenaturales de las que hemos venido hablando, donde aparecen y desaparecen los fuegos fatuos y la gaviota; se han organizado aparte porque presentan hierofanías y manifiestan lo divino.

<sup>68</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 31.

<sup>69</sup> J. García Ponce, *Autobiografía*, op. cit.

Del huerto de Edén se puede afirmar, por un lado, que obedece a una imagen obsesiva originada en su infancia, cuando perteneció a la casta maldita de Yucatán que, con orgullo, denomina Casta Divina. Por otro, que es arquetipo del inconsciente colectivo de un amplio grupo de mexicanos que encarnó los estragos de la dinámica social vivida durante el Maximato y las guerras cristeras, en la primera mitad del siglo xx, cuando se desarrolló una de las pugnas más fuertes de la historia de México entre el gobierno y la Iglesia, por tratar de controlar la educación en las escuelas que, hasta antes, estaba a cargo de las órdenes religiosas. El Edén es un aspecto que se repite en la *Autobiografía precoz* y en *La gaviota*, donde existen árboles y playas y se alude a espacios abiertos inconmesurables, como el mar y el cielo: metáforas de la infinitud que representan la ausencia de Dios. Los antagonicos Luis y Katina personifican, además de la pareja original de Adán y Eva, el primer amor que Juan tuvo en Mérida, durante su niñez, el cual se frustró dejándolo en el desasosiego para que años más tarde, en Europa, concretara el amor con una mujer –curiosamente la remembranza de la biografía también habla de una playa– al tiempo que comenzó a producir cuantiosos borradores de textos que pulió para concluir posteriormente. Todo parece indicar que el rito de iniciación que da paso a Luis a la vida adulta corresponde también al nacimiento del escritor, sublimándose a sí mismo en la *short novel*. Tanto la vida como la obra se entrelazan mediante la figura edénica, para abrir paso al arquetipo que suplente el mito particular y poetizar la nostalgia de la humanidad por el paraíso perdido. Sólo que los personajes re-crean el *axis mundi* en el Caribe, bajo una serie de transgresiones que se emplean para que, a través del erotismo, ejerzan su natural derecho a la sexualidad y, por la vía del placer, conquistar *la continuidad*. Al llevar a cabo estas acciones literarias, García Ponce es un autor heresiarca; como asegura en *Teología y pornografía*: “su deseo lo coloca fuera de la ortodoxia”.

Gracias a un ejercicio de analogías bajo un esquema hermenéutico<sup>70</sup> y tomando en cuenta, en todo momento, aspectos de la poética de García Ponce, observamos que *La gaviota* re-produce pasajes típicos –y arquetípicos– de algunos textos universales; es decir, de grandes mitos de la humanidad, siempre vinculados a lo *sagrado*. Se observa en ella una “invertida” visión del mundo que va del mito al contra-mito para erigir, en virtud del lúcido ejercicio de la palabra, una perspectiva *al revés*, perversa, de la relación que establecen

<sup>70</sup> De acuerdo con Mauricio Beuchot, “la hermenéutica se define como la ciencia y el arte de interpretar textos”, lo cual se logra mediante comparaciones analógicas. *Vid.* Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, pp. 15 y ss.

los personajes con algunas ideas que aún prevalecen en nuestra cultura sobre lo *trascendente* —el alma cristiana, en este caso— y con el uso del cuerpo para sí mismos y para los demás.

Puesto que la obra reitera su discurso en fondo y forma; porque la estructura es cíclica y el contenido altamente simbólico evoca varios mitos donde se observa la circunstancia personal y sociocultural del autor, así como sus creencias e ideas más sobresalientes; en virtud de que García Ponce restablece el poder del mito, luego del proceso de degradación por el que esta clase de discursos se vieron afectados desde la Antigüedad, *La gaviota* podría establecerse, desde la óptica de la mitocrítica, como uno de los relatos más sobresalientes de la vasta obra del meridano.

## Obras consultadas

- Berinstain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2006.
- Beucheot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México, UNAM-IIFL-FFYL, 2015.
- Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Alain Verjan (intr. trad. y notas). Barcelona, Antropos, 2013, p. 341.
- ELIADE, Mircea, *Aspectos del mito*. Luis Gil Fernández (trad.) Barcelona, Paidós, 2000 (Orientalia, 68).
- , *Lo sagrado y lo profano*, Luis Gil Fernández y Ramón Alonso Díez Aragón (trads.) Barcelona, Paidós, 2014 (Orientalia).
- Fernández Piche, Samuel, “Mitos e imaginarios colectivos”. *FRAME*, núm. 6 (febrero, 2010), 265-284.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Aurelio Garzón del Camino (trad.) México, Siglo XXI, 2009.
- García Ponce, Juan, *Apariciones: antología de ensayos*. Daniel Goldin (pról.) México, FCE, 1987 (Letras Mexicanas).
- , “Arte y psicoanálisis”, en *Revista de la Universidad de México* (enero-febrero, 1963), 59-63.
- , *Encuentros*. Octavio Paz (pról.) México, FCE, 1972.
- , “La gaviota”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 24, núm. 7-8 (marzo-abril, 1970). [Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/50405959-075b-4340-97fb-9a891d50e49d?filename=la-gaviota>].
- , *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México, Era, 1975.

- García Ruiz, Pedro Enrique, "¿Ontología fundamental o teoría del conocimiento? Heidegger crítico del Neokantismo". *Signos Filosóficos*, núm. 7 (enero-junio, 2002), 125-150.
- Gutiérrez Pozo, Antonio, "La traducción simbólica de la crítica trascendental en la filosofía de Cassirer". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. 119(2008), 45-55.
- Jaeger, Werner Wilhelm, *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Joaquín Xiral (trad.) México, FCE, 2001.
- Jung, Carl G, "Acercamiento al inconsciente", en *El hombre y sus símbolos*. Luis Escobar Bañero (trad.), Barcelona, Paidós, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra completa. Vol. 15*. Cristina García Ohlrich (trad.) Madrid, Trotta, 2014.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*. Fernando Cervantes Gimeno (trad.) Barcelona, Paidós, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*. Eliseo Verón (trad.) Barcelona, Paidós, 1987.
- López Sáenz, Ma. del Carmen, "Merleau-Ponty: filosofía como fenomenología. Consecuencias para las ciencias humanas". *La Lámpara de Diógenes*, año 3, número 6, 51-57.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Andrés Sánchez Pascual (Int. trad. y notas). Madrid, Alianza, 2016 (Libro de Bolsillo).
- Otto, Rudolf, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Fernando Vela (trad.) Madrid, Alianza, 2001 (Religión y Mitología).
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-FFYL-SIGLO XXI, 1998.
- Platón, *Diálogos IV. República*. Conrado Egger Lan (intr., trad. y notas). Madrid, Gredos, 1988 (Biblioteca Clásica Gredos, 94).
- Rico Moreno, Javier, *Poesía e historia en El laberinto de la soledad*. México, UNAM, 2006 [Tesis de doctorado en Historia].