

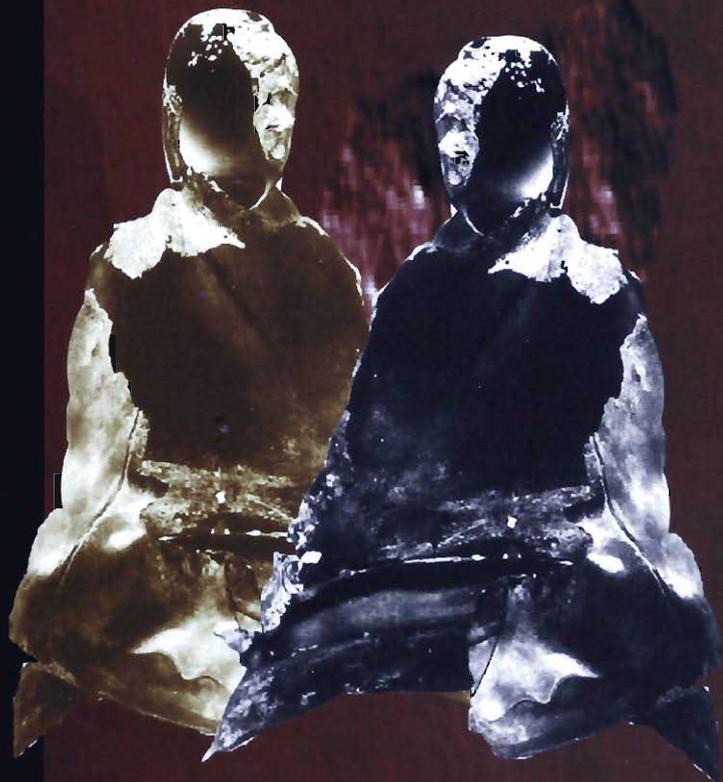
1103

TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

*Mito, historia y literatura*

18



Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

SEMESTRE 1, 2002



TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

*18*

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA   
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**  
División de Ciencias Sociales y Humanidades

SEMESTRE 1, 2002

## **Imagen de la Portada**

*Fotografía: Roger Violett*, de un bronce de Buda  
que se encontraba a 500 metros del estallido  
de la bomba atómica en Hiroshima

Composición de Ernesto Iván Mendoza Pérez

# *Mito, historia y literatura*

Coordinador editorial:  
Carlos Gómez Carro



**Rector**

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva

**Secretario General**

Dr. Ricardo Solís Rosales

**Rector de la Unidad Azcapotzalco**

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

**Secretario de la Unidad**

Mtro. Cristian Leriche Guzmán

**Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades**

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

**Jefe del Departamento de Humanidades**

Lic. Alejandro José de la Mora Ochoa

**Consejo Editorial**

Tomás Bernal A.  
José Francisco Conde Ortega  
Carlos Gómez Carro  
Alejandra Herrera  
Ezequiel Maldonado  
Óscar Mata  
Joaquina Rodríguez Plaza  
Alejandra Sánchez Valencia  
Severino Salazar  
Tatiana Sorókina B.

Vicente Francisco Torres

Coordinación Editorial del número  
Carlos Gómez Carro

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes  
Tels.: 53-18-91-09,  
e-mail: lourdesdreyes@yahoo.com  
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
Av. San Pablo Núm. 180 Edificio E-004  
Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades  
Col. Reynosa, Tamaulipas  
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

D.R. © 2002 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Humanidades, Tel. 53-18-91-01 al 04  
Av. San Pablo Núm. 180 Col. Reynosa, Tamaulipas  
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de Licitud de título y contenido  
ISSN 1405-9959

Impresión:

Tinta Negra, Editores.  
Presidentes 142  
Col. Portales  
C.P. 03300 México, D.F.  
Tel.: 57-40-72-10  
Lectura ortotipográfica  
Marissa Madrigal Pingarrón  
Raúl Gutiérrez Contreras y  
Albino Ordaz Centeno

Impreso en México

Presentación <b>Carlos Gómez Carro</b>	11
El mito y el ser imaginario <b>Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama</b>	17
El mito, la literatura y el buen decir. Las intuiciones de Carlos Marx <b>María Rosa Palazón Mayoral</b>	35
Modelización y re-presentación de la historia en el teatro <b>Alejandro Ortiz Bullé Goyri</b>	59
Una aproximación al canon de la nueva novela histórica o poética historiográfica <b>Ma. Esther Castillo G.</b>	71
Historia y metáfora. Acerca del modo de exposición en la filosofía de la historia de J. G. Herder <b>Augusto Bolívar Espinoza y Oscar Cuéllar Saavedra</b>	83

El ensayo transcultural en dos textos de José María Arguedas Ezequiel Maldonado	107
Malinali la Luna. El escenario mítico de la Malinche Carlos Gómez Carro	123
Mito e historia en la <i>Relación de Michoacán</i> . Semblanza de la versión de J.M.G. Le Clézio Yvonne Cansigno G.	139
Psique y Eros: entre el mito y el cuento. Un regalo de los dioses a la literatura Alejandra Sánchez Valencia	153
Amar mucho, amar poco: mitos de andróginos y Magdalenas Lilia Granillo Vázquez	183
La escritura de la historia mexicana: <i>México a través de los siglos</i> Luz del Carmen Saldivar Herrera	209
Pancho Villa para niños Óscar Mata	223
Entre la Historia y la Literatura: el imaginario revolucionario Tomás Bernal Alanís	231
Las novelas de Mariano Azuela, fuente para la historia urbana Teresita Quiroz Ávila	243

Una lectura de <i>Rasero</i> Vicente Francisco Torres y Gabriela Medina Wechers	277
El incesto, arquetipo mítico, en "Estío", de Inés Arredondo Alejandra Herrera y Vida Valero	287
El hombre araña y Edipo a través de Inés Arredondo, Angelina Muñiz-Huberman y Mayra Montero Antonio Marquet	299
Enriqueta Ochoa: bajo el oro pequeño de otro mito José Francisco Conde Ortega	331
Elvira, la noche Azucena Rodríguez-Torres	345
I y II Izrael Trujillo	355
Tríptico del vacío Severino Salazar	359



**Carlos Gómez Carro**

Entre el caos y el cosmos, los mitos. Alegorías que, en diversos aspectos, acontecen de manera paralela al discurrir de nuestra conciencia, al de los hábitos del discurso que llamamos racional. Los mitos constituyen estructuras narrativas cuyos orígenes se pierden en las intermitencias de los tiempos primigenios, pero que bajo las premisas del “eterno retorno”, al que se refiriera con oportuna sapiencia Mircea Eliade, constantemente parecen adquirir actualidad y recuperar sus antiguos poderes, bajo el ropaje de nuevos actores y personajes, reales o ficticios, y en escenarios que difieren en los nombres y en ciertos matices, pero no en su función esencial.

Metáfora del inconsciente o devaneos acerca de lo probable, la llamada literatura opera con las mismas armas y, quizás, con los mismos propósitos del mito: divulgar los saberes de la tribu, en donde el escritor ejerce el papel de chamán o dēmiurgo. De cualquier modo, en un mundo secularizado, la diferencia entre mito y literatura es que ésta se encuentra desprovista de la fe que imantaba la creencia en aquél. En esto coincide, tal vez, la literatura con la historia, en que su influjo lo ejerce en el tiempo lineal y no en el de la circularidad perenne.

Mito, historia y literatura es el tema del número 18, de *Tema y Variaciones de Literatura*. Las variaciones que aquí concurren difieren en sus propósitos, pero no en sus afanes. En las primeras páginas

de la revista, Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama, en “El mito y el ser imaginario”, y María Rosa Palazón Mayoral, en su ensayo “El mito, la literatura y el buen decir”, nos proponen una personal mirada de los dilemas que encierra el mito: su escurridiza definición, su naturaleza como saber colectivo y materia de fe y su novedad como fuente vigorosa de revelaciones de la condición humana en los diversos estadios de su existencia.

Un segundo conjunto de textos fluye en función de sugerentes acercamientos teóricos. Acerca de la representación teatral y de ese otro teatro de re-presentaciones que es la historia misma, como propone Alejandro Ortiz Bullé Goyri, en “Modelización y re-presentación de la historia en el teatro”. Una reflexión equivalente es la que diserta María Esther Castillo en “Una aproximación al canon de la nueva novela histórica”, en donde la autora advierte una cada vez mayor cercanía entre el texto historiográfico y el de la novela histórica, en el privilegio que le otorgan, ambos, al lugar de la enunciación, que hacen de aquélla una “metaficción” y de ésta, en cierto modo, una “metahistoria”. Augusto Bolívar Espinoza y Óscar Cuéllar Saavedra, por su parte, en su “Historia y metáfora...” nos acercan a J.G. Herder (partícipe del célebre *Sturm und Drang*, junto con Goethe y Schiller, movimiento precursor del romanticismo alemán; es decir, del romanticismo), un filósofo cuyo deslinde en su momento del pensamiento de la Ilustración lo mantuvo un tanto alejado de los reflectores de los estudiosos, no obstante ser uno de los iniciadores de la filosofía de la historia y de que algunas de sus percepciones resuenan de manera secreta en diversos pensadores posteriores. Ezequiel Maldonado, en otro espacio y tiempo, nos presenta a un José María Arguedas menos conocido (“El ensayo transcultural en dos textos de José María Arguedas”), el ensayista que medita alrededor de las esperanzas y utopías del ser indígena y mestizo, la desintegración de sus comunidades y sus intentos por mantener sus identidades (mismas disyuntivas que hace poco veíamos, en defensa de su identidad comunal, en los pobla-

dores de San Salvador Atenco, en el Estado de México, y los amagues que se hicieron por expropiarles sus tierras a cambio de (prácticamente nada) y sus resistencias ante el embate colonial, en las profundidades de nuestra América.

El siguiente es un heterogéneo grupo de textos. El autor de esta nota, en "Malinali la Luna", procura dibujar el papel mítico que, desde una perspectiva quizás poco explorada, cumplía la Malinche, en el escenario de la Conquista de México: la reivindicación de los poderes de la noche, con la Luna como su centro gravitacional (asociada a la seducción y a lo femenino), frente a los poderes del Sol (de carácter masculino), en los que se apoyaba la legitimidad histórica y mítica del pueblo mexicana. La *Relación de Michoacán*, por otro lado, es uno de esos textos privilegiados en el que se observa la conversión del mito en literatura y de la literatura en testimonio histórico. La *relación* es vista por Ivonne Cansigno ("Mito e historia en la *Relación de Michoacán...*"), a partir de la versión propuesta, al francés, por J.M.G. Le Clézio, en donde se entremezclan los mitos, la historia y los sueños de una de las culturas más creativas y singulares de Mesoamérica.

Alejandra Sánchez Valencia, en "Psique y Eros: entre el mito y el cuento...", recorre tres sugerentes momentos de un mismo mito, el de Psique y Eros, que a partir del siglo XVII conocemos como el de la Bella y la Bestia. Mito que, tal vez más que cualquier otro, se dirime en el conflicto que se gesta entre lo visible y lo aparente, entre lo humano y lo divino, y cuya metamorfosis que va de lo uno a lo otro resulta uno de los más asiduos rasgos de los mitos del mundo contemporáneo. Como sucede con los mitos concebidos en el ámbito norteamericano, en esa su singular simbiosis (aunque no sea la única ni la más afortunada) entre cultura y mercantilismo y que el cine enfatiza de un modo singular. En el *Hombre araña*, uno de los iconos favoritos de aquella cultura (que se propone "global"), examinado por Antonio Marquet a partir de la reciente película de Sam Raimi (el texto aparece más adelante), se delinea también el dilema de la Bella y la Bestia y

sus múltiples metamorfosis, muy en particular la conversión implícita, según nos sugiere el autor del análisis, del personaje de un heterosexual en *gay* (o *supergay*, si se prefiere), con las implicaciones que suponen las identificaciones vicarias que tan a menudo propicia el cine. El andrógino es otra metamorfosis. A él se refiere Lilia Granillo Vázquez en “Amar mucho, amar poco...”, en donde nos enfrenta —polémica con José Emilio Pacheco de por medio, en relación con un “extraño” poema de Amado Nervo—, a cierta “tradicción mexicana de travestismo” en la literatura, modo de escape que algunos varones encuentran para expresar, según la autora, sensibilidad y ternura. Y el contraste en el otro extremo, el mito de María Magdalena, cuya redención se habría apoyado en haber “amado mucho”.

Varios textos abordan el enlace entre mito e historia nacional, a partir de la Independencia. En 1881, el presidente Manuel González encargó a Vicente Riva Palacio una historia acerca de la intervención francesa en México, el resultado fueron los cinco gruesos volúmenes, en su versión más difundida, de *México a través de los siglos*. La historia de las intervenciones extranjeras vistas como paradigma de nuestra historia. Luz del Carmen Zaldívar Herrera, en “La escritura de la historia mexicana...”, observa cómo a partir de aquella obra, con propósitos estrictamente históricos, se crea un mito pasmoso y singular: el de la Patria mexicana. Óscar Mata, por su parte, nos delinea un ameno retrato de una de las figuras, tal vez la más emblemática, de la Revolución mexicana, en “Pancho Villa para niños”. Un Villa a la vez terrible, generoso, paternal y carismático como nadie más. Coincidente con Martín Luis Guzmán, el autor parece preferir en su ensayo a la leyenda del héroe (es decir, al mito), por encima de la estricta verdad histórica. En “Entre la historia y la literatura: el imaginario revolucionario”, de Tomás Bernal Alanís, se advierten resortes similares, en el cual el autor nos hace partícipes de un panorama general de las relaciones que pensadores, historiadores y escritores tuvieron, en los años posteriores al movimiento armado, alrededor del imaginario propicia-

do por la Revolución mexicana. Más que la historia nacional, lo que nos propone Teresita Quiroz Ávila es una mirada de la Ciudad de México y sus personajes, entre 1920 y 1940, sobre todo de los que no tienen “voz”, a través de su estudio: “Las novelas de Mariano Azuela, fuente para la historia urbana”. La ficción de Azuela le sirve a la autora como un archivo irremplazable de “grafías” de las representaciones colectivas acerca de nuestra ciudad y sus habitantes.

Más allá de ser una interpretación, toda lectura es una recreación. Un texto concebido a partir de otro texto. Algo semejante ocurre con la novela histórica. Vicente Torres y Gabriela Medina Wiechers nos proponen “Una lectura de *Rasero*”, de Francisco Rebolledo, una de las novelas que, a decir de los autores del artículo, destaca “por su ambición artística y por la vastedad de su erudición”. Novela histórica que le sirve a su autor para mostrarnos los horrores del futuro en el que ya estamos.

Si hay un mito arquetípico, cargado con lo más intenso de nuestras pulsiones elementales, ese es el de Edipo. Más que por su carácter trágico, como afirman Alejandra Herrera y Vida Valero (“El incesto, arquetipo mítico, en ‘Estío’ de Inés Arredondo”), por su irremediable carga incestuosa, pues en él se manifiesta, como en ningún otro caso y con la mayor nitidez, la pasión por lo prohibido. Tal es también el tema del ya aludido texto de Antonio Marquet, “El mito en el nuevo milenio. El hombre araña y Edipo...”, visto a través del aludido filme de Reimi y la mirada de tres escritoras finiseculares y de comienzos del nuevo milenio. Francisco Conde Ortega, como contraste, descubre en la poesía de Enriqueta Ochoa (“Enriqueta Ochoa: bajo el oro pequeño de otro mito”), plena de rigor e intuiciones, a una Electra revestida de sugerencias que no se agotan en la de un Edipo femenino. El poema, el canto, como el eficaz escudo frente al desasosiego por la muerte del ser querido. La palabra como tributo del amor filial, como instrumento de comunión con el Padre.

Acorde con lo revisado a lo largo del volumen, el número finaliza con tres propuestas literarias. Un cuento de vampiros, escrito por Azu-

cena Rodríguez-Torres, “Elvira, la noche”, en el que se suceden dos narradores incestuosos. El tono lírico del relato se acompaña bien con el amor, la sangre y la noche. Le siguen un par de poemas, acaso de nostalgia edípica, de Izrael Trujillo, en los que florecen los anhelos y anida la tristeza (y un grillo y una cerradura). Y en la parte final de este muestrario verbal, el adelanto de una novela histórica de Severino Salazar, *Tríptico del vacío*, que abre un texto y cierra el número de la revista.

UAM-Azcapotzalco  
Agosto de 2002

**Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama\***

**N**uestro espacio no se concibe desde la perspectiva de la objetividad, sino desde el de la subjetividad, y por ello aquí el tema de nuestro estudio lo constituye un mundo que no creemos es percibido por la realidad en cuanto tal, pues nosotros, los seres humanos, asumimos diversos rostros. Dirigiremos nuestra atención a estudiar las voces de las comunidades, desde la perspectiva de sus manifestaciones como lo son sus relatos y costumbres para intentar escuchar la voz de los procesos mentales estructurados que creemos existen, y que sólo se pueden comprobar mediante otros métodos no convencionales. Cavemos profundo en nuestras memorias y sentimientos para tratar de sentir y palpar una conciencia de nuestro yo interior con los métodos y preconcepciones de nuestros *mitos*.

Lentamente, tambaleantes, con cuidado, nos movemos en un terreno que parece frágil bajo nuestros pies. Amplias fisuras comienzan a horadar todo aquello que nos fue enseñado como normal y natural. Con tropiezos, vacilantes, nos movemos a través de nuestra existencia, siempre conscientes de los obstáculos que nos impiden vernos tal y como somos.

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

Para desentrañar *nuestra realidad*, seguimos a Carl Jung,<sup>1</sup> en el campo de la psicología, puesto que fue este psicólogo el primero en llamar nuestra atención acerca del inconsciente colectivo. En cuanto al campo etno-antropológico, es importante acentuar la prioridad que tiene la imaginación oral, de la cual Evans<sup>2</sup> hace uno de los mayores énfasis en su obra e inicia estudios históricos acerca de estos puntos de contacto con la literatura. Esta imaginación revela la experiencia personal del pasado, lo que resulta crucial para nuestra sensibilidad actual. Al resaltar las analogías entre el pasado y el presente, aprendemos a percibir patrones estructurales por analogía de procesos y entonces podemos buscar metáforas acerca de acontecimientos reales, específicos de cada tiempo y lugar. Esto quiere decir que comenzamos a ver que la historia no significa tan sólo pasado, sino el proceso, un proceso de realidad experimentada, y también observamos que tanto el proceso como la experiencia se modelan tanto en textos retóricos como míticos. Evans menciona también que la recolección de hechos resulta ser la parte sencilla de tal evento, una técnica directa, y es la búsqueda de interrelaciones lo que resulta complejo y difícil, y por lo tanto es en este punto donde el proceso de analogías revelado mediante una investigación imaginativa entra en juego, así como la manera en que se reúnen, cambian de figura en sus nudos de sinapsis, analogías que se comunican y reaccionan unas analogías con otras durante el periodo de su estudio. Y es aquí donde el mito se hace indispensable.

Pioneros de los estudios modernos del mito fueron Edward Burnett Tylor, cuyo libro *Cultura primitiva* se convirtió en el tratado general de la antropología; George James Frazer, (*La rama dorada*) y Adolf Bastian, con su teoría de las “ideas elementales”. Cada uno creyó que

<sup>1</sup> C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, Harcourt, New York, p. 78.

<sup>2</sup> Véase George Edward Evans, *Faber and Faber*, Meuthen, London, p. 102.

la comparación de los mitos de diversas culturas revelaría ciertas leyes de la vida humana. Ahora pocos mitólogos estarían en contra de este pensamiento, pero aun menos estarían de acuerdo en qué hacer con la comparación. Más tarde, incontables estudiosos de distintas disciplinas se ocuparon del mito, tema que por su naturaleza se presta a un trabajo interdisciplinario que lo enriquece ineludiblemente. Entre otros de los investigadores que han escrito acerca del mito se cuentan el sociólogo Émile Durkheim, Max Konrad Theodor Preus, Walter F. Otto, Karoly Kerényi, Mircea Eliade y Claude Lévi-Strauss.

Hoy día, el investigador —un cruce entre crítico literario e historiador— puede construir una imagen verdadera del pasado sin disolver sus individualidades en cifras neutras, engatusantes estadísticas y verborrea. Esto significa comenzar a tratar a ambos, tanto al proceso de experiencia como a su articulación en palabras, rituales y artefactos como textos, y las interrelaciones de dichos textos como sistema de textualidad, sistema que a conveniencia podemos “mentalizar”. Pero el cumplimiento de tal dinámica textual reside mucho en lo que no se ve a simple vista, lo que no es dicho o registrado como experiencia como lo que es articulado y sentido, de modo especial cuando tales articulaciones y sentimientos no poseen base en los hechos, es decir, no tienen registro en mentalidades alternativas. Es por eso que se recurre al mito, ese relato primigenio que ha causado tanta polémica cuando se trata de definirlo.

En cuanto a su etimología, mito, en griego deriva de la raíz indoeuropea “meudh” o “mudh” que significa relato o narración. Se trata de un proceso y no de un hecho consumado. En griego significa palabra plena, eficaz, de alguna manera, porque encierra el devenir, su propio acontecer.

Por otro lado, el término más cercano al de mito, en el uso lingüístico, es ya de origen latino: “fabula”. Deriva del verbo latino ‘fari’, hablar. Y su terminación (en diminutivo) expresa precisamente algo negativo, respecto al término original de mito. Se trata de un hablar

disminuido, de una palabra disminuida: *hablilla*. Lo que puede explicar tal cambio es el haber surgido posteriormente a la crisis de la edad clásica de los sofistas, en la que se confrontaron los términos de ‘mythos’ frente a “logos”. En la mitología romana, “fábula” es también una diosa nacida de la unión del Sueño y de la Noche y que se casó con la mentira. Se dice que continuamente procuraba “remedar la historia”. Hay quien dice que deriva del verbo ‘mytheomai’: digo, hablo, ordeno, delibero, pienso para conmigo, o del término mythologeno, de “mitos” y “logos”: refiero, relato, narro.<sup>3</sup> De aquí deducimos que el mito no es estático, sino dinámico y que se inserta en un *illo tempore* del que hablara Eliade en un ir y devenir continuo. Además, constituye un relato en una forma particular que elige el ser humano para externarse y explicar su posición en el mundo. El mito tiene tal flexibilidad, que lo vemos imbricado en otras muchas realidades y solamente es posible apresar su naturaleza como una estructura, como una fuente privilegiada de conocimiento, para lo cual resulta necesario asumirlo lúcidamente. En los mitos pues, se decanta una reflexión análoga a la reflexión filosófica, sólo que impersonal y milenaria.<sup>4</sup>

Empero, el sustrato real de la experiencia mítica no es de pensamiento, sino de sentimiento. Su coherencia depende en mucho mayor grado de la unidad del sentimiento que de reglas lógicas. La visión de la vida de la mentalidad primitiva es sintética y no analítica. Es sentida como un todo continuo que no admite escisión, ni distinción tajante. Si existe algún rasgo característico y sobresaliente del mundo mítico, alguna ley que lo gobierna, es ésta la de la metamorfosis. Como se ve, aquí retornamos a la movilidad de que se habló anteriormente, al carácter dinámico que posee el mito. Éste no es sólo narración, sino

<sup>3</sup> Véase Cristóbal Acevedo, *Mito y conocimiento*, Universidad Iberoamericana, México, 1993, p. 40.

<sup>4</sup> Luis Cencillo, *El inconsciente*, Editorial Marova, Madrid, p. 38.

discurso. Así como el mito dota de sentido a nuestras acciones ocultando los referentes, así el *logos* busca las razones lógicas soslayando al sentido. Entre el *mythos* y el *logos* nunca existió una contraposición radical. El *logos* o razón emergió del mito, pero nunca se desprendió totalmente del seno materno y en momentos de suprema dificultad siempre se encontró dispuesto a entregarse confiadamente en sus brazos, por no ser mera intuición sino también pensamiento; acerca de esto escribe Wilhelm Nestle:

el mito contiene como tal un elemento causal y por ello una función del *logos*. Este *logos* se nos manifiesta de diversos modos en el mito de los griegos, como consecuencia de la claridad y agudeza de pensamiento, pues como ningún otro pueblo el helénico estaba dotado de potencia visual, con una fuerza creadora de imágenes, a pesar de todas las abstracciones, que le llevaron a desembocar de nuevo con la intuición mítica. La compenetración del *logos* y del *mythos* se muestra de doble modo: unas veces se encuentra la inteligencia al servicio de la fantasía creadora de mitos, otras la fantasía al servicio del pensamiento intelectual.<sup>5</sup>

El mito trabaja a nivel sincrónico y diacrónico; es decir, tanto en extensión: entrelazándose con otras situaciones, disciplinas, preocupaciones, sentimientos que se repiten en distintos periodos históricos, como en profundidad, intentado dar respuesta a preguntas y resolver enigmas que siempre se ha cuestionado el ser humano.

Cencillo nos dice al respecto que el mito presenta dos características positivas. La primera es la de ser respuesta a las cuestiones más profundas y más graves que un grupo humano pueda plantearse, y la segunda es ser resultado de intuiciones privilegiadas que han descubierto conexiones insospechadas entre realidades transempíricas.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Wilhelm Nestle, *Vom Mythos zum Logos*, Dieter Verlag, Stuttgart, p. 17. Todas las citas son traducción libre de la autora.

<sup>6</sup> Luis Cencillo, *op. cit.*, p. 8.

Coincidimos con Gilbert Durand<sup>7</sup> en que el mito no debe tratar de definirse, sino comprenderse. Menciona que éste se entiende como: “un sistema cambiante de símbolos, arquetipos y esquemas, un sistema dinámico que cuando es urgido, tiende a constituirse en una historia”. \* Nos adherimos también a Janne<sup>8</sup> quien dice que el mito es: “una creencia colectiva de naturaleza dinámica, simbólica y global que toma la forma de una imagen”.

Además también mucho se ha discutido la autoría de los mismos y Lévi-Strauss afirma al respecto que:

Cualesquiera sea su origen, los mitos carecen de autor: tan pronto como se perciben como tales, únicamente existen incorporados a la tradición. Cuando un mito es narrado, receptores individuales reciben el mensaje. Hablando en sentido estricto no provienen de ninguna parte, por lo que se le atribuye un origen supematural.<sup>9</sup>

El mito constituye un conocimiento, un saber vital del cual no podemos hacer omisión. Todo pueblo posee mitos. Su persistencia se debe a su carácter, a su flexibilidad, a su dinámica. Es por eso que está vigente.

Además, este relato resulta de la participación del arquetipo en forma holística, lo cual nos obliga a integrarnos, desde la génesis y también desde la teología. Esto explica el porqué los temas de origen y fin, de vida y muerte son materia y escenario de los mitos. Y más escenario que materia, dado que la narración mítica aun en cuanto relato es una experiencia, no un mero testimonio cultural.

<sup>7</sup> Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, p. 4.

<sup>8</sup> H. Janne, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Paris, janvier, núm. 2, 1962, p. 23

\* Lo verdaderamente fundamental de la realidad mítica es su mensaje.

<sup>9</sup> Claude Lévi-Strauss. *Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, p. 178.

En el mito, la realidad suprasensible es concebida bajo la especie de un sistema de ideas, que son al mismo tiempo fuerzas cósmicas personificadas —entidades divinas, demonios, espíritus, ángeles, “eones”, héroes de la mitología pagana o cristiana.

En realidad, a pesar de que la religión cristiana cobró un gran impulso durante la Edad Media, el mito no perdió su fuerza. El mismo Cassirer nos dice al respecto: “apenas hay un solo rasgo en el mundo de creencias y representaciones cristianas, una alegoría o símbolo, al que no se le pueda encontrar un paralelo mítico-pagano”.<sup>10</sup>

Tanto por el carácter atemporal del mito como por su significación, el mito no cayó en el olvido, antes bien por el contrario, en la actualidad ha adquirido una dignidad y un interés insospechado y ha sido motivo de recreación por parte de numerosos artistas en todos los tiempos.<sup>11</sup> Así, lo histórico y lo real fluyen con la corriente del tiempo; el mito no permanece a igual distancia de las sucesivas generaciones.

El mito es algo concreto, inmediato, captador, que se impone por su sola presencia. La relación viva con él consiste en su directa posesión, una posesión en la que se muestra más agente que paciente. La conciencia mítica aprehende el objeto en la medida que se deja dominar por él, lo posee no en cuanto progresivamente lo compone para sí, sino en cuanto, sencillamente, es poseído por él. No impera en el conocimiento mítico la intención de entender el objeto en el sentido de abarcarlo y ordenarlo en un complejo de causas, razones y consecuencias, sino tan sólo la simple captación por el objetivo mítico. Y este

<sup>10</sup> Ernst Cassirer, *Myth in primitive Psychology*, Meuthen, London, 1926, p. 47.

<sup>11</sup> En la tesis de licenciatura intitulada *El mito de ondina, su auge durante el Romanticismo y sus repercusiones posteriores*. Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1984, trabajé junto con Grazyna Walczak el mito de las ondinas, que fue recreado por numerosos artistas alemanes en distintas épocas y por otros tantos escritores europeos, sobre todo durante el periodo del Romanticismo, debido a su adecuación en este contexto.

objeto se convierte en sagrado. Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*, encuentra que:

Si observamos el comportamiento general del hombre primitivo, nos sentimos sorprendidos por el siguiente hecho: ni los objetos del mundo exterior, ni los actos humanos tienen ningún valor intrínseco autónomo. Los objetos y los actos adquieren un valor en cuanto que, de un modo u otro, participan de una realidad que les trasciende. De entre un número incontable de piedras, hay una que llega a ser sagrada —y de ahí que, instantáneamente, se sature de ser—, porque constituye una hierofanía, o porque posee *maná*, o porque conmemora una acción mítica. Por lo común es un objeto, pero también se da el caso en que son animales escogidos que aparecen como receptáculo de un poder exterior que los hace diferentes del resto.<sup>12</sup>

Malinowski<sup>13</sup> afirma que el mito en una sociedad primitiva, es decir, en su forma viva y originaria, no es mera historia contada, sino realidad vivida. Nada tiene que ver con ese género de invenciones que leemos hoy en nuestras novelas, sino que es una realidad viviente, de la que se cree que acaeció en los tiempos originarios y que desde entonces influye continuamente en el mundo y el destino de los hombres. Estas historias no se conservan por una vana curiosidad, no sobreviven como narraciones intentadas ni siquiera como verdaderas narraciones; son la expresión de una realidad originaria, más grande e importante, por la que están determinadas la vida, el destino y la actividad de los hombres.

Que el mundo mítico sea concreto no quiere decir que comprenda tan sólo contenidos objetivos sensoriales y excluya los momentos meramente abstractos, todo lo que sea sentido y significación, sino que ese mundo mítico es concreto porque los dos momentos, el mate-

<sup>12</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 37.

<sup>13</sup> Véase Bronislaw Malinowski, *Myth in primitive Psychology*, Meuthen, London, 1926, p. 9.

rial y el significativo, confluyen indistintamente en él, porque se funden en una unidad inmediata. Al mito le es extraña la distinción entre lo ideal y lo real, entre una vertiente de realidad inmediata y otra de significación mediata.

En la supervivencia del mito griego la autenticidad de la realidad se puede medir justamente por la distancia establecida entre imagen y significado. La filosofía de la Edad Media distinguía en la interpretación de los mitos un “sensus allegoricus”, un “sensus anagogicus” y un “sensus mysticus”, y se le dedicó especial atención a este último sentido. Los poetas medievales se aplicaron a descubrir el sentido misterioso que se escondía “sul velame degli versi strani”.<sup>14</sup> El Renacimiento, y, sobre todo, el Barroco cultivaron una concepción alegórica y simbólica de mito antiguo, dentro de la cual se van progresivamente separando imagen y significado. Más tarde el clasicismo germánico se esforzó por fundir ambos términos siguiendo una concepción “tautegórica”. En Hölderlin, por ejemplo, el velamen se ha hecho enteramente transparente, identificándose imagen formal y contenido significativo, a la manera de un peplo húmedo convertido en piel de la estatua.

Valéry escribió acerca del mito en *Petite lettre sur les Mythes*:

Mito es todo aquello que no existe ni subsiste si no tiene a la palabra como medio. No existe discurso tan oscuro, tan extraño por contar, de propósito tan incoherente al cual no podamos darle un sentido. Siempre existe un supuesto que da sentido incluso al lenguaje más extraño.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Véase Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipziger Verlag, Leipzig, 1914, p. 23.

<sup>15</sup> [Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause. N'est de discours si obscur, de raconter si bizarre, de propos si incohérent à quoi nous ne puissions donner un sens. Il y a toujours une supposition qui donne un sens au langage le plus étrange.] Paul Valéry, *Variété II*, Gallimard, París, p. 249.

En realidad hay tantos mitos en nosotros y tan familiares que es casi imposible separar limpiamente de nosotros algo que no lo sea.

Cualquier suceso colectivo o individual, una vez transcurrido, entra al salón de la fama, en la región de la fábula y del mito.

Según Valéry todo relato antiguo, todo suceso, todo principio de las cosas, son invenciones fabulosas y obedecen a leyes simples. Nada seríamos sin el auxilio de lo imaginario, y nuestros espíritus desocupados languidecerían si las fábulas, las abstracciones, las creencias y los monstruos, las hipótesis, y los pretendidos problemas de la metafísica no poblaran de seres y de imágenes sin objeto nuestros abismos y nuestras tinieblas colectivas. Los mitos son el alma de nuestras acciones y de nuestros amores: "Nous ne pouvons agir qu'en nous mouvant vers un phantôme. Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons".<sup>16</sup>

La palabra no expresa sino que inventa. La inteligencia no es un órgano que entra en contacto con la realidad, que la patentiza y comprende, sino un instrumento de que el hombre dispone para dar cierta precisión a sus propias creaciones fantasmagóricas, articuladas en palabras, y removidas ocasionalmente por cualquier accidente de los objetos que le rodean.

Todo es fantasmal y arbitrario en ese mundo que destilamos de nuestra imaginación, y la razón no puede ir más allá de un juego relacional, lo más ceñido que se pueda, sobre un material evanescente, en perpetuo estado de metamorfosis.

Las ideas no se contraponen al mundo de nuestros deseos, sino que lo rematan, no patentizan una verdad, no organizan de manera arquetípica la realidad; se limitan a ser expresión de nuestros anhelos, meros fantasmas o mitos, respecto de los cuales la inteligencia sólo puede realizar una obra de depuración y ensamblaje.

<sup>16</sup> [Sólo podemos actuar, cuando nos movemos hacia un fantasma. Sólo podemos amar aquello que creamos].

La controversia acerca del significado del mito, a pesar de múltiples debates a lo largo de los años aún no presenta solución. Sin embargo, no será objeto del presente trabajo definir o tratar de aclarar lo que es un mito o escribir un tratado al respecto, ya que nos encontraríamos frente a una tarea sisifiana. Las palabras pueden llegar a volverse ineficaces si se orientan demasiado hacia su utilidad, su variabilidad o su carácter distintivo, y se vuelven demasiado difusas para reconocerlas o demasiado rígidas para ser ampliamente aplicables. No obstante, no debemos olvidar que entre estos extremos hay un amplio margen en el cual los términos polisémicos funcionan eficazmente. De hecho, una razón por la cual dichos términos son útiles es que pueden ser invocados significativamente para propósitos diversos y en muchos sentidos sin perder su identidad.

La efectividad funcional de los términos polisémicos indica que no necesitamos preocuparnos de que un término pudiera carecer de valor sólo porque ninguna esencia de propiedades uniformes y únicas lo define. Este es el punto en que John Ellis enfatiza, argumentando que “una definición no tiene por qué estar formulada en función de ningún rasgo compartido”.<sup>17</sup> Por otro lado, sabemos que las ambigüedades que presenta un término no muestran que éste carezca de significado, sino que la pertenencia a una categoría es aquello en lo que una comunidad conviene de forma habitual. Y estos usos, por lo general, no siempre pueden explicarse de modo más claro mediante un listado de las características de una entidad, sino que con frecuencia se les describe mejor en la práctica y conociendo los supuestos intereses y fines de la comunidad, objeto de estudio.

De ahí que en el presente ensayo elegimos al ser imaginario para ejemplificar la efectividad de la función del mito.

<sup>17</sup> John Ellis, *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 36.

El ser humano dota de popularidad a estos seres imaginarios, quizá porque con ello se identifican o liberan traumas, inseguridades, cargos de conciencia. Y son ellos los que ofrecen una seducción derogadora y fuera de las normas, sirven como puertas de escape en la búsqueda de un cambio o de la justificación de algún hecho o acción.

Finalmente no son seres perfectos, pues aunque dioses, en ocasiones, poseen necesidades humanas y vivencian los mismos conflictos que nosotros, están hechos a semejanza del hombre, seres que forman parte de la vida emocional del pueblo.

El ser imaginario aquí resulta ser el elemento de cohesión, de refuerzo permanente de la colectividad, así como de canalizador del desahogo del ser humano en situaciones de miedo, inseguridad y desconocimiento: no es posible tenderle trampas al inconsciente, lo que nos esforzamos y desvelamos por reprimir, sustrac nuevas fuerzas de la propia presión que ejercemos para contenerlo. Si se colma el vacío que producía vértigo, el malestar se reduce. Por eso, el ser imaginario es una mezcla de miedo y de alegría, de violencia y de efusión. Se sabe también que no existe ningún individuo o grupo que no experimente en alguna medida, por una u otra razón, un fuerte sentimiento de culpabilidad, cualquiera que sea su índole. Y todo lo que se haga para negar o rechazar esa realidad está condenado al fracaso. La negación del discurso racional, a la que se recurre, no es más que una prueba adicional de una complicidad de la que quisieran desembarazarse. La única salida posible debe buscarse, en efecto, dentro de la colectividad, como fue colectivo lo que provocó el sentimiento. Ello explica que los miembros de la sociedad elijan el camino de una absolución general, que tiene por finalidad aliviar a todo el grupo a la vez. Esta reaparición de la angustia grupal se obtiene, por lo común, eligiendo a un chivo expiatorio. Su expulsión, su ejecución simbólica o real, practicada en forma masiva, permite resolver el estado de tensión.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Cfr. D. Sibony, *Le groupe inconscient*, Bourgeois, París, 1980, p. 143.

La exégesis de los símbolos prepara la inserción de los mitos en el conocimiento que el hombre adquiere sobre sí mismo. En los procesos de marginación social las actitudes simbólicas son igualmente relevantes y, consecuentemente, pueden ser explicadas a partir del modelo semiótico-sustancialista. Los marginados se distinguen mediante su denominación con etiquetas verbales de tipo metafórico y simbólico. Los herejes son llamados: zorros, lobos, serpientes, monos o arañas, agotando las posibilidades zoosimbólicas. Son los seres no pertenecientes a la comunidad: “el otro”, tan informe, vago, volátil, tan monstruoso y ajeno. Seres grotescos, polisemia del ser imaginario. Por eso pensamos que con seguridad hay algo de potencialmente grotesco en el ser imaginario a veces humano, al mismo tiempo gracioso, farsante, debido a su imperfecta aproximación a la forma humana y a su correspondiente comportamiento, pero a la vez misterioso, espectral, probablemente debido a los miedos profundamente arraigados en el hombre.

El registro imaginario desempeña en realidad el papel de poner en escena unas condiciones psíquicas que subyacen en lo oculto, permitir su emergencia.

El ser fantástico, en fin, constituye un personaje rodeado de ciertos fenómenos que se repiten, los cuales vienen a satisfacer una expectativa creada por el ritmo de la historia y que producen en el hombre una sensación de profunda afinidad y arraigo, pero a la vez da cuenta de la diversidad que cohabita con él. Aunque nadie sabe a ciencia cierta su origen, el ser imaginario pertenece a ese mundo de la fantasía, de los juegos con el tiempo, del presentimiento y de la evocación, que vuelven una y otra vez, como el *mito del eterno retorno* del que hablara Eliade.

Estas figuras imaginarias adquieren vigencia a través del mito que se ha creado de ellos, porque los perpetúa y renueva a través y a pesar del tiempo. De este modo, el arte y la literatura —como el mito— trascienden los acontecimientos históricos proporcionándonos una

visión mágica de la realidad que nos permite subsistir, aprendiendo a conocernos mejor mediante el juego que crean de disfrute y gozo.

De este modo, el ser fantástico ofreció y ofrece un modo de estructurar el espacio de la imaginación en el que las relaciones entre el deseo del sujeto y los objetos o los obstáculos que le ofrece el mundo, pueden expresarse respetando los lugares vacíos, los puntos ciegos que resaltan de su situación problemática, o dejando aflorar la angustia que provoca la ocupación imaginaria de esos vacíos.

Como apreciará el lector, en el ensayo, la diversidad alcanza la unidad en la perspectiva propuesta por los resultados del análisis y no por imposición apriorística. Tratamos de explicar el mito, de intentar aclarar su sentido, lo cual implica humanizarlo y al mismo tiempo desentrañar la historia, y si no logramos nuestro objetivo, al menos esperamos se tome como referencia para futuras investigaciones. Así, queda caracterizado el presente ensayo como el intento por iniciar la iluminación de puntos oscuros, de esos misterios que apelan a nuestra curiosidad y los cuales hay que tratar de desentrañar.

Hemos aprendido que no existe un texto absoluto, y, por lo tanto, nos proponemos redescubrir un punto de vista a los posibles lectores de una interpretación reconocida por inacabada, ya que de forma diacrónica y sincrónica variará la interpretación de acuerdo con el discurso, entendiendo éste como la dialéctica del acontecimiento y el sentido en el que el acontecimiento se comprende como expresión, pero es también el intercambio intersubjetivo en sí y la comunicación con el receptor. Lo que se comunica en el acto o acontecimiento del habla no es la expresión del hablante como ésta fue explicada, sino su sentido, como fue interpretada: comprender para recrear y fundar, o sea, no sólo sacar a la luz lo pasado, sino insertarlo en la realidad en marcha, adentrarnos hasta la imagen abrupta que siempre ofrece fruto.

Los seres imaginarios resultan ser la representación de los miedos y los temores, situaciones íntimas, inciertas y vedadas del sexo y la

muerte como producto de la mente y la cultura, se muestran más humanos y reales de lo que nos atrevemos a admitir, combativos, ambivalentes, dialécticos en conflicto con los demás y consigo mismos.

En este sentido, toda relación social lleva directamente al conocimiento del bien y del mal. El individuo se crea, y obtiene su derecho a una existencia autónoma y a una identidad personal solamente a través de sus relaciones con los demás. De allí viene la aparente paradoja del individuo como invención social. En la práctica, la vida representa una negociación permanente, en donde toda interacción social es a la vez estimulante y creadora de identidad personal, pero también la penetración a uno mismo, una invasión y amenaza constantes para esta determinada identidad. Este juego fundamental de toda relación social es, por lo tanto, inevitable, esencial y peligroso, y es siempre de él que da cuenta el pudor.

La dificultad entre las relaciones nace precisamente donde el derecho a saberlo todo alcanza su cima, pero choca con la necesidad igualmente poderosa de respetar el secreto del otro; el punto preciso en el que una relación se vuelve la más íntima de todas y donde por ese hecho hay más riesgo de destrucción de sí mismo o del otro.

Este ensayo se relaciona con la vasta red de discursos que lo circundan, resulta ser eco, contienda; adapta más voces de las que se podría especificar, incluso por el más experto y perfecto lector. Refleja etapas de angustia, de la época que nos toca vivir, temática constante, actual, a manera de espejos que vuelcan de nuevo la imagen insistentemente.

Como mencionamos anteriormente, las lecturas son infinitas ya que la literatura ofrece un juego de significados que afirman, compiten, contradicen, se recogen en sí mismos de forma sutil, interrumpen tímidamente, rechazan de modo indignante, hablan con destellos ocasionales o franqueza que nos decepciona, en cuanto a nuestro carácter humano y racional.

Por otra parte, la verdad mítica al develarse dinámica (porque de suyo la verdad es dinámica) lleva a la metaforización, ni arbitraria ni

mero efecto de la retórica. En este sentido el mito es una de tantas formalizaciones del saber. Y nace y se hace de manera tal que al lógico formal le resulta semánticamente impertinente. La naturaleza del mito en su máxima significación es tan paradójica que expresa y crea la realidad más que trasmitirla. Aquí está la explicación de su contenido y trascendencia. Así, por su fidelidad a la razón y al devenir, el mito es dialéctico y sintético.

El mito impone relaciones, las crea por sobre lo natural. Es una formalización de la realidad, es cultura. Este tipo de narración además ha sido desplazado, mas no sustituido. Lo que sí podemos haber ganado es afirmar que el mito es una formalización cognoscitiva de nuestras percepciones de la realidad.

Queremos concluir mencionando que en el mito, todo se comunica. Una serie de temas, preguntas y respuestas se cruzan y se repiten. Cada alianza es una bifurcación y cada repetición es una variación: imbricaciones, divagaciones, repeticiones, colisiones, idas y venidas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Cristóbal, *Mito y conocimiento*, Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana (UIA), México, 1993.
- BORINSKI, Karl, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig Verlag, Leipzig, 1914.
- CASSIRER, Ernst, *Myth in primitive Psychology*, Meuthen, London 1926.
- CENCILLO, Luis, *El inconsciente*. Editorial Marova, Madrid, 1971.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, París, 1963.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1973.
- EVANS, George Edward, *Faber and Faber*, London: Metheun, 1973.

- ELLIS, J. M., *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley, University California Press, 1974.
- ITO SUGIYAMA, Gloria y Grazyna WALCZAK, *El mito de ondina, su auge durante el Romanticismo y sus repercusiones posteriores*, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1984.
- JUNG, C. G., *Modern Man in Search of a Soul*, Harcourt, New York, 1953.
- JANNE, H., *Cahiers Internationaux de Sociologie*, París, janvier, núm. 2, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le Cuit*, Plon, París, 1964.
- MALINOWSKI, B., *Myth in primitive Psychology*, Meuthen, London, 1926.
- NESTLE, Wilhelm, *Vom Mythos zum Logos*, Dieter Verlag, Stuttgart, 1940.
- SIBONY, D., *Le groupe inconscient*, Bourgeois, París, 1980.
- VALÉRY, Paul, *Petite lettre sur les Mythes, Variété II*, Gallimard, París, 1972.



— **María Rosa Palazón Mayoral\***

Qué relaciones guarda el mito con la Literatura es la pregunta que guiará estas páginas, donde enfatizaré las aportaciones de Marx al respecto, a sabiendas de que sus últimas palabras a la “Introducción” a la *Crítica de la economía política* son un borrador que ha sido enmendado por editores y traductores, tan afectos a dar coherencia a textos oscuros. Antes de ocuparme de las intuiciones marxianas, empezaré por recoger la caracterización de los “mitos” que han hecho algunos especialistas.

Etimológicamente “mito” significa relato. En sus orígenes se transmitió de manera oral. Aún pasa de boca a oído entre pueblos oprimidos que no escriben su lengua. Ninguna inscripción que fija el discurso (no sus interpretaciones) sustituye la transmisión oral del mito. Ésta se apoya en: inflexiones de la voz, gesticulaciones y reformulaciones dependiendo de preguntas o intervenciones del auditorio, entre otras cosas. Homero y Hesíodo fueron los primeros en dar escritura a tales relatos, en pasarlos a inscripción. En nuestra América aún falta rescatar muchos.

Los mitos, aun en la forma de cuentos folclóricos, son parte de una suerte de enciclopedia del saber colectivo. También son narraciones

\* Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

predominantemente anónimas: desconocemos el nombre de sus autores o narradores.

Si bien transmiten parte de un saber mancomunado, su autor les otorga su unicidad, esto es, hace una y única versión, aunque hable de hechos y situaciones conocidas. Los mitos son ídolos de la tribu (adapto una expresión de Francis Bacon)<sup>1</sup> que, no obstante, siempre se expresan con cierta novedad, mediante la creatividad o *poiesis* en la amplitud o concreción, en ciertos giros lingüísticos, en los personajes y la trama, entre otros factores.

Sin embargo, las aventuras y los mensajes de los mitos son un patrimonio colectivo que pasa de generación en generación. Tienen, pues, una especie de núcleo de larga duración, escribe Franz Boas,<sup>2</sup> aunque las alteraciones parciales acaban alterando el discurso.

Un mito cuenta una historia (*story*), es decir, desarrolla una serie de episodios conectados en principio, medio y fin (el discurso puede iniciarse en la mitad o el final y después regresar al principio, dando muchos brincos temporales, aunque el intérprete discernirá estas tres partes). Luego tiene una trama (*story plot*). Aristóteles<sup>3</sup> jerarquizó la intriga como nota diferencial de los *mythos* por encima de los caracteres y el conocimiento discursivo (*diánoia*) que portan. Si falta la unidad o integración de hechos en un entramado, se estará ante una enumeración que queda abierta en los extremos: empieza y termina sin que algo quede señalado como un principio y algo como un final, como ocurre en los anales o las crónicas.

<sup>1</sup> *Novum organum*, 2a. ed. Estudio preliminar y notas Risieri Frondizi. Trad. Clemente Hernando Balmori, Buenos Aires: Losada, 1961 (Biblioteca Filosófica), p. 93.

<sup>2</sup> "The Development of Folk-tales and Myths", en *Race, Language and Culture*, London/New York: The Free Press & Collier-MacMillan Limited, 1966, p. 405.

<sup>3</sup> *Poética*, trad. Eilharad Schlesinger. Nota preliminar de José María Estrada, Buenos Aires: Emecé, 1947 (Biblioteca Emecé de Obras Universales. Sección VIII. Clásicos griegos y latinos).

Sin caracteres, empero, tampoco hay mito; los protagonistas del discurso integran acontecimientos en una unidad de acción; unos agentes humanos o humanizados diferencian el mito de la mera efusión lírica o de las escuetas argumentaciones filosóficas o *logoi*.

Marcel Detienne<sup>4</sup> demuestra que un proceso lento y balbuciente inició la desmitologización. En la Grecia clásica, desde Jenófanes hasta Empédocles (530 a 450 a.C. aproximadamente) hubo una fuerte equivocidad entre *mytho* y *logos*. Por ejemplo, aun Herodoto consideraba dentro del radio de este último la historia de las razas de oro, plata, hierro y bronce.

Los personajes del mito —agentes— son demiurgos o seres sobrenaturales, poseedores de dotes inusuales, o los adquieren (nada garantiza que estén hablando de seres humanos y no, por ejemplo, de poderosos fenómenos naturales). Sus aventuras se describen en secuencias que pormenorizan los retos, las pruebas y sus antagonismos.

Algunos protagonistas quizá son dioses en dependencia con un dios más poderoso. Los dioses no existen, son. Y son en dimensiones inaccesibles que el mito ubica en el cielo, las cuevas, las corrientes fluviales, el inframundo, los extremos de la Tierra... Quien transpone esos límites u osa viajar por tales moradas, pagará caro su osadía, teniendo que afrontar varias pruebas.

En su mayoría, los mitos son sistemas simbólicos acerca de actos incoativos que ordenaron la sociedad (destacan los tabúes; por ejemplo el incesto y el homicidio): el relato designa la instalación, distribución y organización que hacen del mundo un cosmos y no un caos. En otras palabras, los mitos tratan los orígenes (periodo durante el cual se fundaron las instituciones y los hechos de la naturaleza), esto es, remiten al gran tiempo durante el cual ocurrieron los actos fundantes: describen en drama los poderes mundanos y metamundanos por el triunfo de una causa. Luego, nunca murieron en tanto se hallan en la base

<sup>4</sup> *La invención de la mitología*, trad. Marco-Aurelio Galmarini, Barcelona: Península, 1981 (Historia, Ciencia y Sociedad, 192).

de cualquier organización como génesis inolvidable que afectó el destino humano y trastornó un estado anterior. Algunos valoran esta clase de relatos como los mitos por excelencia.

En su origen, mito es inseparable del rito y ambos fortalecen un *statu quo*. Después pueden separarse. En un universo sometido al inestable devenir, para que un orden se renueve, rejuvenezca, hay que recordar cómo fue establecido y reconocer a quienes lo establecieron. Así, los mesoamericanos creyeron que el mundo ha de renovarse periódicamente: en su cosmovisión, cada ciclo abarca la creación, el periodo evolutivo hasta su agotamiento y degeneración, la fase de retorno al caos y la llegada del nuevo orden. Mediante rituales mantenían un ciclo o propiciaban el advenimiento de uno nuevo.

El mito es cuento, novela, tragedia, comedia, fábula, canto, aunque siempre posee cualidades artísticas, un “bello estilo” destinado al encantamiento de sus lectores o escuchas. Mucho depende de la musicalidad del buen decir y de su abundancia en tropos. Desde el punto de vista de sus cualidades expresivas, los mitos no se distinguen de la narración literaria: no dejan de recrear la función poética o juego lingüístico que ostenta su modo de decir. Como la Literatura, el mito nos busca para que experimentemos su poder intencional, que nos conmina a recibir su orfebrería del lenguaje. Tal encantamiento no es inocente. La oferta es que el receptor sueñe gozoso, se relaje, atienda y *memorice* la enseñanza que ha sido expresada mediante dúctiles giros que abundan en metáforas y metonimias. Barthes escribe: “el mito es un valor, su sanción no consiste en ser verdadero: nada le impide ser una coartada perpetua, le basta que su significado tenga dos caras para disponer siempre de un más allá. El sentido siempre se encuentra en su lugar para presentar la forma; la forma está siempre allí para *distanciar* el sentido”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> *Mitología*, trad. Héctor Schmucler, México: Siglo XXI Editores, 1990 (Teoría), p. 217.

El mito no sólo mantuvo la tradición, sino que, presentándose como una actividad lúdica, o creativa dentro de ciertas reglas, invita a que su intérprete también juegue, y en tanto juego su experiencia estética ocupe un primer lugar. Las demás funciones teórico-prácticas del relato no parecen limitar el gusto o placer de leerlo y escucharlo.

Mucha gente estima que el mito no es una cuestión tanto del saber y la razón cuanto de lo poético, lo simbólico, lo hermoso. En esto existe un consenso. En *Filosofía de las formas simbólicas*, Ernst Cassirer<sup>6</sup> dice que siempre trasluce la preocupación de sus emisores por su expresión “plástica”; Lévi-Strauss<sup>7</sup> insiste en la belleza de las estructuraciones míticas; Mircea Eliade asegura: “El que recita los mitos ha tenido que someter a prueba su vocación y ser instruido por viejos maestros. El elegido se distingue siempre, ya sea por su capacidad memorística, ya por su imaginación o talento literario”,<sup>8</sup> en el entendido de que el memorista es fiel al buen decir que ha aprendido. G. S. Kirk escribe que lo que cuenta es su valor ahora llamado literario:

Mucha gente inteligente estima que el mito no es una cuestión propia del saber y la razón, sino más bien de lo poético, lo simbólico, lo hermoso [...] lo que realmente cuenta para la mayoría de nosotros más bien se acerca a esa visión poética de los mitos, así como el tipo de valor que acumulan en sus usos literarios.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> *Filosofía de las formas simbólicas !I. El pensamiento mítico*, trad. Armando Moreones, México: Fondo de Cultura Económica, 1972 (Sección Obras de Filosofía).

<sup>7</sup> *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, 4a. ed., trad. J. Almela, México: Siglo XXI Editores, 1984.

<sup>8</sup> *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso*, 3a. ed., trad. Carmen Castro, Madrid: Taurus, 1979 (Ensayistas, 1), p. 164.

<sup>9</sup> *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, trad. Antonio Pigrau Rodríguez, Barcelona: Barral Editores, 1973 (Breve Biblioteca de Reforma), p. 16.

El mito es entretenimiento y seriedad: para ser tal exige la adhesión crédula. Malinowsky,<sup>10</sup> Mircea Eliade y Marcel Mauss<sup>11</sup> constriñen la extensión del término “mito” a los relatos cuyo contenido y avatares de sus protagonistas son creídos al pie de la letra: son materia de fe, a diferencia de los cuentos, interpretados como alegorías fantásticas.

Cualquier rito o representación dramática de creencias religiosas supone un mito latente sobre el gran tiempo de los dioses, cuya existencia no es demostrable. Por lo tanto, para fortalecer y enraizar las convicciones fundantes de un orden (la regla moral instituida por Jehová, por ejemplo), los sujetos repiten que creen en ese dios, en su palabra, en sus acciones y por medio de oraciones invocatorias.

La idea de los dioses se conecta, pues, con la necesidad de su renacimiento, que se les rinda tributo: el saber qué o sentido oculto de la realidad, se acompaña de un saber cómo, de la *performance* adecuada o rito. Mediante oblaciones se desencadenan las fuerzas buenas y contienen las negativas. La visión un tanto apocalíptica de que las potencias benéficas pueden ser derrotadas por las hostiles (que el viento no pueda acallarse, que el invierno no tenga límites o que las plantas no crezcan, por ejemplo) coloca a los creyentes en medio de una lucha de exterminio entre el orden que se invoca y la destrucción que se conjura.

La relación con los dioses no admite dobleces ni miente: en el ámbito de lo sagrado, adquiere una enorme importancia la sinceridad y buena intención. Por ende, los mitos, palabra sagrada, son razón de los ritos, aunque éstos no son la simple puesta en escena de un relato que existía con anterioridad: forman un conglomerado que sólo se disocia a nivel de la abstracción.

<sup>10</sup> *Crime and Custom in Savage Society*, New Jersey: Paterson, Little Field, Adams, 1959.

<sup>11</sup> *Sociología y antropología*, introducción Lévi-Strauss, trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Madrid: Tecnós, 1971 (Ciencias Sociales. Serie de Sociología), p. 149.

Los mitos nacen y prosperan en solidaridad con rituales. Su fuerza estriba en que ambos establecen momentos privilegiados de la colectividad porque re-ligan a quienes les son fieles, los protegen de interdicciones y ponen en contacto con lo sagrado o sublime. Por todo lo dicho, cuando el relato es despojado de su aspecto ritual pierde gran parte de su poder de exaltación.

El mito no es un discurso autorreferido, sino que posee una lógica interna. Lévi-Strauss los ha descifrado como sistemas binarios de equivalencia y oposición (en un recorrido que compara discursos míticos por encima de la situación en que se engendraron y en que son interpretados, y por encima de referentes).

Gracias a estos antecedentes teóricos, pienso que ya estamos armados para analizar las oscuras líneas que mencioné al principio de este artículo.

A diferencia de los estructuralistas, Marx consideró que la producción artística es propia de un contexto social. Partamos de este fragmento, en una traducción que, pienso, es más respetuosa del original:

Pero la dificultad no está en entender que el arte griego y la epopeya están conectados a ciertas formas sociales del desarrollo. La dificultad es que aún nos proporcionan un goce estético y, de cierto modo, son válidos como una norma y un modelo inalcanzables.<sup>12</sup>

¿Por qué todavía nos gusta la *Iliada* si ya no estamos dentro de su cosmovisión? Y esta cuestión es tanto más inquietante porque Marx asegura que su norma y modelo son, inalcanzables. La respuesta está en el mismo escrito: la situación económica y cultural en que fue creada no volverá, ha sido cancelada.

<sup>12</sup> Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke. Eileitung (zur Kritik der Politischen Okonomie)*, Berlín: Institut für Marxismus-Leninismus, Beim ZK der SED, Dietz Verlag, 1961, t. 13, pp. 615-642. La cita es de la p. 615.

La imaginación griega se nutrió con mitos avalados por rituales, esto es, con una manera de ver y estar en el mundo que ha quedado atrás, llena de creencias que no pueden verificarse ni ser falsificadas debido a que presuponen entidades indemostrables. Dejaron de ser vigentés; luego, “toda mitología supera y domina y forma las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y por la imaginación: desaparece con el gobierno real de estas mismas.”<sup>13</sup>

Como parte del mismo razonamiento, Marx enlaza varias preguntas que comparan lo que acontecía en la segunda mitad del siglo XIX con la perspectiva, o, si se prefiere horizonte, de los griegos contemporáneos a Homero: qué compatibilidad existe entre Vulcano y la forja de la Roberts & Co.; entre Júpiter, dios de la lluvia, y el pararrayos; entre Hermes, dios protector del comercio, y el Credit Mobilier; entre el guerrero Aquiles y la pólvora y el plomo; entre la *Iliada* y las máquinas de imprenta. Es decir, entre las burguesías comercial e industrial y todo lo que han puesto en el mundo y el esclavismo; entre los medios de comunicación de dos etapas tan distantes, y entre el avance de las fuerzas productivas decimonónicas y las anteriores a Cristo.

La respuesta de Marx es una: las musas desaparecen frente a la regla del tipógrafo, o sea que las diferencias específicas de etapas anteriores no regresan.

La cultura de la Grecia clásica estaba en una escala de la Historia a la que no podemos volver. Esto compete a las funciones de la leyenda que transmitían las epopeyas: no la habrá en su esplendor porque la tarea suya de compendio o memoria de hechos locales ha sido suplida por la Historia (como tampoco volverán a nacer los espléndidos cantares de gesta medievales que hacían la veces de Historia y de noticieros): el Printing-House se construyó encima de la Fama.

Para que del mito se desprendiera la Literatura, y no como relato que exige fe, hubo de mediar otro principio de realidad, a saber, el que

<sup>13</sup> *Idem.*

se compromete con la correspondencia entre lo dicho y lo acontecido en un espacio-tiempo localizables en un mapa y un calendario, o sea, en un cronotopo. Y esto es decir que la génesis del relato literario ha de ubicarse después de que otra rama del saber: la Historia, heredera también del mito, había irrumpido en escena.

En *Olimpicas I*, Píndaro<sup>14</sup> escribe que, nacido del rumor, el mito es un relato artificioso e ilusorio que es menester descartar del tipo de testimonio seguro o válido para el quehacer del historiador. También para Heródoto el *mythos* no es la verdad revelada a los iniciados, sino un dicho público que ha de suscitar reacciones de “escándalo” en tanto “rumor gris, palabra de ilusión, seducción embustera”.<sup>15</sup> Desde entonces el mito fue perfilándose como algo que sólo es un mito, un ámbito legendario, marcado por el animismo, la presencia proyectiva del hombre. Tal ámbito ya no empalmaba con el tiempo histórico ni con las coordenadas geográficas. Ejemplifico con Ricoeur: la expulsión de Adán y Eva del Paraíso es una leyenda mítica con personajes —los primeros varón y varona, el Adversario, la serpiente, Jehová...— y episodios ficticios acaecidos en *illo tempore* y en un sitio no ubicable geográficamente.<sup>16</sup>

Bajo la mirada del historiador, los mitos quedaron como testimonio expurgable para registrar el tanto de historia que contienen; por ejemplo, el enfrentamiento de Caín y Abel, y la condena del primero remite a una organización a la cual se rebeló el primero, donde fue norma que el agricultor dispusiera de la cantidad de tierra que pudiese cultivar, y el resto fuera aprovechable por los pastores, como fue el caso simbolizado por Abel. También esta clase de relatos antiguos funcionaron como pruebas testimoniales de una etapa pasada de la

<sup>14</sup> Detienne, *op. cit.*, p. 179.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>16</sup> *Finitud y culpabilidad*, prólogo de José Luis Aranguren, trad. Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva, Madrid: Taurus Humanidades (Humanidades/Filosofía), 1960.

humanidad, útiles como documentos para la hermenéutica que trata de analizar el desarrollo o diferir teórico-práctico.

El discurso de la Historia había tomado, pues, un compromiso que perfilaba sus características diferenciales (aunque es cierto que las tramas que construyen los historiadores son un enfoque que le debe mucho a su imaginación, según Hayden White<sup>17</sup> y Ricoeur<sup>18</sup>). Esta disciplina, abocada a la investigación de las cosas humanas acontecidas, necesariamente hubo de deslindar lo histórico de lo pseudohistórico.

También el advenimiento de la escritura de mitos, que Hesíodo y Homero iniciaron, fue condición de posibilidad de la *epojé*, o cuestionamiento de la tradición, y esto porque rompió con la situación dialógica, la conversación por excelencia, es decir, la que pasa de boca a oído, donde el escucha juega un papel activo.

La nueva vía hermenéutica fue la semilla a partir de la cual florecieron la Historia, la Literatura y la Filosofía (ésta no enfeudada en la narración).

Como las artes no son una isla fuera del espacio y tiempo, cada una de sus manifestaciones se genera y alcanza su nivel más elevado en un marco histórico irrepetible; por ende, las normas, los modelos que genera, son inalcanzables, tampoco se repiten cuando ese marco evoluciona.

Es fácil observar que los artistas de ayer y hoy no han tenido una y misma guía. No basta que el programa de un movimiento artístico contemporáneo asegure que: “todo lo que es espectáculo de primera y no de segunda tiende a conseguirse sobre el principio de un *animismo total*”<sup>19</sup> para que la mentalidad mítica renazca. Ejemplifico. Cuando

<sup>17</sup> *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. Jorge Vigil Rubio, Barcelona: Ediciones Paidós, 1992 (Paidós Básica, 58), pp. 34-35.

<sup>18</sup> *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira, México: Siglo XXI Editores, 1996 (Lingüística y Teoría Literaria), p. 859.

<sup>19</sup> André Breton, “Matta”, en *Antología* (1913-1966), 41a. ed., selección y prólogo Marguerite Bonnet, trad. Tomás Segovia, México: Siglo XXI Editores, 1979 (La Creación Literaria), p. 269.

un emisor de hoy fuerza el monólogo o los diálogos animistas o alguna de las peculiaridades figurativas de antes no obtiene una obra primitiva, sino sofisticada, como es sofisticada “La vaca de nariz delicada” de Jean Dubuffet: si muchos dibujantes de la antigüedad se equivocaron al figurar la relación que guardan las orejas de la vaca con el resto de su cabeza, Dubuffet elude el punto: la suya no tiene orejas.

Las anteriores observaciones obligan a puntualizar que, no obstante que Marx hace hincapié en el condicionamiento económico de la supraestructura artística, da al traste con las concepciones que llamará “mecanicistas”; esto es, las que explican los productos culturales confrontándolos directa y unilateralmente con los modos de producción.

En la citada “Introducción” se lee:

El arte griego supone la mitología griega, es decir, la naturaleza y las formas sociales ya trabajadas por sí mismas de una manera inconscientemente artística por la fantasía del pueblo. Éste es su material. No cualquier mitología, es decir, no cualquier tratamiento inconscientemente artístico de la naturaleza (aquí incluido todo lo objetivo, por tanto también la sociedad). La mitología egipcia nunca podría ser la tierra o el pecho materno del arte griego.<sup>20</sup>

Si miramos cuidadosamente estas palabras, salta a la vista que las divergencias que conciernen a los modos sociales de producción y a los conocimientos y prácticas de las fuerzas productivas (que derivan sólo y directamente de las primeras) del Egipto y de la Grecia no explican cabalmente por qué acabaron en dos mitologías: en una que nutrió la Literatura y en otra desdeñada que no la alimentó.

Mijaíl Lifshitz<sup>21</sup> dice que el mecanicismo encalló en un dilema que había tomado un sesgo bifronte, y reza más o menos así: o las artes

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 643.

<sup>21</sup> *La filosofía del arte de Karl Marx*, trad. Stella Mastrángelo, México: Siglo XXI Editores, 1981 (Colección Mínima, 78).

evolucionan en concomitancia con el desarrollo de las fuerzas productivas, o bien no existe conexión entre éstas y las artes, en cuyo caso sería imposible aplicar el materialismo histórico (reducido por estos marxistas a ese condicionamiento directo y unilateral) a las formas del trabajo humano llamadas “artes”. La tesis de Marx es más compleja, no queda reducida a esta chata alternativa: plantea el condicionamiento en “última instancia” de las artes, es decir, apunta a las múltiples mediaciones que se hallan entre la base y la Literatura.

Sin embargo, precisamente el condicionamiento económico, aunque indirecto y mediado, explica por qué un tipo de manifestación artística nace y alcanza su esplendor o punto óptimo en una etapa y lugar precisos. Aplicando esta línea de razonamiento al problema que nos ocupa, inferimos que la sociedad griega esclavista, campesina, recolectora y guerrera, favoreció el advenimiento de una epopeya *sui generis* que también ha de entenderse recurriendo a una mitología, y una mitología especial, que la imaginación popular acuñó para explicarse su *modus vivendi* (la “mitología egipcia nunca podría ser la tierra o el pecho materno del arte griego”).

Con el correr de los años hubo cambios sociales, incluso en las cosmovisiones imperantes, que desaforaron (de alguna manera) los discursos míticos. En la *Poética*, Aristóteles especifica que “mito” es un relato que desde Platón era tenido como una formación atenuada del intelecto, o sea, como un antecedente degenerado o cuando menos inferior de lo racional. Ambos, Platón y Aristóteles,<sup>22</sup> lo opusieron a la verdad o relato verdadero, admitiendo que ocasionalmente el mito logra aproximarse a la representación de la realidad, aunque siempre de manera imperfecta.

La razón asistía a estos filósofos en cuanto “mito” es aquello que se dice pero nadie puede demostrar; y cómo demostrarlo, pregunto, si

<sup>22</sup> *Las leyes* X, 887c, 8e, 1; *Gorgias* 527a. y *Timeo* 29, y de Aristóteles *Historia antigua* VIII, 12, 297a.

el sentido mágico-mítico es tránsito frente al sentido, o, en la formulación freudiana, desplazamiento extremo; cómo demostrarlo si es encuentro o analogización llevada a su máximo punto admisible para el entendimiento; y cómo demostrarlo si, desde cierta perspectiva, son fantasiosas asociaciones de conceptos.

Cuando los griegos se amamantaban en la mitología (el gran periodo inventor de mitos se pierde en el tiempo; los dramaturgos griegos más que crearlos, los rebasaron, les dieron forma, los pulieron) no distinguían algunos símbolos como tales. Sigmund Freud asimila la falta de principio de la realidad del inconsciente y los sueños con un primitivo idioma desaparecido del que se conservan sus huellas. En sueños, así como en ciertas fases de su vida, el sujeto no diferencia bien el yo del mundo y su mente actúa extremando las semejanzas y los desplazamientos. No respeta las fronteras, que manejará en la vigilia o en otra edad entre lo verdadero y lo fantasioso, establecidas por su entendimiento: funciona como espejo de deseos y sentimientos. En 1946, Fenichel escribió estas memorables observaciones:

En los adultos una idea consciente puede ser utilizada como símbolo con el propósito de ocultar una idea inconsciente ocultable; la idea de pene puede ser representada por una culebra, un mono, un sombrero, un aeroplano si la idea de pene es objetable. La idea clara de pene ha sido captada pero rechazada.

El símbolo tiene una parte sustituta de la idea y otra creída. El pensamiento “prelógico” conserva y agudiza esta confusión de realidades: los cultos arcaicos a la serpiente no son separables de los cultos fálicos.

El símbolo arcaico como parte del pensamiento prelógico, y la distorsión mediante la representación de una idea reprimida a través de un símbolo consciente no son lo mismo —continúa diciendo Fenichel—. Mientras en la distorsión la idea de pene es evitada, disfrazándola con la idea de culebra, en el pensamiento prelógico pene y culebra son uno y lo mismo; esto

es, son percibidos por una percepción común: la vista de la culebra provoca emociones relativas al pene; y este hecho es utilizado más tarde cuando la idea consciente de culebra reemplaza a la inconsciente de pene.<sup>23</sup>

En los discursos de cierta etapa infantil y con frecuencia en los discursos antiguos un significante se fusiona con otro, y, asimismo, el objeto referido se fusiona con otro objeto; el lenguaje y otros tipos de realidad se concentran en un mismo plano. No hay alegoría, no hay representaciones fantásticas, sino hechos: “Ce que des générations plus avancées ne considerent que comme un symbole, a eu à des phases plus primitives de l'évolution mentale, une valeur et une signification on ne peut plus réelles.”<sup>24</sup>

Estas observaciones son imprecisas. Por lo mismo, puntualizaré que son endebles los criterios que separan tajantemente lo *primitivo* de lo *civilizado*. No procede la hipótesis de que el hombre antiguo no tuvo la capacidad de diferenciar los planos de la realidad (en ocasiones su lenguaje distinguió con una riqueza de matices impresionante fenómenos que nosotros consideramos uno y mismo); dependiendo del interés teórico-práctico se enriquecen o aminoran las distinciones entre hechos y entre éstos y signos. La falta de discriminación, atribuida a lo “prelógico”, está en muchas de nuestras apreciaciones, repletas de conceptos que no refieren una realidad física y que no obstante consideramos descriptoras de una realidad de esta clase, o ¿acaso no existen palabras tabúes? Una palabra es tabú porque se identifica con acontecimientos u objetos. Si abordamos este asunto con mayor exactitud, quizá lo único que puede afirmarse es que actualmente

<sup>23</sup> Ambas citas reproducidas por Marion Milner, “El papel de la ilusión en la formación del símbolo”, en *Obras completas*, de Melanie Klein, 2a. ed., trad. Samuel Zyman, Buenos Aires: Paidós-Horne, 1979, t. VI, pp. 96-97. Para Freud, véase: *Tótem y tabú*, *Moisés y el monoteísmo*, *Interpretación de los sueños* y *Los dos principios del suceder psíquico*.

<sup>24</sup> Ernst Jones, *Traité Théorique et Pratique du Psychoanalyse*, trad. S. Jan Kelevich, Paris: Payot, 1925, p. 232.

somos más precisos en algunas identidades y diferencias: para establecer unas contamos con las otras.

En resumen, a medida que se retrocede, se acortan las distancias entre algunas ficciones y lo “real”; a medida que caminamos hacia adelante, algunas de tales distancias se agrandan. Y esto significa que la civilización enseña que se han hecho conscientes verdades como aquello de que palabra y cosa no son lo mismo. Los hombres hemos tardado milenios en separar ciertas ficciones de las no ficciones, en adquirir un sentido de realidad que, en proporción considerable, ya no es igual a la del mito.

En algunas de sus facetas, la mitología gravita en el mismo suelo que la magia (lo que algunos llaman magia): igualan animistamente lo circundante con el ser humano. En los estadios mágico-míticos, el pensamiento se autopiensa —“en la imaginación y por la imaginación misma”, según frase descriptiva de Marx —, y su principio de realidad apunta mucho más a las personas que al mundo exterior: conceptos como “energía” o “poder”, presentes en nuestras creencias míticas, son del orden mental.

La humanidad tuvo que rebasar innumerables obstáculos para comenzar a dudar del sentimiento “narcisista” u “oceánico” que asimila el universo al individuo y se afianza en la idea de que aquello que se piensa, es; hubo de marchar a contracorriente de las tradiciones, y esto porque no le demostraron indudablemente su afectividad (sí la mostró en el terreno psicológico), y tardó bastante en arribar a la concepción de la naturaleza como algo dado objetivamente.

Ahora bien, no ha sido desechada la hipótesis de que la magia y el mito operan mediante dos principios fundamentales, a saber, la analogía y el desplazamiento. Cuando los individuos viven en una etapa mágico-mítica conciben que “lo semejante produce lo semejante” y que pueden actuar sobre algo actuando sobre otra cosa con la que se hayan relacionado. Por ejemplo, invocan animales depredadores para que alguien pierda la carne, o en sus ritos sacrifican gatos negros

para que llueva. Así también unifican lo que ha estado en contacto: por simple desplazamiento contagioso, quien practica la magia negra puede lastimar a alguien enterrando un fetiche que tiene los cabellos de su teórica víctima. Los supuestos de la magia simpática —las “leyes” homeopáticas y de contacto o contaminación, según la nomenclatura de *La rama dorada*<sup>25</sup>— se combinaron entre sí de múltiples maneras, prolongándose en los ritos religiosos y las doctrinas ocultistas. Pero, asimismo, fueron objetadas, señalando la necesidad de separar el aquí del allá, el ahora del antes y después, y también porque en una estructura unos elementos son jerárquicamente más importantes y su pérdida o afectación la altera de forma más radical.

En fin, si echamos mano de la alegoría de la caverna, como lo hacen tantos pensadores que la reelaboran, despojándola de su idealismo, diremos que la humanidad ha recorrido despacio y penosamente el camino hacia la “luz” que nos rige. Y si había combatido tanto la indistinción antigua entre lo real y lo imaginario, entre el sujeto y el objeto, es comprensible que la parte “irracional” del mito quedara como su marca indeleble y su estigma. Tal es la actitud de quien conoce estadios modernos de la cultura que, a su vez, dependen de relaciones sociales de producción más evolucionadas.

Volvamos a los motivos del gusto por una obra de arte antigua. Particularmente la Literatura, entre las artes griegas, impresionó tanto a Marx como a Engels. Y lo hizo porque fueron elaboradas según normas menos complicadas que otras que les sucedieron: “La sensación (el encanto) de su arte en nosotros no está en contra de la etapa social primitiva donde crecía. Más bien es su resultado y, además, también se relaciona inseparablemente con esto de que las condiciones sociales en las cuales nació, y únicamente pudo nacer, no pueden volver”.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> *La rama dorada. Magia y religión*, 2a. ed., trad. y notas Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. Edición revisada y corregida por Julián Calvo, México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Sección Obras de Sociología), pp. 33-69.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 645.

Si esas condiciones no se repetirán, la norma y el modelo griegos son inalcanzables; pero lo son sólo en el aspecto de la irrepeticibilidad, lo que no obsta para que tengamos acceso a ambos y nos den placer. Y he aquí que nos lo dan porque el pasado mítico nos es accesible en tanto sobrevive negado en el presente: “¿Por qué no debe la infancia histórica de los hombres, ahí donde se ha desarrollado en su forma más bella, dar sensación eterna como una etapa que no regresa?”<sup>27</sup>

¿La Literatura griega sólo nos gusta porque es del pasado? ¿No tenemos la sensación de que está cerca de nosotros, que ese encanto infantil está aún y pervive aquí y ahora?

En los manuscritos salvados a la caída de Bizancio, en las estructuras antiguas excavadas en las ruinas de Roma, un nuevo mundo —la Grecia antigua— se ofreció a los ojos atónitos de Occidente. Los espectros del medioevo se desvanecieron ante aquellas formas luminosas; en Italia se produjo un inusitado florecimiento del arte que vino a ser como un reflejo de la antigüedad clásica y que jamás volvió a repetirse.<sup>28</sup>

Reflejos que se buscaron y que existían allende las intenciones programáticas de los artistas:

Sucede en la Historia humana como en la paleontología. Cosas que se hallan bajo nuestra nariz no son, en principio, percibidas, ni tan siquiera por los espíritus más eminentes, y esto a causa de *a certain judicial blindness*[...] mirar por encima de la Edad Media hacia las épocas primitivas de cada pueblo. Entonces se admiran de hallar lo nuevo en lo más antiguo, hasta *egalitarians to a degree* que estremecerían al mismo Proudhon.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 642.

<sup>28</sup> “Introducción a la *Dialéctica de la naturaleza*”, en Marx y Engels, *Obras escogidas*, s/t., Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1955, tomo II, pp. 57-59.

<sup>29</sup> Marx-Engels, *Textos sobre la producción artística*, 2a. ed., selección, prólogo y notas de Valeriano Bozal, Madrid: Alberto Corazón, 1976 (Comunicación, 20), p. 135.

Llamo la atención de nuevo en algo inusitado: en la *Ciencia nueva*, Vico<sup>30</sup> apuntó que los mitos, que en su génesis fueron narraciones sumamente rigurosas, acaban siendo considerados por los racionalistas como impropios, inverosímiles, increíbles y hasta escandalosos: es frecuente que se llame a estos discursos, que coinciden con las asociaciones mágicas y que tienen un notable cariz emotivo, “pensamientos confusos”, “ideas vanas”, cuyo destino era y será desaparecer. Y llamo la atención para que se repare en que esta machacona tontería, que para mientes en las diferencias entre discursos y no en sus semejanzas, no está presente en las apreciaciones de Marx. En los últimos párrafos de la “Introducción” a la *Crítica de la economía política* se infiere que le interesaron los mitos y los vínculos que mantienen con las artes del verbo. Ahí aparecen unos cuantos enunciados, por demás oscuros, enmendados como éste:

La mitología egipcia nunca podía ser la tierra o el pecho materno del arte griego. Pero en todo caso *una* mitología. Entonces, de ninguna manera, un desarrollo de la sociedad el cual excluya toda relación mitológica con la naturaleza, toda relación mitologizante con ella. Por lo tanto, exige del artista una fantasía separada de la mitología.<sup>31</sup>

Marx ha tratado la Literatura griega. ¿A ésta se refiere, o acaso es una conclusión sobre la Literatura en general, a saber, que la fantasía del escritor no es independiente de la mitología? Aun cuando una lectura retrospectiva permite considerar que estaba pensando específicamente en los libros homéricos, la hipótesis de que ésta pudiera ser una idea conclusiva no es absurda, porque se justifica en dos preguntas de este filósofo que se han pasado por alto:

<sup>30</sup> Cito a Vico porque se acusa a Marx de que algunas de sus ideas son deudoras de Herder y Vico. Peter Demetz, *Marx, Engels y los poetas*, trad. Carlos Sánchez Rodrigo, Barcelona: Editorial Fontanella, 1968 (Pensamiento, 23), p. 100.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 641.

Pero un hombre no puede volverse niño o se infantiliza. ¿Pero no se alegra con la ingenuidad del niño, y no tiene que pretender otra vez, en un nivel más elevado, a reproducir su verdad? ¿En cada época no revive el carácter propio de la niñez en su verdadera naturaleza?<sup>32</sup>

Sea cual fuere la solución de los problemas aquí insinuados, la verdad es que las preguntas en sí son apasionantes. Y lo son porque comparan a los primitivos con la niñez, porque dejan indefinido quién es tal hombre —¿el emisor o el receptor de las artes, o ambos?— y porque tratan de la verdad infantil o primitiva, afirmando que ésta es la verdad natural de cada época (lo cual no debe ser reducido al absurdo de prolongar el símil, buscando la madurez de los pueblos y comparando las culturas para ver cuál es niña, cuál adulta y cuál senil, ni, por último, tampoco debe rastrearse en estas palabras la influencia de posiciones idealistas porque no la hay).

Las anteriores preguntas y la comparación entre niños, artistas y primitivos estuvieron en el cuarto de lo inservible hasta que se reconoció su valor. Marx comparó los griegos con niños normales, esto es, aquellos que no son mal educados, impertinentes o marisabidillos, sino que asumen su condición infantil sin adoptar aires de personas mayores: su habla no se pretende adulta, por decirlo así, y este alegato suyo tenía en la mira la Literatura mítica: “existen niños mal educados y niños sabihondos. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales.”<sup>33</sup> Los normales reflejan su verdad: la verdad mitológica, que se expresa antropocéntricamente.

En la actualidad hemos escuchado decir que el poeta se roba el fuego porque revive transitoriamente mecanismos psíquicos (la verdad) de la infancia y antaño. Julio Cortázar dividió a la gente en “cronopios” y “famas”<sup>34</sup> que se instalan en la madurez solemne, inca-

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 641-642.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 642.

<sup>34</sup> *Historias de cronopios y famas*, 2a. ed., Buenos Aires: Editorial Minotauro, 1965.

paces de poseerse, de saber de sí, porque se niegan a ligar animistamente el universo. Un “fama” nunca es poeta. Para André Breton un escritor siempre recuerda la niñez y no ha olvidado los universos de discursos primitivos. No conforme con los estereotipos explicativos de las artes, el llamado papa del surrealismo se abocó a sondear en los mitos y la magia, su conclusión es que el poeta contempla con ojos inocentes y así alcanza encuentros que tienen un dejo nostálgico.<sup>35</sup>

En efecto, los discursos infantiles, mitológicos y poéticos se caracterizan por un magnetismo que nos envía de una cosa a otra, de una situación a otra —“espasmo cosido con hilo simpático”<sup>36</sup>—. Los escritores reproducen estas elaboraciones sónicas propias de los mitos, las bizarras asociaciones animistas que vibran por su “sentimiento oceánico”: son presa de la verdad infantil y del pensamiento “prelógico”, y tal es la “verdad natural” de sus orígenes personales e históricos de la humanidad.

Frazer ya notaba que existen dos caminos asociativos básicos, a saber, la semejanza y la contigüidad:

[...] leyes fundamentales del pensamiento, a saber, la asociación de ideas por semejanza y la asociación de ideas por contigüidad en el tiempo o en el espacio[...] Los principios de asociación son excelentes por sí mismos, y de hecho esenciales en absoluto al trabajo de la mente humana: correctamente aplicados producen la magia [...] Es por esto una perogrullada [...] decir que la magia es necesariamente falsa y estéril, pues si llegase alguna vez a ser verdadera y fructífera, ya no sería magia, sino ciencia.<sup>37</sup>

De lo anterior se concluye que contamos con dos asociaciones que la Literatura, deudora de los mitos, ha adoptado. En “Deux aspects du

<sup>35</sup> Breton, “Préface” a *La parole est à Péret*, New York: Éditions Surrealistes, 1943.

<sup>36</sup> Breton et al., *Léxico sucinto del erotismo*, prólogo de Román Gubern, trad. Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1970. *Cfr. Magia y mito*.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 73.

langage et deux types d'aphasie",<sup>38</sup> Roman Jakobson sintetiza, llamando metáfora al método analogizador o que sustituye un significante por otro debido a que hay una relaciones de semejanza entre ambos en su significado o sonido. Este tropo comprende los símiles, y es el equivalente lejano de algunas condensaciones que realiza el inconsciente o aparece en las analogizaciones mágico-míticas y literarias.

Para Jakobson la metonimia es un desplazamiento: sustituye un término por otro debido a una relación de contigüidad causal, espacial, temporal, de contraste, o aludiendo a la parte por el todo, al continente por el contenido, al signo por la cosa referida... Y esta figura retórica es, por un lado, el equivalente lejano de los desplazamientos inconscientes y de los mágico-míticos.

Metáfora y metonimia, semejanza y contigüidad son las asociaciones básicas de la mente y de los animistas discursos cotidiano y literario que recuperan ese algo expresivo que nunca se pierde. Luego, la Literatura obedece a sus condicionamientos históricos, pero no obedece ciegamente al reloj que marca la evolución de ciertos conceptos, frases y discursos completos: a trasmano, el escritor dispara el plano expresivo hasta eras en que las semejanzas y los desplazamientos fueron aún más comunes en el lenguaje.

Si las artes verbales conservan residuos del pensamiento mítico, no es de extrañar, por lo mismo, que Marx apreciara que los mitos son inconscientemente artísticos. En coincidencia, los estetas han registrado que los miembros de culturas marginadas, cuando traducen su lengua abundan en tropos poéticos, lo cual da razón de por qué *Juan Pérez Jolote*, testimonio de un chamula que recogió Ricardo Pozas, sea apreciado como una novela. También, como escribí antes, los especialistas en los discursos míticos los ligan con la poesía, destacan su valor artístico y fundamentan su juicio en que los mitos abundan en metáforas y metonimias.

<sup>38</sup> *Essais de Linguistique General*, trad. y prefacio de Nicolas Puwet, París: Les Éditions de Minuit, 1963 (*Argumentos*, 14).

No cabe duda, además, de que los relatos míticos y la Literatura cumplen la función de entretener, de prestarse a disfrutar el rato, a gozar la oferta que siempre conserva un dejo lúdico.

Si la Literatura conserva funciones semióticas parecidas a las de antaño, es porque éstas todavía están, indirectamente, aquí y ahora. Tanto el escritor actual como sus lectores aspiran a revivir y reviven la “verdad natural” de cada época, o sea la que guarda algún parecido con las verdades de la infancia. Y esto se explica dialécticamente: el pasado vive y se re-vive en el presente. Lo ancestral, ese tesoro mítico que la Literatura heredó, está en lo contemporáneo porque nunca nos renovamos totalmente, sino que remendamos, parchamos, guisamos lo nuevo en la salsa del pasado. Cortar de tajo el decurso histórico de la humanidad es miopía.

La mitología ha reforzado la tradición y permitido la continuidad de las culturas. Cómo enterrar esta clase de relatos que se permitió toda clase de invenciones si vehicula las aspiraciones de la humanidad. Sí, Marx atina en el centro de la diana: en las artes verbales la humanidad reproduce su verdad natural. ¿Cómo no habría de gustarnos aún la *Iliada*?

Si hemos afirmado que el pensamiento mitológico ha sido negado y, también, que se recupera o mantiene, ¿hemos sido *equalitarians to a degree* que estremecería a Proudhon? No hay tal: ni el escritor ni sus lectores pueden borrar los cambios: no pueden cegarse frente a lo que pretende decir un texto en una situación dada, ni a las funciones de un producto (materia de fe o discurso que ostenta su capacidad de usar fantasías y que aspira a darnos placer).

El hablar animista recuerda etapas de la antigüedad, pero el discurso es filiable históricamente. El escritor o el narrador contemporáneos reconstruye las transferencias animistas, manejando usos simbólicos y habiéndose reservado el derecho de la duda ilustrada: asemeja y desplaza llevando en mente un hartero de conocimientos; nunca trabaja con la ignorancia de antaño (tampoco con la sabiduría o la práctica que se tuvo).

El hecho de que la Literatura se emparente con lo atávico (este parentesco tiene grados según el caso), no equivale a que las obras de hoy son las mismas de antes. Así, los elementos que se han analogado en las metáforas varían. El escritor reconstruye el pensamiento mítico desde la perspectiva que ha dejado atrás un principio de realidad originario y lo lleva a un “nivel superior”. Brecht no es Homero. Y esto dice que el pasado se guisa en la salsa del presente: la Literatura retiene su especificidad sin que se perfile como una tarea autárquica, encerrada en sí misma, fuera del espacio-tiempo social.

Marx se equivoca, sin embargo, cuando enjuicia que hubo niños históricos que se expresaron como adultos: todos han tenido su mitología (falta por descifrar cuál ha sido favorable a la Literatura y cuál no, según lo pide el planteamiento marxiano).

En resumen, las insinuaciones de la “Introducción” a la *Crítica de la economía política*, que nunca fueron desarrolladas, abren la reflexión a temas como: las relaciones de la base económica y las artes; entre lo nuevo y lo viejo; entre la imaginación y sus alcances, y entre los discursos míticos y literarios. Hay que regresar a la discusión estas palabras, no sea que un prurito de sabihondez y contemporaneidad nos haga olvidar las grandes intuiciones de Carlos Marx. Termino: después de la desmitologización, que hizo nacer a la Historia y, después, a la Literatura, ha renacido el mito como un rico fondo de simbolizaciones que está en nuestro horizonte, llamándonos al diálogo: en tanto relato liberado de la fe, el mito se ha convertido en una revelación.



# MODELIZACIÓN Y RE-PRESENTACIÓN DE LA HISTORIA EN EL TEATRO

Alejandro Ortiz Bullé Goyri\*

## NOTA PRELIMINAR

En nuestros días no es posible afirmar que el trabajo del historiador consista en una labor de recolección compulsiva de datos, documentos, para afirmar de manera concluyente lo que tal o cual texto refiere sobre acontecimientos diversos.

El historiador actual, parte de las fuentes —siempre necesarias y punto de partida— para desarrollar un proceso de interpretación histórica, siempre inacabado, siempre cercano a métodos interpretativos en mayor o menor medida sostenidos por un corpus científico. O como ha dicho el historiador González Ochoa en su libro *A lo invisible por lo visible*:

Los acontecimientos no existen aislados sino siempre formando parte de un flujo, siempre ligados a otros por algún tipo de relación. [...] Para que exista la historia debe haber una mente que confiera coherencia, orden y unidad a los diversos fenómenos; es decir, una mente que pueda darles sentido [...] (González Ochoa, 1995, p. 5).

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

Después de los grandes avances en el campo de la historia social a partir del año 1929 con la célebre Escuela de Los Annales, bajo la guía de Lucien Febvre y Marc Bloch, el trabajo del historiador se ha diversificado enormemente. La ciencia de la historia se vincula hoy con otras ciencias humanas y sociales y se enriquece. Surgen nuevas teorías explicativas y los métodos de trabajo se vuelven más complejos. Así, sin apartarnos de la idea fundamental de Febvre de que toda la historia es social en sí misma, de que no podemos desvincular los hechos históricos de las estructuras sociales en que éstos se producen, reconocemos que la historiografía actual nos ofrece un mundo amplio de interconexiones, en donde la historia económica apoya a la historia social y éstas a su vez a la historia de las mentalidades, a la historia del arte o a la historia cultural.

Bajo esta óptica podemos observar que el fenómeno del teatro, se constituye como una práctica social y que tanto sus vertientes literarias, como espectacular o en sentido estricto en su recepción, es en tanto que lenguaje artístico un reproductor de ideologías: Y si el arte teatral reproduce en sus formas el imaginario y los ideales de cultura del ámbito en que se produce, cuando hacemos historia del teatro, estamos también haciendo un ejercicio de historiografía en un sentido amplio, que puede ser desde una perspectiva social, artística, económica e incluso tecnológica o de vida cotidiana. Estudiar la historia del teatro es un trabajo tan vasto y complejo como pudiera ser en cualquier otro campo de la investigación histórica; en todos los casos se hace necesario crear vínculos, recuperar documentos, para poder conocer con mayor profundidad ese segmento de la vida humana que nos interesa.

Escudriñar en el teatro parte de eso que señala Curtis como “un apetito insaciable”<sup>1</sup> por las fuentes y documentos, por las materias

<sup>1</sup> Curtis señala con sencillez y claridad el trabajo del historiador de la siguiente manera: “somos buscadores, antes que augures, y hemos dedicado

primas que nos legó el teatro de otros tiempos para que podamos entenderlo y en ocasiones hasta recuperarlo o por lo menos entender mejor a los grupos humanos que lo practicaron o que asistieron a determinadas salas teatrales para ver representaciones de su propio imaginario social o cultural.

Pero también ocurre que la nueva historiografía requiere de otras fuentes que no son específicamente las de los documentos oficiales, sino aquellas que permitan establecer vínculos entre lo colectivo y lo individual, la vida pública y la vida privada; fuentes que permitan establecer nuevas preguntas y nuevos retos para los estudios históricos. Estas fuentes novedosas están, claro que sí, en la literatura, en las expresiones marginales, en coplas y cantares; y, desde luego, en el teatro y en su hermano menor, pero no inferior, el arte cinematográfico.

## TEATRO COMO PRÁCTICA SOCIAL

En el teatro se ponen en juego los mitos, la historia, los sueños, los ideales de cultura de determinada colectividad en espacios que van desde el ámbito tribal o clánico, como en el comunitario hasta en las grandes ciudades y países con sus teatros nacionales. También se puede decir lo mismo a pesar de sus grandes diferencias de la práctica teatral en el mundo occidental y en el oriental; cada una con sus respectivos paradigmas y técnicas de representación, pero siempre bajo los mismos presupuestos y desde luego, con fines muy semejantes. El teatro es pues un medio reproductor de los mecanismos de autorregulación de cada sociedad; es lo que ahora se ha dado en llamar con el avance de las tecnologías, un aparato simulador, una máquina

---

nuestras carreras a unir esas conexiones vitales, aunque evasivas, del pasado, que hacen que nuestros campos, al menos para nosotros, parezcan un desafío continuo” (Curtis, 1999, p. 21).

cibernética, que presenta hechos, situaciones y circunstancias “como si” fueran verdaderas.

Al espectador de siempre, lo que le interesa es presenciar cómo una determinada fábula o historia es tratada en el espacio escénico; y como éste tratamiento se relaciona, se cruza con su propio horizonte de expectativa.<sup>2</sup> Un espectador podrá ver, como ciertamente ocurre, diversas versiones de un mismo drama, (pongamos el caso de *Hamlet* de Shakespeare) y lo que le atraerá en mayor o menor medida de una u otra puesta en escena, será justamente el poder referencial que pueda tener, con respecto a una determinada realidad o circunstancia que en ese momento le ataña. Es decir, finalmente lo que se pone en juego en el arte dramático siempre será su valor signíco, y los vínculos que se establezcan entre esos signos y el entorno individual o colectivo del espectador; la manera como éste entra en juego en la puesta en escena como una propuesta de re-presentación de una determinada realidad. Su sentido de verosimilitud, en una palabra.

<sup>2</sup> De hecho en nuestro tiempo cada vez más el espectador y sus posibles e imprevisibles respuestas ante el hecho teatral son objeto de poderosas reflexiones entre creadores, críticos e investigadores. He aquí lo que observa Marco de Marinis: “ (...) para el espectador jamás existe percepción sin interpretación (...) ¿cómo hacer para encontrar un significado de partida, en la emisión (al menos ningún significado intencional y fijo de antemano? Es evidente cómo el significado, también en el teatro, representa el resultado de una construcción hipotética que el destinatario elabora, en su parcial autonomía interpretativa, a través de una cooperación con el texto y sus soportes de manifestación (...) En el teatro jamás existe la percepción pura sin interpretación.” (De Marinis, 1986, p. 14).

Meyran por su parte establece que “este papel activo del espectador, como destinador y destinatario, sujeto y objeto del teatro representación es la noción *periciniana* de interpretante la que se lo permite (...) El espectador tiende a encontrar en la experiencia vista en imagen una confirmación o una negación de su experiencia real, de ahí el conflicto entre la ficción escénica y la realidad extra escénica: el punto focal de este conflicto no es la representación imaginaria de la vida, sino la realidad del espectáculo que enfoca la escena y la sala en una tensión indivisible y unificadora” (Meyran, 1998, pp. 17-21).

En la actualidad, con la evolución de las llamadas experiencias del “performance”,<sup>3</sup> de la danza y del propio arte cinematográfico, podemos observar quizás con mayor nitidez qué aspectos son relativamente específicos del teatro, como pudiera ser justamente, ya no la palabra, ni el tono ni el gesto, ni el desplazamiento escénico, ni el maquillaje, ni la iluminación, ni la escenografía, ni el peinado, como lo organizó Kowzan. Todos ellos finalmente manejados significativamente también por las otras artes de representación y no de manera privativa por el teatro. Lo que sigue y seguirá constituyendo la naturaleza del teatro es su sentido ancestral de confrontación humana, de exposición dialéctica de fuerzas en conflicto, y la manera en que esas fuerzas se manifiestan en un determinado espacio establecido y convenido como el espacio dramático, como nos lo sugiere Peter Brook en las primeras líneas de su célebre libro titulado justamente *El espacio vacío* (Brook, 1973).

El teatro no ilustra una anécdota, sino lo contrario, la anécdota, la fábula es utilizada por la gente de teatro, (ya sea el director, el dramaturgo o el actor e incluso el escenógrafo) para desentrañar conflictos humanos o para problematizar circunstancias del individuo con relación a la sociedad en que vive.

<sup>3</sup> Podemos definir de manera al llamado “performance” como un evento escénico predominantemente plástico, en donde se plantea un discurso estético, en el que pueden intervenir o coincidir lenguajes diversos como la pintura la escultura, la danza, la música o el drama mismo. A diferencia del espectáculo teatral, el “performance”, no intenta narrar una historia o confrontar personajes o desarrollar una determinada ficción, sino simplemente exponer ante el espectador un cúmulo de sensaciones relacionadas con un determinado objeto o aspecto propuesto por el autor del acontecimiento. Por ello, si bien mucha gente de teatro participa y promueve la realización de este tipo de experiencias artísticas, son los pintores y artistas plásticos en general quienes más interés han tenido en su desarrollo. Esto se debe en parte a una búsqueda de nuevas soluciones espaciales a la relación obra plástica-espectador, así como a una tendencia de recuperación de la interrelación de los diversos lenguajes artísticos.

Y es así, como el teatro se manifiesta, en su particularidad como arte de representación y como práctica social, más allá de la idea comúnmente desarrollada en el teatro occidental durante siglos de que se trata de un arte que imita la realidad. Como tampoco lo es, en honor a la verdad, ninguna otra manifestación artística necesariamente. El arte reproduce aspectos de la realidad, porque recrea y reconfigura a ésta, y porque su fin último es proponer nuevas experiencias sensibles de conocimiento partiendo de lo conocido para llegar a lo desconocido o a lo por conocer.

De hecho, las observaciones expuestas en la teoría aristotélica respecto a las famosas tres unidades (tiempo, acción y lugar), o las relativas al concepto de línea de acción (planteamiento, nudo y desenlace), no son tampoco ninguna condición *sine qua non*, para el ejercicio del teatro (Alcántara, 1993, pp.7-21); como ya lo había mostrado en la práctica Corneille en el teatro clásico francés o Berthold Brecht con sus propuestas de teatro épico y desde luego en la maravillosa y complejísima experiencia teatral del medioevo, en la, por añadidura, en multitud de casos, ficción escénica y ritualidad solían entrecruzarse en más de un sentido.

Pero volviendo al sentido de práctica social del teatro, habría que vincular a ésta con la de su hermano menor, el arte cinematográfico; que por añadidura fue en el siglo XX la expresión artística predominante. Ambas artes tienen siempre como tendencia fundamental la de representar una realidad. Ni el cine ni el teatro son espejos fieles de la vida, ni podrían serlo, (tal vez las imágenes virtuales lleguen a serlo), sino que re-presentan aspectos de la vida humana y de su entorno. Es decir, su búsqueda de verosimilitud no necesariamente tiende a ser una copia de la realidad, sino más bien una reconfiguración signica. Aun en el caso de que para el creador escénico se trate de crear una "rebanada de vida" en el escenario desde una perspectiva realista-naturalista. Mediante un juego de convenciones, el espectador asume y adopta la realidad escénica. Con ellas el creador establece un discurso

estético, ideológico, filosófico, o de cualquier otra índole, que responda o que interpele a un conglomerado humano específico.

La idea de re-presentar la realidad o de reconfigurarla, en ambos casos, responde a un propósito de modelizar los ideales de cultura de una determinada sociedad. El teatro, en cualquier momento histórico surge, justamente, como una necesidad lúdica, religiosa o puramente didáctica, de una sociedad de representarse a sí misma, de confrontar a una colectividad en un momento dado con actos, que sin pertenecer al mundo de la realidad cotidiana, influyen en ésta a partir de lo que a cada espectador le acontece en su interpretación de esos hechos y lo que pueda hacer con ello en su relación con otros espectadores o con su propio ámbito social.

El teatro es también el ámbito de lo efímero, de ahí también la dificultad para historiarlo, pero en ese conjunto de actos irrepetibles, quedan siempre restos, piezas de un rompecabezas o de una arquitectura a veces un tanto incomprensibles o imposibles de desentrañar en su totalidad, como ocurre con muchos de los componentes del teatro ateniense del siglo v. a.C. Queda su literatura, testimonios de su recepción, bocetos o restos de trastos escenográficos, espacios escénicos o la propia maquinaria y tecnología empleada para la representación. De todos esos restos pueden encontrarse vínculos muy estrechos con la sociedad que los produjo. Reflejos de la vida cotidiana, de la propia sociedad, su ideología, su mentalidad, sus ideales de cultura; en resumen, de sus propias concepciones de civilización humana.

Si cuando el hecho teatral tuvo verificativo, el espectador acudió a él para verse o sentirse reflejado, nosotros en la actualidad podemos acudir a él como fuente para conocer a esa determinada sociedad que lo produjo, sus formaciones y prácticas sociales, así como sus correspondientes prácticas discursivas. Si el teatro fue la palestra, la arena donde se pusieron a discusión ciertos aspectos de la propia sociedad, allí entre sus restos podremos tal vez encontrar y reconstruir la multiplicidad de discursos que en ese tiempo-espacio tuvieron lugar.

Pero también puede ocurrir a la inversa. Que podamos indagar en los restos de la propia sociedad, comunidad o grupo humano, que produjo determinada manifestación teatral, reflejos de esta misma para intentar, si no reconstruirla con un fin arqueológico, sí recuperar para la memoria su propia naturaleza y características. De manera que, visto desde esta perspectiva, el teatro es fuente para estudiar a su sociedad y ésta puede resultarnos como una fuente para entender y estudiar al propio teatro. Así, en cualquier forma entramos a las procelosas y ambiguas fronteras entre la realidad y la ficción.

¿Dónde termina el teatro y dónde comienza la vida? No lo sabríamos decir con certeza. Aunque podemos convenir en un rango amplio en dónde se encuentra el ámbito de la vida cotidiana y en dónde el del arte escénico. En cierta medida podemos afirmar que éste corresponde de manera similar a lo que caracteriza al ámbito del juego en general, en donde para practicarlo o ejercerlo, se requiere de la delimitación de un espacio en particular y de la convención de que las leyes y normas que condicionan nuestras concepciones de tiempo, espacio y realidad han de funcionar de manera específica.

## COMENTARIO FINAL

Los vínculos entre teatro e historia se dan particularmente en lo que se refiere a esa relación de *síntesis* entre los hechos históricos que afectan a la estructura económica y social y la producción teatral de un determinado periodo. El teatro es una puesta en abismo de su ámbito social, con lo cual la correlación entre formas y tendencias teatrales, en tanto que prácticas sociales y prácticas discursivas, ofrecen una correspondencia en sus propias estructuras y propuestas espectaculares con otros ámbitos, ya sean artísticos como ideológicos e incluso acontecimientos sociales que aparentemente no tienen relación con el hecho teatral.

Para estudiar al teatro como fenómeno histórico o para utilizarlo como fuente para la historia se hace necesario describir en su conjunto a un determinado periodo histórico —por ejemplo—, en el cual se observen determinadas y particulares experiencias teatrales que correspondan a ese corte, ya no solamente por aspectos puramente estilísticos o cronológicos como lo hace en forma simple un acercamiento de historiografía del arte a determinado pintor o escuela, sino que se requiere observar las concordancias y disonancias entre distintos movimientos artísticos y el teatro, así como las correlaciones entre los hechos históricos y las manifestaciones teatrales; procurando establecer así una red histórica que sustente y explique los fenómenos por estudiar. Un ejemplo breve podría ser el de la célebre pieza dramática de Federico Gamboa, *La venganza de la gleba*, que la historiografía teatral mexicana establece como uno de los primeros dramas naturalistas mexicanos, escrita en 1907, en pleno auge del porfiriato y que el autor dedica con énfasis “a los ricos de mi tierra”. Si observamos con atención dicha obra, y analizamos las contradicciones sociales que imperaban en el país, junto con las otras manifestaciones sociales y artísticas de la época encontraremos que la obra es un rico testimonio sobre, ya no sólo la problemática del campo mexicano y las condiciones del trabajador agrícola, sino también sobre aspectos vinculados con la moral social y la moral familiar de la ideología dominante que de una manera u otra, sostenían y justificaban, como “aparatos ideológicos del Estado”, el proyecto de modernidad durante el periodo de la dictadura de Porfirio Díaz.

El arte del teatro, tanto en su expresión literaria como escénica, en este caso como en multitud de otros, modeliza y re-presenta aspectos de una realidad social que a veces los propios documentos históricos o estadísticos tradicionales no alcanzan a mostrar en su complejidad y sutilezas.

Antes de cerrar estas reflexiones quiero citar lo expresado por Daniel Meyran en las notas introductorias al libro *Teatro e historia* editado en Francia en 1999:

El lazo que une al teatro con la historia se percibe de manera aún más nítida al observarlo con la propia forma en que el teatro aparece, cuando se le ve moldear al propio espacio escénico como un auténtico ojo social [...]. El escenario es un sitio físico y concreto, un espacio en que la historia aparece y se construye, en que la teatralidad se hace historicidad. (Meyran, 1999, p. 18)

Lazo que por cierto fortalece con profunda intencionalidad de historiador Rodolfo Usigli, cuando escribe sus tres “comedias antihistóricas”: *Corona de sombra*, en donde reflexiona sobre el segundo imperio y las motivaciones de Maximiliano y Carlota para aceptar el trono de México; *Corona de luz*, en donde aborda con ingenio y humor, fuera de lo común, una plausible explicación, mediante una parábola, del mito aparicionista guadalupano, y *Corona de fuego*, en donde intenta explicar el origen de la nacionalidad mexicana en el encuentro entre Cortés y Cuauhtémoc.

El teatro entonces es y ha sido fuente para la historia pero también un poderoso vehículo para la disertación histórica,<sup>4</sup> como puede observarse en la revisión y reinterpretación que se hace de la historia de México en diversas experiencias de teatro indígena contemporáneo.

## OBRA CITADA O CONSULTADA

ALCÁNTARA, José Ramón, 1993, “El drama como paradigma filosófico: reinterpretando a Aristóteles”, en *Investigación Teatral, anuario de la AMIT*, núm. 1, pp. 7-20.

<sup>4</sup> Véase sobre ello el texto de Juan Villegas “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de la apropiación de la historia” (Villegas, 1999), así como el texto de Donald Frischmann “Contemporary Mayan Theatre and Ethnic Conflict, The Recovery and (Re)Interpretation of History” (Frischmann, 1995).

- ADORNO, Theodor W, 1992, *Teoría estética*, Madrid, Taurus Humanidades, 479 pp.
- ARISTÓTELES, 1985, *La poética*, trad. y pról. de Juan David García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 214 pp.
- BARTHES, Roland, 1981, *Essais critiques*, París, Seuil.
- BERTHOLD, Margot, 1974, *Historia Social del Teatro*, vv. I y II, trad. Gilberto Pérez Gutiérrez, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- BOBESNAVES, María del Carmen (coord.), 1997, *Teoría del teatro* (comp. e intr. de), Madrid, Arcos/libros, 332 pp.
- CURTIS, L. P., Jr. (ed. y comp.), 1999, *El taller del historiador*, trad. Juan José Utrilla, México, FCE, 342 pp.
- EAGLETON, Terry, 1998, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, México, FCE.
- FEVBRE, Lucien, 1970, *Combates por la historia*, Barcelona, Ariel.
- FRISCHMAN, Donald H. 1995, "Contemporary Mayan Theatre and Ethnic Conflict, The Recovery and (Re)Interpretation of History", *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance* (Ellen Gaynor, ed.), London and N.Y., Routledge.
- GONZÁLEZ OCHOA, César, 1995, *A lo invisible por lo visible*, México, UNAM, 179 pp.
- KOWSZAN, Tadeusz, 1988, "El signo en el teatro", en *Semiología y teatro* (comp. Magaly Mugercia), La Habana, ed. Pueblo y Educación, pp.10-14.
- KRISTEVA, Julia, 1978, *Semiótica I*, Madrid, ed. fundamentos, 269 pp.
- LE GOFF, Jacques, Roger CHARTIER y Jacques REVEL (coords.), 1985, *Diccionario del saber moderno. La nueva historia*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 602 pp.
- MARJNIS, Marco de, 1986, "Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador", en *Gestos*, I, 1, pp. 11-24.
- MEYRAN, Daniel, 1998, "Interpretación y recepción: el espectador y el intérprete", en Daniel MEYRAN, Alejandro ORTIZ, Francis SUREDA, *Teatro, público, sociedad (Actes du III<sup>e</sup> Colloque*

- International sur le théâtre hispanique, hispanoaméricain et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan*), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP (Collection Études), 559 pp.
- , (ed.), 1999. *Théâtre et histoire, La conquête du Mexique et ses représentations dans le théâtre mexicain moderne*, Perpignan, CRILAUP-Presses Universitaires de Perpignan (Marges, 19), 314 pp.
- VILLEGAS, Juan, 1990, “Modelos para la historia del teatro hispanoamericano”, en *Semiótica y teatro latinoamericano* (Fernando de Toro, ed.), Buenos Aires, pp. 277-289.
- , “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia”, en *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones, (actas del VIII seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED* (Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998), Madrid, Visor Libros, 1999, pp. 234-249.

# UNA APROXIMACIÓN AL CANON DE LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA O POÉTICA HISTORIOGRÁFICA

Ma. Esther Castillo G.\*

La narración historiográfica y la narración literaria conflictúan sus parámetros epistémicos en la novela histórica. La hibridación genérica ha posibilitado más de un análisis sobre sus supuestos. Si recorremos retrospectivamente la mirada, partimos de la poética aristotélica y desde ahí corroboramos los cambios conceptuales que se han generado cuestionando verosimilitud, verdad, posibilidad, fantasía y ficción. Ante la disyuntiva de qué le corresponde decir a la historia y qué a la literatura, siguió el cómo contarlo. El Renacimiento introdujo la instancia de la narración construida a base de enlaces de tipo causa-efecto, dentro de un diseño de principio, medio y fin, que coincidía con el enfoque antropocéntrico. El enfoque proporcionaba a la historia de la humanidad un argumento narrativo con principio, medio y fin recurriendo a una supuesta trascendencia de lo divino (Kermode, 1983). Durante el siglo XIX, se estableció una orientación científicista cuando los historiadores trataron de alejarse de la subjetividad que operaba en la forma narrativa, en busca de otras alternativas de (re)presentación de lo *real* y *verdadero* que comunicase un conocimiento objetivo del pasado. Los literatos

\* Facultad de Lenguas y Letras, Universidad Autónoma de Querétaro.

ubicados en la novela realista, cuya propuesta pretendía “ser el espejo de la realidad”, no podían alejarse del ámbito imaginativo que la misma codificación estética confiere. Propositivamente entonces, se ubica el siglo XIX como un parteaguas en donde la subjetividad de lo imaginativo se calificó como ficción, y en donde la historia y la literatura propusieron cánones disciplinarios más rigurosos y diferenciados. Al paso del tiempo, no obstante, la indagación sobre el lugar de la historia en la ficción o la ficción en la historia, ha sido la problemática constante no sólo para literatos e historiadores insertos en sus disciplinas, sino para quienes estudian sus textos. La indagación repercute directa o indirectamente, en filósofos de orientación hermenéutica y analítica, así como en lingüistas, semiólogos y estudiosos de las ciencias sociales; entre otros, quienes averiguan el qué, cómo, porqué y para qué de la grafía histórica, ante la necesidad de diferenciación o coincidencia de perspectivas teóricas, que caractericen una clase de verdad histórica o literaria.

Al revisar textos historiográficos y poéticos, sincrónica y diacrónicamente, se corrobora que muchos de ellos trazan huellas por la vereda limítrofe de la argumentación que sitúa el espacio de la “inversión de lo pensable” como diría Michael de Certeau, colocados en el intersticio que se genera en la actualidad a partir de la representación de la diferencia (Certeau, 1993:101).

Así pues, al pensar en la representación de la diferencia se parte del tipo de percepción canónica que se tenía y tiene para cada discurso: historiográfico y literario. Desde un nivel epistémico (Mignolo, 1998: 343), cualquier canon es analizado en su formación y transformación. Es pertinente observar asimismo sus implicaciones como representación de grupo o clase social, al considerar el nivel de fronteras y evolución cultural relativas a la comunidad, y no como una relación jerárquica respecto a un canon supuestamente primordial. Las preguntas que surgen, por lo tanto, inciden en la duda sobre si es deseable estabilizarlo o no, si se trata de definir un territorio, creando, reforzan-

do o cambiando una tradición. Es decir, la cercanía cada vez mayor entre discursos historiográficos y poéticos, debe considerarse como amenaza epistemológica, o bien inscribir otro tipo de acreditación, que recapitule el nivel epistémico del canon.

Tales interrogantes emergen ante la franca diversidad de textos literarios, y no sólo los calificados como novelas históricas, que al asumirse genéricamente retoman un sistema de interacciones poéticas e historiográficas; sino respecto de otras narrativas, que sin plantearse como tales, incursionan también en el ámbito de una memoria histórica; esto denotaría, además de una reacreditación canónica disciplinaria, otra genérica.

Así estamos, con más o menos frecuencia, ante un debate que tiene que ver con acciones entre dos frentes: la transformación del canon y la resistencia a los cánones.

Propongo por ello, examinar una factura anterior o cohesionadora como es la perspectiva disciplinaria de la cual ambos discursos parten. Las humanidades como disciplinas si enseñan algo es la diversidad y atacan, por decirlo así, el impulso canonizador. Una virtud particular de la literatura, la historia o la antropología, es, por ejemplo, la enseñanza de la alteridad (Culler: 148), en el sentido de que una pluralidad palpable es uno de sus deberes. De ahí se sigue que estas disciplinas persigan formar hábitos de pensamiento y juicio, que posibiliten una crítica cultural o desmitificadora, opuesta a una idea de cultura establecida o inmutable. Es probable que sobre estos supuestos sea comprensible la diversidad de intereses atraídos por la literatura, que quiere hoy hablar o remitirse al pasado, pero sin dejar de construir sus propias realidades.

La literatura, al no separarse de la idea de realidad que la genera y construye, fundamenta más que nunca una conciencia crítica. Esta "conciencia" tiene que buscar formas discursivas y de representación, que provoquen o inviten al lector a conflictuarse ante lo que lee y contra lo que conoce. Así pondero la relevancia de los procedimientos

narrativos en donde parece que el lector se ve persuadido a buscar explicaciones posibles, no sólo del mundo narrado, sino de las formas y conceptualizaciones que asumen sus autores. El lector con repertorio y/o experiencia de lectura, no se conforma ya con el nivel del enunciado acerca de un evento o personajes construidos en la trama, sino que se pregunta sobre el nivel de pertinencia acerca de una forma bajo la cual subyacen ideas de verdad, mentira y plausibilidad.

Hablar entonces de la pertinencia del canon es considerar primero su apertura, su raigambre humanista y asimismo, su codificación narrativa en situación comunicativa. Así pues desde una noción de texto para la comunicación —y por ende para la lectura—; hay que plantear ciertas consideraciones: una novela que narra, confronta, inventa o reconstruye la memoria histórica articula su discurso acorde a un sistema de signos que considera adecuado para un grupo social y/o momento histórico. El texto por lo tanto se considera como un proceso dinámico, que promueve cierta subjetividad en el lector cuando al tratar de concretizar su interpretación, busca un sentido para relacionarla contra su propia situación social y cultural. Hay sentido cuando se comparten códigos y se acepta que la creación estética, al imponerlos e innovarlos, reclama la colaboración del lector. El receptor siempre será un colaborador de la expansión semiótica que en el caso que nos ocupa, participa de lo imaginario fictivo y de lo imaginario histórico.

El hecho de pensar en la participación del lector, considerando estas características, sugiere una situación de lectura en donde es llevado a un pasado histórico, donde la representación hace emerger lo imaginario de manera tal, que pueda generar una sensación de “realidad” más comprensible, tal vez, sobre su existencia social actual, o bien, trasladar como criterio, lo que consideraba real en el pasado de su presente.

Sobre esta situación, McIntyre (After Virtue, 1981) sugiere, que “nosotros identificamos una acción particular, solamente por la invocación de dos clases de contextos, implícita, si no explícitamente; co-

locamos las intenciones del agente en un orden causal o temporal con referencia a su papel en la historia, y acorde al lugar al que pertenece, para determinar cuál es la eficacia causal que la intención del agente tuvo en una o más direcciones, y cómo, a corto plazo, las intenciones fueron exitosas o fallidas, para ser constituidas como proyectos a largo plazo”.

De acuerdo con lo afirmado, se puede preguntar si es posible lograr una comunicación en dos direcciones, una vertical de la historia de un individuo o evento y la tradición a la cual pertenece; otra horizontal que medie entre la crónica de diferentes individuos y creencias culturales. Ahora bien, no se pierde de vista que los actos interpretativos son respuestas mediadas por relaciones o estructuras de poder, incluso de forma inconsciente; de aquí que leer, implica seguir “instrucciones” codificadas en el discurso; planteamientos a los que el autor estratégicamente apela como sistemas de creencias, valores, ideales, etcétera, que constituyen repertorios estéticos y horizontes culturales.

Es decir, si se acepta como pertinente una determinada forma de presentar la “realidad”, se reconoce una manera de determinar el valor o el significado de una realidad o bien de considerar que sólo existen “verdades simbólicas”. El entramado de instrucciones y tendencias codificadas debe, por lo visto, comprenderse en su complejidad, puesto que los textos literarios generalmente no refieren de forma directa o explícita los sistemas dominantes de su entorno. Las normas y valores extratextuales están encapsuladas en el texto y experimentan, por este hecho, una transformación en el código de su validez. A propósito Habermas (Wallace, 1987) afirma que mantener un “diálogo” con el pasado sólo podría ser verdadero si existiese un espacio ideal, libre de ideologías y relaciones de poder. Certeau (1987) afirma, a su vez, que la historiografía no escapa de la coacción de las estructuras socio-económicas que determinan las representaciones de una sociedad; de ahí que este tipo de discurso lo considere como pedagógico, normativo, nacionalista o militante.

Importa reconsiderar que cuando se concibe la lectura como *acto* se abandona la noción de creación y recepción del texto con matices de inocencia o de imparcialidad y se indaga si el universo fictivo que propone un tipo de "*poética historiográfica*" corresponde a una narrativa literaria en donde lo enunciado sólo sea válido en sí mismo. O pretenda continuar con un tipo de "diálogo" en donde se produzca polémica no sólo por lo enunciado, sino por la forma y el lugar de la enunciación.

La narrativa literaria historiográfica presenta una dinámica peculiar entre los diferentes puntos de vista que los narradores asumen como discurso, acción y reacción; el autor los confronta como personajes y eventos ya contextualizados por la historiografía y por su mundo fictivo; posibilita que el espacio textual convoque y abra horizontes en el lector, le ofrezca pautas de análisis y reformulaciones que inciden sobre la interpretación y el sentido del pasado en el presente.

Potenciar la idea de una "poética historiográfica" es aventurarse más allá del canon para privilegiar la noción de una narrativa en donde lo importante es propiciar diálogos, generalmente en conflicto, pero no sólo acerca de personajes y eventos; sino del proceder historiográfico y literario como acto de lectura frente a sus propios estatutos.

Leer novela histórica actual es ingresar a la discusión siempre en proceso, sobre los encuentros y desencuentros discursivos del pasado y de la memoria o tal vez del olvido con dimensiones históricas.

Luego entonces, para establecer argumentos sobre el estatuto epistemológico de la narrativa histórica y/o la poética historiográfica, es interesante revisar las propuestas fundamentadas por diversos teóricos como Hyden White, David Carr, Paul Ricoeur, Mink, Danto, Veyne, así como el citado Certeau, Foucault o Kermode; entre muchos otros que fundamentan teorías narrativas como formas o procesos "naturales" que pertenecen a lo humano desde sus orígenes. White, por ejemplo, afirma que el significado de los relatos históricos lo otorga la forma, enunciada como "imaginación narrativa" (1992-b);

nuestras facultades narrativas transforman el presente a partir de un pasado que nosotros imaginamos como un devenir. Sus hipótesis provienen del análisis sobre supuestos de Droysen, Jameson, Ricoeur, y otros más. Para Carr, por ejemplo, las experiencias, las acciones: la vida, son objetivos de un grupo social, formulables por vía narrativa como eje estructural. La estructura narrativa, para quienes como Carr sostienen, se asemeja a la vida, se configura por secuencias de principio, medio y fin; regresa, avanza, resume, suspende la historia de una vida individual o social. Tiempo histórico y existencia histórica tienen implicaciones para la comprensión y escritura de lo histórico. Para Ricoeur, sólo cuando se reconstruye narrativamente una historia, se conforma el mundo del texto (1984). Y es en la obra literaria, a partir de procesos metafóricos, que el lector trasciende en dirección a “ese” mundo; ayudado tal vez por ese excedente de sentido que la retórica fundamenta.

Si para Carr la narrativa es secuencial de acuerdo con la vida; para Mink —en cambio—, la vida no tiene principios, medios y finales, sino reuniones y confluencias. El comienzo de un asunto pertenece al relato, que después “nosotros” nos contamos a nosotros mismos, no niega que haya partes como episodios, pero partes finales sólo en el relato.

Puede observarse que más acorde a la propuesta de Mink (1987), la narrativa actual se cimienta sobre estructuras que confrontan o disienten el esquema planteado como principio, medio y fin. En los relatos actuales se le delega al lector la organización de esa posible correspondencia entre secuencia narrativa y secuencia de vida. Y con esto, estaríamos percibiendo otro tipo de orden canónico.

Se apela al lector para desarrollar una conciencia crítica cuando se ve obligado a buscar posibles explicaciones a partir de reuniones, confluencias y contingencias entre el orden temporal del mundo narrado y el tiempo de lectura. Kermode (1983), a su vez, cuando analiza la obra de Musil, afirma que “lo que nos tranquiliza es la simple secuencia, la sobrecogedora variedad de la vida presentada en un orden

unidimensional”. Porque nos agradan las ilusiones derivadas de esta secuencia, su aceptable apariencia de causalidad; precisamente los textos de Musil parecen no seguir cánones narrativos fijos, en tanto que se insinúa que la ilusión —principio, medio y fin— es demasiado absurda; pues no es posible encontrar en la vida la simplicidad inherente al orden narrativo.

Autores mexicanos con publicaciones recientes como: Sada, Ramos, Montemayor, Del Paso, Uribe, Elizondo, Aguilar Mora y Rivera Garza, por ejemplo, crean formas narrativas que parecen empeñadas, como mencioné antes, en hacer que el lector perciba un mundo desacralizado fuera de espacios mágicos, religiosos, universales, que otorgaba nombres-monumentos, iconos representativos de una forma de interpretar el pasado. Ahora, al buscar cauces formales de acceso crítico, los procesos retóricos se imponen como estrategias interpretativas.

Así pues, sea que consideremos la noción de “poética historiográfica” o se siga hablando de “novela histórica [nueva]”, o se fundamente el “relato de la memoria histórica”; la creación narrativa que convoca el pasado, coincide y busca su consecución en marcos referenciales que muestran acciones y formas retóricas comunes para alertarnos sobre el presente.

Dichas acciones y formas pretenden, entre otros supuestos:

1. Desmitificar las construcciones oficialistas de la historia. Esta tendencia se agudizó en países de América Latina y el Caribe cuando se conmemoraba el 50. centenario del encuentro y desencuentro entre grupos europeos y amerindios. La Casa de Austria o los Habsburgo, fue el blanco contra el que todos coincidieron como un hito trascendental en procesos colonizadores e imperialistas. En este sentido los mitos fundacionales fueron cuestionados también por historiadores como O’Gorman. La desmitificación centra el debate sobre el propio relato histo-

riográfico y sobre las localizaciones de la memoria. Polemiza en torno al estatuto de la memoria oficial como la memoria colectiva.

2. Discurrir el imaginario social que se gesta en torno de ciertos personajes y circunstancias históricas, que antes se presentaba al calce de la narrativización de la historia. Se privilegiaba la memoria del poder sobre la memoria de los oprimidos. Interesa también escuchar otras voces, las que delatan la presencia de aquello que la gente juzga importante no sólo a partir del mito, del rumor, aun del chisme, sino de la lucha cotidiana que apoya una forma de identidad, de pertenencia al grupo social que hace la historia, la vive y propaga.
3. Arriesgar opiniones y juicios acerca de la historia inmediata. Los historiadores generalmente rehuyen la historia de lo inmediato, argumentando falta de distancia interpretativa. Los procesos democráticos y la lucha por alcanzarlos, empero, suceden y siguen sucediendo en un tiempo más acelerado del que pueda aprehenderse desde la rigidez de un canon disciplinario histórico.
4. Interrogar los objetos de conocimiento histórico gestados hasta la actualidad. Hace tiempo ya que los historiadores afirman que la historia no es develación ni revelación del pasado, sino construcción textual de objetos de conocimiento. Esto indica que la forma de conocimiento otorgado, sin ser sólo discurso, puesto que los hechos suceden, sí incluye interpretación, por tanto subjetividad, punto de vista y semantización que transforma el nivel referencial. El objeto de conocimiento es a un tiempo acción y discurso.

En reciprocidad, se cuestiona la idea de que la literatura se basa únicamente en un estatuto ontológico de ficción en donde lo afirmado sólo tiene validez en su mundo. La novela que se remite a la memoria histórica golpea mitos, referentes e ideologías que trascienden lo meramente ficcional.

5. Conflictuar, mediante códigos y marcos referenciales retóricos, no sólo los conceptos de verdad literaria o histórica, sino la evolución del concepto mismo de verdad que podría llegar hasta un total relativismo. Es decir, si bien se ha desechado la posibilidad de una verdad absoluta, no por ello se renuncia a su búsqueda.
6. Diferenciar y privilegiar el lugar de la enunciación. En la actualidad la expectativa de la escritura de la historia debe encontrar el lugar desde donde se lee (Achúgar, 1998). La heterogeneidad espacial de América Latina y el Caribe no permite la conceptualización de identidad global, permanente y aceptada de modo general que admita la globalización poscolonial. Y para saber, a fin de cuentas, de quién es el canon del que hablamos.

Y todas estas “acciones” se significan a través de marcos retóricos (o referentes o procesos de “misreading”) que provocan la lectura crítica. Aun cuando no se abandone la estructura secuencializada del relato, sí se subvierte la intencionalidad del texto mediante estrategias discursivas: podemos comprobar que cada vez es más frecuente la mirada irónica, las metaficciones, las parodias, las sátiras, los chismes, las mascaradas que más de una vez alteran y alternan la construcción lineal y en donde la narrativización de la historia es sometida a transcontextualizaciones y deconstrucciones formales.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACHÚGAR, Hugo, “Leones, cazadores e historiadores”, en *Teorías sin disciplina*, México, Porrúa, 1998.
- CARR, David, *Time, narrative and history*, USA, Indiana Univ. Press, 1986.
- CERTEAU, Michael, de, *La escritura de la historia*, México, UIA, 1993.
- CULLER, Jonathan, “El futuro de las humanidades”, en *El canon literario*, España, Arco, 1998.

- DANTO, Arthur, *Historia y Narración*, España, Paidós, 1989.
- FOUCAULT, Michael, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1971.
- IŞER, Wolfgang, *El acto de leer*, España, Taurus, 1987.
- KERMODE, Frank, *El sentido de un final*, España, Gedisa, 1983.
- MACÍNTYRE, Alasdair, *After Virtue*, USA, Notre Dame Press, 1981.
- MIGNOLO, Walter, "Los cánones", en *El canon literario*, España, Arco, 1998.
- MINK, Louis, *Historical Understanding*, USA, Cornell Univ. Press, 1987.
- PULGARÍN, Amalia, *Metaficción historiográfica*, España, Fundamentos, 1995.
- RICOEUR, Paul, *Time & Narrative*, USA, Univ. of Chicago Press, 1984.
- VEYNE, Paul, *Cómo se escribe la historia*, España, Alianza Universidad, 1984.
- WALLACE, Martin, *Recent theories of narrative*, Ithaca & London, Cornell Univ. Press, 1987.
- WHITE, Hyden, *Metahistoria*, México, FCE, 1992 (a).
- , *El contenido de la forma*, España, Paidós, 1992 (b).



# HISTORIA Y METÁFORA. ACERCA DEL MODO DE EXPOSICIÓN

## EN LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA DE J. G. HERDER

Augusto Bolívar Espinoza  
Óscar Cuéllar Saavedra\*

### INTRODUCCIÓN

Entre los iniciadores de la filosofía de la historia en el curso del siglo XVIII, y junto a los nombres de Voltaire, Hume, Montesquieu, Vico y Kant, en la literatura especializada suele reconocerse la importancia de Johann Gottfried Herder (1744-1803), en particular, por sus posiciones críticas frente a la Ilustración y sus propuestas para mirar de otra manera la historia de la humanidad. Pastor luterano, poeta, ensayista y filósofo, Herder fue, junto con Hamann, Goethe y Schiller, una de las figuras del *Sturm und Drang*, en las décadas de los sesenta y los setenta (Berlin, 1997; Rouché, 1947), y uno de los pensadores alemanes del siglo XVIII que más influyeron en su generación y en las siguientes (Cassirer, 1985). A pesar de ello y de ser reconocido como “quien realmente descubre la historia” y como creador del método de “penetración simpática” (*Einfühlung*), además de precursor de la filosofía

\* Departamento de Sociología, UAM-Azcapotzalco.

de la vida (Meinecke, 1943), sus trabajos son escasamente conocidos y poco estudiados en la actualidad.<sup>1</sup>

En este ensayo nos proponemos analizar algunos aspectos de su obra, en particular, ciertos rasgos de su estilo literario y de su modo de exposición, caracterizado por el frecuente uso de analogías, imágenes y metáforas, y que contrasta con el de los filósofos ilustrados de su época. Aquí argumentaremos que este modo de exposición puede entenderse como resultado de una visión del mundo y de una postura metodológica que le exigen a su autor apartarse del lenguaje propio de los filósofos a quienes critica, a la vez que recurrir a medios que le permitan expresar su pensamiento sobre la complejidad de lo real, en particular, de la existencia humana y de su evolución en el tiempo. Para ello, dedicaremos una primera sección a presentar una visión general de sus supuestos y sus puntos de partida, para luego examinar su modo de exposición (secciones 2 y 3). Finalmente, daremos una idea de cómo construye una historia metafórica de la evolución de la humanidad.

Antes de empezar, conviene señalar que nos basaremos en las dos obras que le dieron a Herder un nombre en el campo de la filosofía de la historia, a saber, su libro publicado en 1774, *Una otra filosofía de la historia para contribuir a la educación de la humanidad. Contribución a muchas contribuciones del siglo* (Herder, 1947), y su monumental tratado *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, aparecido en cuatro tomos (en los años 1784, 1785, 1787 y 1791) (Herder, 1959). Con todo, y al igual que sucede con los comentaristas

<sup>1</sup> Entre los trabajos recientes sobre Herder, destacan los de Isaiah Berlin (2000a; 2000b), que ha señalado su importancia como uno de los precursores del romanticismo y de lo que llama el “expresionismo”, el “pluralismo” y el “populismo”. En México también se ha publicado una antología de sus principales textos sobre filosofía de la historia (Herder, 2000) y un largo ensayo sobre su obra (Velázquez Mejía, 2000), además de un artículo sobre algunas de las ideas básicas de su filosofía (Palti, 1997).

de su obra, centraremos nuestra atención en la primera; esto tiene cierto fundamento, ya que en ella se condensan los planteamientos más característicos de su oposición a la filosofía de la Ilustración.<sup>2</sup>

## I. ACERCA DE LOS FUNDAMENTOS DE SU VISIÓN DE LA HISTORIA

Con estas aclaraciones, conviene anotar unas observaciones sobre la manera en que sus planteamientos han tendido a ser entendidos y expuestos por sus comentaristas. Estos suelen examinar las aportaciones de Herder a la filosofía de la historia asumiendo que le anima un interés científico o filosófico semejante al de los autores que critica; con ello, o bien dejan de lado la forma en que nuestro autor expone sus ideas o le restan importancia (por ej., Cassirer, 1979; Meinecke, 1943). Pero lo cierto es que Herder no habla como científico ni como filósofo riguroso, ni pretende hacerlo; él siempre habla como desde un púlpito y, a veces, como portavoz de la Providencia, como profeta que conoce el verbo divino o ha sido iluminado por él, y tiene una misión que cumplir en provecho de la humanidad. Más que el de un filósofo o de un científico poseído por la idea de la coherencia y el rigor lógicos, su lenguaje es, ante todo, el de un predicador, que busca

<sup>2</sup> En las *Ideas*, que Herder publicó con la advertencia de que era una versión más amplia y completa de lo expuesto en su primer tratado, mantiene el núcleo de sus viejas posiciones en los dos primeros tomos, pero lleva a cabo otros desarrollos bastante distintos en los siguientes, al punto que podría hablarse hasta de una ruptura en la concepción general y en el estilo de su obra. En efecto, si en los primeros tomos se mantiene en la línea conceptual y discursiva de *Una otra filosofía*, en los últimos predomina un esfuerzo por exponer, de manera sistemática y científica, el conocimiento existente sobre la historia y las características de una enorme variedad de pueblos, que ha llevado a algunos comentaristas a ver una negación de sus posiciones iniciales y un giro hacia la aceptación del racionalismo de la Ilustración (por ej., Rouché, 1947; Meinecke, 1943).

convencer a su público mediante el recurso a analogías e imágenes que apuntan más a la experiencia y a los sentimientos que a la razón de quien lo lee o escucha y ello, porque desde su perspectiva importan más la impresión inmediata de una vivencia o la visión panorámica de conjunto, que el desarrollo sistemático y exhaustivo de un argumento.

Debe tenerse presente que un punto central del rechazo de Herder a la Ilustración se debía a que, en su opinión, los *philosophes* habían dejado de lado toda referencia a Dios para dar cuenta de la naturaleza y del mundo —o, al menos, lo habían reducido a un primer momento de la creación que, entregada entonces a leyes invariables, dejaba ya de requerir Su presencia para funcionar—. De esta manera, en el pensamiento de la Ilustración, la naturaleza venía a ser considerada sólo en cuanto regida por leyes, y concebida como “mecanismo” cuyas claves se trataba de develar mientras que, paralelamente, el hombre era degradado de criatura privilegiada de Dios, a la condición de “máquina” (por ejemplo, en *L'homme machine*, de La Métrie). Para Herder, por el contrario, la existencia del universo, en su infinita variedad y diversidad, no podría entenderse sin reconocer un papel activo de la divinidad, siempre presente en todo lo creado. Por otra parte, aceptaba el credo pietista según el cual, además de la Biblia, la naturaleza es o representa la escritura de Dios —es el “libro de Sus obras”— en que podemos, en alguna medida, leer Su voluntad o, al menos, aproximarnos a ello. Pero la naturaleza no nos habla directamente ni en el lenguaje de las matemáticas, sino indirectamente, por medio de la poesía —mediante ejemplos y procesos que vienen a ser signos o símbolos cuya comprensión puede ayudarnos a entender nuestro papel en el mundo—; y es tarea de todo hombre razonable aprender a leer e interpretar los signos de la escritura de Dios.

De esto derivan varias consecuencias importantes para Herder. La primera es el supuesto de que todo lo que existe, existe por obra y voluntad de Dios y, en consecuencia —y puesto que Este no hace nada que no tenga algún fin—, todo existe por o para algo. Es decir,

que todo lo que existe tiene un fin o tiene un sentido, independientemente de que nosotros podamos llegar a vislumbrarlo o entenderlo: los hombres somos “vasos estrechos, que no todo pueden contener” (Herder, 1947). Segundo, todo lo que existe —en especial, los seres humanos— es (somos) algo único, cada uno distinto de los demás e irreductible a ellos, a la vez que portadores de un fin igualmente específico y singular. Por otra parte, constituimos una especie, configuramos un tipo de existencia que se distingue de la de otras especies y seres vivientes, lo que también significa que compartimos un fin común.<sup>3</sup> Tercero, la manera en que podemos entender el mundo humano y el fin de cada ser, pero sobre todo el de la humanidad, es leyendo en el libro de las obras de Dios. Herder agregará algo que está implícito en esta concepción religiosa —pietista— del mundo y de la historia, a saber, que puesto que, al igual que la naturaleza, los hombres son obra de Dios, también en sus actos podemos leer los signos que nos indican la intención y el plan de la Providencia.

Así, la tarea que se fija es presentar una “otra filosofía de la humanidad” y de su evolución, basada en estos supuestos, para contraponerla a las de los *philosophes*. Seducidos por las luces de la Ilustración, estos se plantearon o bien una historia “fenoménica” (o “natural”), en que adquiriría prioridad la narración de los hechos según su continuidad temporal (en la forma de una historia descriptiva o “narrativa”) o bien —como en el caso de Kant—, una historia “filosófica”, que ponía el énfasis en una intención propedéutica (una historia que enseñe al hombre el camino hacia la plenitud de su ser). En cualquier caso, estas filosofías de la historia aceptaban el supuesto de que la Naturaleza o la Providencia (o la Razón) señalan un fin al hombre

<sup>3</sup> En este punto los analistas tienden a coincidir en que en la postura de Herder —tal como está expresada en *Una otra filosofía*— o bien hay inconsistencia o, peor aún, contradicción, ya que de una parte sostiene la existencia de seres que se caracterizan por fines singulares, irreductibles entre sí y por otra, cree en un fin de la humanidad como un todo.

—el pleno dominio de la razón—, que se cumpliría en el tiempo, si es que no había llegado a cumplirse ya.<sup>4</sup>

Si bien Herder acepta en principio la tesis de un fin de la humanidad, no coincide con la perspectiva ilustrada que, a su juicio, no era más que una consecuencia del deísmo y de la concepción mecánica de la naturaleza y del hombre, que llevaba a acentuar sólo un aspecto de la totalidad del ser humano, y a concebir el desarrollo de la humanidad como un proceso gradual y continuo, sin sobresaltos, estancamientos ni retrocesos (Herder, 1947). Frente a la unilateralidad de los *philosophes*, para Herder se trata de mostrar la variedad de la humanidad en el tiempo y en el espacio, manifiesta en la existencia de innumerables pueblos, todos valiosos por sí mismos, con distintas características fisonómicas, lingüísticas y culturales, y desarrollándose en diferentes tiempos y ambientes naturales (“climas”, según la sintética formulación de Montesquieu). También, de afirmar la existencia e importancia de los sobresaltos, estancamientos y retrocesos, en lugar del progreso gradual supuesto por los *philosophes*. Para Herder todo esto es el resultado necesario del reconocimiento de la presencia y actividad continua de Dios y su infinita sabiduría y creatividad, expresadas en la naturaleza y en la humanidad. En consecuencia, su visión de la humanidad y de su evolución en el tiempo (lo que los especialistas llaman su filosofía de la historia) asumirá la forma de una historia “profética” o novelada —historia como “novela”— de la humanidad, que toma de la naturaleza las imágenes adecuadas para entender a los hombres a la vez que para hacerse entender por ellos.

<sup>4</sup> Por cierto, hay diferencias: para algunos, el fin del hombre —el pleno desarrollo de su potencial— se cumpliría en la especie, no en el individuo, en un futuro indeterminado (Kant, 1999a); para otros, la Ilustración expresaba si no la etapa final, al menos la más avanzada en la evolución de la humanidad. Como es obvio, para distinguir entre las distintas concepciones de la historia, usamos la terminología que Kant (1999b) empleó en sus opúsculos.

## 2. IMÁGENES Y METÁFORAS EN LA OBRA DE HERDER

Herder representa un ejemplo bastante típico del caso del predicador religioso: primero, afirma su fe y la exige de los demás y luego, dándola por sentada, supone que son ciertas y útiles tanto la imagen que emplea (el libro, la escritura de Dios), como la analogía que presume existe entre la naturaleza y la humanidad. Esto define el rasgo más característico de su estilo: uso continuo de imágenes y metáforas para presentar con viveza sus planteamientos, conmoviendo al lector (al oyente) y buscando convencerlo por esta vía, más que por la argumentación rígida, rigurosa y fría que caracteriza al modo de pensar y de exponer de los filósofos de la Ilustración. En este plan, Herder no justifica el uso de sus imágenes y metáforas; sencillamente supone que para quien lo escuche (o lea), será obvio que mientras una imagen señala, por ejemplo, la unidad del referente, otras destacan más bien su constitución plural, sin que —sin embargo— se pierda la idea de totalidad del conjunto.

¿Qué imágenes y metáforas son las más recurrentes en su obra, y para qué las usa? En el cuadro 1 (página siguiente) hemos intentado dar cuenta del tipo de imágenes que con mayor frecuencia usa Herder y en la figura 1 mostramos los temas a los que ellas refieren.

En el cuadro presentamos las imágenes claves distinguiendo según su ubicación en el “libro” de Dios (naturaleza, mundo humano) y luego, por reino o dominio de pertenencia. Entre las primeras, se encuentran las de los reinos animado (el ciclo de vida o la alegoría de las edades de los pueblos), vegetal (la semilla, el árbol, el bosque) y mineral (el agua en las formas de la gota, el estanque, el arroyo, el mar). Entre las que toma del “libro de lo humano”, Herder se refiere, en particular, a la poesía, a los cantos y bailes populares y al teatro; y cuando usa imágenes del dominio de los objetos artificiales, elige el péndulo (con mucha menor frecuencia, y sólo en las *Ideas*).

CUADRO 1

*Clasificación de las imágenes más frecuentemente usadas por Herder, según "Libro" de la naturaleza y reino o dominio específico de pertenencia*

<i>Tipo de "Libro" o de "escritura"</i>	<i>Dominio o reino específico</i>	<i>Imágenes clave</i>
Libro de la naturaleza	del reino animado*	las "edades" o fases del ciclo vital (infancia, juventud, etc.)
	del reino vegetal: plantas	la semilla, el germen el árbol el bosque
	del reino mineral: agua	el arroyo el estanque el mar (las olas del mar) la gota de agua
Libro de la humanidad	actividades humanas (colectivas)	la poesía (popular) y los cantos y bailes populares el teatro
	artefactos (mecánicos)	el péndulo

\* Herder toma el ciclo de la vida de los seres humanos como hecho natural (biológico demográfico), aplicable a toda forma de vida animada, individual o colectiva.

FIGURA 1

*Procesos a los cuales refieren las imágenes que Herder emplea*



En general, el papel que cumplen estas imágenes es ilustrar ciertas ideas abstractas que, por separado o en conjunto, representarían —por una parte— el carácter multifacético, variado y aparentemente contradictorio y caótico del mundo y de la historia, a la vez que —por otra— su necesaria unidad interna y de sentido como un todo. Se trata pues de mostrar o ilustrar visualmente —mediante imágenes dinámicas de estados o procesos (en especial de la naturaleza)— la diversidad de las manifestaciones de lo creado, el sentido particular que esconde o expresa cada una de ellas, junto con la unidad que cada “libro” tiene, gracias al vínculo divino —escondido y soterrado para la mirada ingenua, pero visible para el hombre reflexivo—, que las integra en un todo mayor. A su vez, este tiene su propio sentido, comprensivo de los demás en cada uno de los niveles mencionados, sin necesariamente llegar a coincidir literalmente con ninguno de ellos en particular.

Las ideas constantemente referidas mediante imágenes son las siguientes: permanencia y cambio, reposo y movimiento, continuidad y discontinuidad, unidad y diversidad, uniformidad y variedad. Como puede apreciarse en la figura 1, cada una de ellas tiene su opuesto (por ejemplo, reposo-movimiento) que es también su complemento. En este sentido, cabe pensarlas como continuos que se extienden entre polos que se oponen a la vez que se complementan. Asimismo, para cada línea que une dos polos contrapuestos-complementarios (por ejemplo, continuidad y discontinuidad, uniformidad y variedad), puede imaginarse un punto medio. Éste, si bien, cabría entenderlo como neutral o de indiferencia, también da la idea de un “centro de gravedad” de la línea; y algo similar sucede con todos los continuos tomados en conjunto (en la figura 1 todos ellos se encuentran en un centro común; además, se conectan mediante circunferencias que tratan de representar la idea de complementariedad compleja). El hecho de colocar un punto central tanto de cada línea como de todas ellas cuando se intersecan, trata de dar cuenta de una cuestión importante para Herder,

a saber: la idea de que todo tiene un “centro de gravedad” o “centro de felicidad”.<sup>5</sup>

Como es evidente, tratar de exponer simultáneamente y en un solo momento los distintos aspectos de un proceso complejo no es cosa fácil. Pero tampoco imposible, como lo enseña la poesía. La estrategia de Herder es, precisamente, seguir este camino recurriendo a los ejemplos que nos da la naturaleza. Un imagen puede aludir a uno o más aspectos de un proceso; pero también se puede recurrir a más de una imagen para centrar la atención en un aspecto o proceso. O usar una de ellas como metáfora central, articuladora, de la totalidad. También Herder puede romper la asociación entre una imagen y un tema o énfasis usando esa misma imagen para dar cuenta de otro tema, proceso o aspecto que le interesa. Por último, Herder puede recurrir a distintas imágenes sucesivamente en diferentes aproximaciones a un tema, cuando su interés consiste en dar cuenta de su complejidad multifacética.

Las imágenes que más usa son las de las plantas, que refieren o bien al origen y al fin o destino de cada individuo (la semilla) o bien - y entonces, generalmente acompañadas por la alegoría de las edades - a la existencia de los pueblos, culturas y civilizaciones, y a su evolución en el tiempo (el árbol, el bosque). Herder también usa las imágenes de la gota de agua (en *Una otra filosofía*) y del péndulo (en las *Ideas*) para dar cuenta de un centro —de “gravedad” o de “felicidad”— especialmente cuando trata de los individuos. Otras figuras, como el arroyo —y, en las *Ideas*, el “hombre interior”—, juegan en concierto con la semilla y el germen, apuntando al curso de vida y al *fin* que guía a cada hombre en su camino. La poesía, los cantos y las danzas popu-

<sup>5</sup> “Centro de felicidad” equivale al “centro de gravedad” de la *Monadologia* y de la *Teodicea* de Leibnitz (1989). Además de la influencia de Leibnitz, Meinecke (1943), Rouché (1947) y Berlin (2000a; 2000b) han señalado también la importancia de Shaftesbury y de los poetas pre-románticos ingleses en la formación del pensamiento de Herder. Sobre el neoplatonismo de estos autores y de Diderot —a quien Herder también estudió—, véase Marí (1989).

lares , el bosque y el viejo árbol como representación de los patriarcas y el sentido moral y formativo de las familias o de las comunidades, ofrecen la nítida imagen del espíritu o del alma de un pueblo (*Volksgeist, Volkseele*). Por otra parte, las olas del mar —y, en menor medida, el teatro— remiten a la variedad y diversidad, al mismo tiempo que a la continuidad-discontinuidad y a la permanencia infinitas de la creación, mientras que el estanque sugiere la idea de un centro de todo lo existente y que es, a la vez, origen del movimiento.

Así, podemos resumir diciendo que el modo de exposición de Herder se basa en un sistema flexible y abierto de analogías y metáforas. Este le permite entregar impresiones vivas y convincentes de ideas y procesos complejos, que sería difícil y tedioso tratar de exponer mediante el tipo de discurso característico de las visiones científicas, sistemáticas y racionalistas —unilaterales— de los ilustrados.

### 3. LA "LECTURA DEL LIBRO DE DIOS"

Echemos ahora una mirada algo más detenida a las relaciones que Herder establece con sus metáforas. Lo haremos separándolas por tipo de "libro" del que lee.

#### *Del "libro de la naturaleza"*

Un primer tipo de metáforas recurre a imágenes del libro de la naturaleza: el ciclo de la vida, el reino vegetal, el mineral. El *ciclo de la vida* toma como base las edades del individuo —infancia, adolescencia, juventud, madurez, senectud—, y da cuenta de procesos a lo largo del tiempo, que aplica indistintamente a los hombres, a los pueblos, a las culturas y a las civilizaciones, aunque nunca a la Humanidad como un todo. La razón parece clara: el mundo creado por Dios es o bien infinito en su extensión temporal o si tiene un fin, nosotros no podemos

saberlo, y todo lo que tenemos es la palabra de Dios acerca del juicio final y de la vida eterna.

La metáfora de la *semilla* o del germen se asocia siempre con el inicio de la vida, con la generación de un nuevo ser: “Todo lo que es surge de una semilla” (Herder, 1947; 1959) —o de un germen—, que contiene el fin hacia el cual cada ser tiende. En ella está presente aquello que cada ser puede llegar a ser, e incluso, las etapas por las cuales se realizará su desarrollo.<sup>6</sup> La referencia al fin —siempre singular— de cada ser presenta variaciones: en *Una otra filosofía* usa la metáfora de la semilla, mientras que en las *Ideas* también habla del “hombre interior” que cada ser forja (o tiene) dentro de sí y que lo guía hacia su fin (esta imagen también está presente en Schiller (1991), que la toma de Fichte). Si bien en principio la semilla es propia y específica de cada individuo, en su desarrollo se va moldeando de acuerdo con las condiciones “climáticas” que la Providencia propone a cada nación, y con la guía de los “modelos” de comportamiento que surgen de los mayores, en especial de los viejos patriarcas, de las tradiciones y de los “prejuicios” de cada pueblo. Estos conforman el alma de un pueblo, y le dan identidad a lo largo del tiempo.

En este sentido, las *imágenes del árbol y del bosque* —eventualmente, la del jardín— ya presentes en Shaftesbury y en Diderot (Marí, 1989), muestran cómo se ligan los destinos, individuales y colectivos, y cómo estos últimos llegan a adquirir una fisonomía propia, que expresa su espíritu, su alma (*Volksgeist*, *Volkseele*). Los seres humanos son criaturas de otros seres humanos de los cuales descienden: son

<sup>6</sup> Palti (1997), recogiendo una sugerencia de Von Aesch (1947), ha señalado que esta imagen muestra la fuerte influencia de la filosofía natural de la época —previa a Darwin, que aceptaba alguna variedad de las teorías de la preformación—; como quiera que sea, parece que Herder ya conocía de las tesis de la epigénesis y de los cambios en la forma del embrión (metamorfosis), y se refiere a la semilla como portadora del fin que orienta el desarrollo del ser (humano, individual o colectivo), incluso superando los obstáculos que le plantea el medio. Sobre estas teorías, véase Bowler (1975).

hijos y nietos, pero a la vez, también padres, abuelos, además de tíos y sobrinos, etcétera. Herder imagina un primer progenitor —pintado como anciano o pensado en la figura de los viejos patriarcas—, que es como un gran y viejo árbol de extendidas raíces, tronco y ramas robustas, además de otras más delgadas, últimas en aparecer. O bien la imagen es la de un bosque, que se ha desarrollado de un viejo árbol, de cuyas raíces y semillas han surgido otros árboles, en distintas etapas de crecimiento y que descienden, todos, del primero. De esta manera, Herder puede sostener tanto la irreductible unicidad y especificidad de cada individuo junto con la peculiar “fisonomía” colectiva que caracteriza al pueblo o al tipo social al que pertenece —una respuesta a la cuestión de las “identidades” que hoy constituyen un importante eje de las preocupaciones académicas en México—.

Por otra parte, si con las metáforas del árbol y del bosque se enfatiza la continuidad entre el origen y la descendencia, también Herder puede hablar del bosque como tal, para dar una idea inmediata del tipo de existencia de un pueblo, distinta de la de los individuos: estos, al igual que los árboles, son unidades físicas indivisibles, mientras que los bosques, como los pueblos, conforman unidades compuestas por una multitud de seres distintos, aunque semejantes.

Otro recurrente conjunto de imágenes se asocia con el *agua*, en particular, del arroyo, de las olas del mar y del estanque. Ellas representan el movimiento dirigido a un fin, o bien, el movimiento infinito, variado, continuo-discontinuo, etcétera, sin otro fin más que su misma existencia. Así, el *arroyo* remite directamente a la noción de movimiento dirigido a un fin: recorre su camino hacia el mar, sorteando obstáculos, desviándose, a veces haciéndose más lento o más rápido, eventualmente deteniéndose —en un estanque o una laguna— o mezclándose con otro arroyo o con un río, pero siempre en incesante movimiento hacia un fin (Schopenhauer vería en esto una voluntad de la naturaleza y antes, Aristóteles podría haber dicho algo similar). Por otro lado, *la imagen de las olas*, en especial del mar, presenta a la

mente distintos aspectos del movimiento y de la variedad: las olas van y vienen, avanzan, chocan, saltan, se deshacen en espuma, retroceden, vuelven a formarse, a avanzar, etcétera. Esta es, por un lado, la imagen del movimiento infinito —de la uniformidad—, y por otro, el de la infinita diversidad y variedad en las formas: ninguna ola es igual a otra, y todas son, no obstante, olas. Al mismo tiempo, es la imagen de lo múltiple en la unidad y de la unidad en la multiplicidad: todas son olas del mar y este se manifiesta infinitamente en ellas permaneciendo, no obstante, igual a si mismo. Su movimiento es producto de su fuerza interior, de su energía en constante movimiento, dirigida siempre hacia lo mismo —el infinito y multiforme movimiento—. Sin duda, también influyen las formas del fondo y de la costa, que son diferentes en cada punto que se mire, pero lo hacen de manera secundaria. Por otro lado, el movimiento eterno del mar no deja de afectar al medio, y las costas cambian a lo largo de los tiempos, sin que esos cambios sean siempre o fácilmente perceptibles para los ojos humanos. En este sentido, es la noción de eternidad del movimiento la que se hace presente.

Pero las imágenes del agua también pueden dar cuenta de las ideas de estancamiento y retroceso, a la vez que de un “centro de gravedad” o centro de felicidad del ser, tanto en el reposo como en el movimiento. La figura del *estanque* —de la piedra que arroja a las aguas de un estanque sosegado— mucho menos usada por Herder, remite al origen único y centro del movimiento y de la serie inabarcable de efectos —ondas— a que da lugar. La piedra mueve el agua estancada en la forma de círculos que se amplían hasta llegar a la orilla y retornar, con lo que se dan movimientos encontrados —olas que vienen y van—, creando una superficie en movimiento no uniforme, variado y contrapuesto que, sin embargo, resulta de un mismo primer movimiento, en el centro del estanque.<sup>7</sup> Esta imagen sirve varios propósitos: la de una

<sup>7</sup> Cabe señalar que también Leibnitz compara el universo a “un estanque de materia en el que hay diferentes flujos y ondas”, en *Lettre a Des Billetes*

primera “fuerza generadora” (*Ideas*) que tiene efectos en algún momento inabarcables que acaban incluso por hacer desaparecer de la vista el punto de partida, el proceso de desarrollo de un centro en la forma de un “círculo en torno del centro” que se expande, debilitándose a medida que lo hace pero, también, de los efectos de las orillas que reorientan el movimiento dirigiendo las ondas otra vez hacia el centro (retroceso), a la vez que hacia otros lados, etcétera. Por último, Herder usa la *gota de agua* para la idea de un centro del ser —de cada ser— que por un lado nos remite, en la forma de la resonancia y la analogía, a la imagen de la semilla y del germen y, por otro, a la del centro del estanque. Pero en esta imagen es sobre todo el “centro de gravedad” (en la terminología de Leibnitz, o “centro de felicidad”, en la de Herder), lo que ocupa su interés: éste estructura la forma de la gota, manteniéndola igual a sí misma, y aun cuando haya variaciones debidas a factores externos. Aquí se trata, pues, de la identidad y de la permanencia.

#### *Del libro de la Humanidad*

Conviene partir aquí con los referentes artificiales —productos del arte y la inteligencia humana—, que de hecho se agotan en la imagen del *péndulo*, que aparece en las *Ideas*, pero no en *Una otra filosofía*. El péndulo retoma la referencia a un centro que estructura el ser y su forma a pesar de las influencias del ambiente —representado por la gota de agua, el estanque, la semilla— pero dándole ribetes más abstractos (mecánicos, matemáticos, incluso) y menos poéticos. El péndulo también tiene un centro de gravedad que podemos identificar

---

(1696), citado por Deleuze (1989: 13). Palti (1997), cita parte del texto de Herder en que aparece más nítidamente esta imagen, junto con otro de Kant, interpretándola como expresión de la noción de “ciclo-idea”, corriente en la cosmología de la época. Sin negar la correspondencia que puede existir con la imagen del universo, lo cierto es que al recortar el texto, Palti deja de ver la referencia al movimiento que Herder pone en ella.

matemáticamente de manera precisa, aunque lo que realmente vemos es su movimiento —eventualmente, su posición en distintos lugares en cada momento del tiempo—. Ninguna de estas posiciones en el espacio coincide con la otra, pero en conjunto conforman una serie que se repite, avanzando hasta un límite y retrocediendo, en torno de su centro de gravedad, que define la forma del movimiento.

Las imágenes extraídas de la vida y de la creatividad *humanas* son, en particular, las del *teatro* y las de *la poesía y los cantos y bailes populares*. En este caso, el libro que se lee analógicamente no es la naturaleza, sino la vida y las acciones de los hombres, y las metáforas apuntan o bien al mundo humano, o bien a la representación del plan divino (el teatro). Así, en la poesía, el canto y la música populares, se expresa la simiente de un pueblo pero, sobre todo, su “espíritu”, su “alma”. El espíritu de un pueblo (*Volskgeist*), el alma de un pueblo (*Volkseele*), se expresa en la obra de los poetas populares —para Herder, estos son los verdaderos poetas, sobre todo en comparación con los seguidores de los clásicos—; pero también está presente en los cantos y las danzas populares. El espíritu del pueblo anima a cada uno de los cantantes y bailarines —que constituyen su círculo inmediato— y es acompañado por el coro de los demás o el murmullo en sordo de los que no cantan pero sienten el concierto de todos —del todo del que forman parte—. Aquí hay una clara aunque indirecta referencia a las imágenes del germen y la semilla, al “hombre interior que hay en cada hombre” (Herder, 1959), a los círculos concéntricos de las disposiciones más o menos despertadas que cantan en concierto, a las olas del estanque en que arrojé una piedra.

Unidad, diversidad, movimiento continuo que nace, se desarrolla y muere para volver a nacer, desarrollarse y morir, en una y mil formas repetidamente, sin ser nunca igual a sí mismo, como un caleidoscopio infinito que en la forma de cambiantes figuras, luces y sombras simultáneas o intermitentes semejan un teatro fantástico y multifacético, el *Gran Teatro de la Humanidad*, el Gran Teatro creado por la Divini-

dad. Dios, el creador, juega un juego que es, a la vez, drama y comedia, con actores que representan un papel que nunca es el calco de la representación anterior —así como el público que se interesa, se conmueve, suspira, llora, ríe, no es siempre el mismo pero es siempre el público que rodea al círculo iluminado del escenario.

El teatro es tanto enseñanza como representación, pero también, algo que tiene sentido por sí mismo, como producto de una creación. Es teatro, sí, pero también “la marcha de Dios en el tiempo” —una historia, una imagen de la historia—. Cada acto, cada movimiento, cada frase, tienen sentido en la obra, y su representación constituye el sentido de ésta. Por otro lado, es la concepción de la obra la que da sentido a cada momento de que se compone, según la voluntad del Creador. Éste tiene el plan del conjunto y conoce cada detalle del libreto, y aunque los actores y el público puedan desempeñar cada uno su parte con variaciones, nunca exactamente igual una representación a otra, siempre se trata de la misma pieza. Es la creación presentada como teatro, obra de Dios, al igual que la naturaleza, el libro de Dios. Podemos tener una idea del conjunto pero no un conocimiento completo —a lo más, una aproximación asintótica—, nunca acceso directo al núcleo divino detrás del todo. A no ser, claro, por revelación.

#### 4. METÁFORAS DEL TIEMPO EN LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA DE HERDER

¿Cómo aplica Herder este sistema de referencias metafóricas al estudio de la historia —o, en sus palabras, a la evolución de la humanidad? Entre los libros a que nos hemos referido hay continuidades y discontinuidades. En los dos primeros tomos de las *Ideas*, si bien se mantiene el modo de exposición anterior, introduce una visión pangenésica del universo que antes no se había hecho explícita. Por otra parte, en los últimos desarrolla un extenso estudio histórico antropológico de distintos pueblos de la Tierra, que se caracteriza por

una orientación decididamente científica y, en este sentido, aparentemente opuesta a la de sus trabajos anteriores. Echemos una mirada general sobre estos puntos.

La exposición de una historia metafórica de la humanidad aparece en la primera parte de *Una otra filosofía*, en que Herder interpreta el sentido del decurso de la civilización antigua desde su cuna, en Oriente, hasta su muerte, con el fin del imperio romano. Aquí adquieren especial relieve la alegoría de las edades y las imágenes del mundo vegetal. En breve, la providencia puso las semillas de la civilización en Oriente, en un “clima” que favoreció el desarrollo de ciertas “disposiciones” humanas junto con el gobierno de los antiguos patriarcas. Estos conformaron modelos de conducta ética que, en su esencia, serían la base de un tipo de autoridad natural (patriarcal), aceptada por todos. Irónicamente, Herder señala que también coincidirían con las características del “déspota ilustrado”. La adolescencia, en la que los hombres aprenden la disciplina, el orden y la obediencia, está representada por Egipto, mientras que la primera juventud, caracterizada por el despegue del hogar, el gusto por la aventura y el comercio y el intercambio, se encarnan en los fenicios. Grecia se presenta como la patria y representante de la primera madurez, plena, exuberante y equilibrada, mientras que Roma aparece como la edad adulta y la senectud. Cada uno de estos pueblos es elegido por la Providencia para ofrecer modelos de plenitud, válidos por sí mismos, o también para los demás; la secuencia de edades que cada uno representa da la idea de la continuidad simbólica del género humano, a la vez que del valor intrínseco de cada cual. Aquí la analogía de las edades tiene un papel puramente indicativo y metafórico, señalando una conexión temporal entre ellos que carece de todo sostén empírico: corresponde a lo que Velázquez Mejía (2000) considera poesía mediocre.

En las otras dos partes de la misma obra —que vuelven, en una suerte de *ritornello*, sobre los temas presentados al inicio—, Herder dedica unos párrafos a los árabes, distinguiéndolos de los pueblos de

Oriente, y caracterizándolos como “una rama lateral del árbol de la evolución del hombre”. Aquí, la alegoría de las edades se combina con la metáfora del gran árbol de la humanidad (que se restringe a una de sus manifestaciones, para luego engarzarse en el gran curso de la humanidad antigua). Las fases del ciclo de vida de la humanidad —de un tipo de civilización ramificada—, se corresponden con las distintas partes del árbol: las raíces, el tronco, las ramas fuertes, las ramas más débiles, las ramillas e, incluso, la floración en la copa. Si el Oriente es el origen —las raíces o el tronco, las ramas fuertes corresponden a variaciones en la evolución de tipos diferenciados de civilizaciones y de edades, mientras que las ramas débiles vienen a representar las civilizaciones más recientes (o los desarrollos más próximos). El conjunto ofrece la imagen visual de la evolución de una sola civilización a lo largo de un ciclo de vida representado por un pueblo distinto en cada fase.

En el comienzo de otro ciclo, Roma es el símbolo de la senectud y el deterioro, a la vez que la condición para el desarrollo de otros pueblos. Su decadencia y muerte dan paso a otro ciclo de civilización y evolución humanas, que se inicia con las invasiones de los pueblos germánicos y la expansión del cristianismo. Es cierto que —por otra parte— Roma aparece como el antecedente de la civilización del siglo XVIII; pero el autor más bien ve en los pueblos germanos, cristianizados, las raíces y el crecimiento inicial del gran tronco de la Edad Media, que acabaría, en la madurez, siendo desplazada por la modernidad y las ramas mal formadas —en cierto sentido— de la Ilustración. Herder también presenta este proceso como otra “rama” del gran árbol de la humanidad. El pueblo elegido para iniciar el ciclo de la vida es el “nórdico” (germanos), que constituyen el origen, la semilla, la juventud y la fuerza, física y moral, de una nueva humanidad (este desarrollo es una de las bases que han llevado a Rouché [1943] a ver en Herder un precursor del nacionalismo alemán).

Ahora bien, al situarnos frente a las *Ideas*, encontramos continuidad a la vez que discontinuidad con el tipo de pensamiento y el estilo

de su primera obra. Entre los cambios más notables, está el peso que en los dos primeros tomos adquiere una visión pangenésica del universo, según la cual todo lo creado surge de una especie de plasma original, que es moldeado por unas “fuerzas organizadoras” que dan forma a la “gran cadena del ser”, según un principio de organización jerárquica que sigue el esquema de Leibnitz en la *Monadologia* y la *Teodicea* (y de Plotino en las *Enéadas*). Si en *Una otra filosofía* las referencias al origen remitían al germen y a la simiente (eventualmente, al arroyo), teniendo siempre o casi siempre en mente los fines de los individuos, en las *Ideas* este papel pasa a unas “fuerzas generadoras” plásticas, que constituirían el impulso original que da lugar a formaciones corporales y espirituales diferentes y específicas, ordenadas en una progresión jerárquica, que va de las formas inertes de existencia hasta las más elevadas espiritualmente, con los hombres ocupando una posición intermedia entre un mundo superior y otro inferior.<sup>8</sup>

Pero los cambios más importantes aparecen en especial en el cuarto tomo. Aquí Herder se aboca a un estudio sistemático de una enorme variedad de pueblos de todo el mundo conocido de entonces, siguiendo un esquema comparativo que toma en cuenta el influjo del “clima” (en el sentido de Montesquieu), las relaciones entre distintos pueblos y sus mutuos efectos, las migraciones y otros aspectos sociológicos y antropológicos relevantes. Aunque su esfuerzo no parece todavía haber sido adecuadamente valorado, no hay duda de que se trata de una contribución que puede considerarse como fundamento de unas modernas historia y antropología comparadas. Paradójicamente, esta parte de su trabajo ha sido mencionada —que no analizada— para dar sustento a la tesis de la negación de sí mismo y de su tardía reconciliación

<sup>8</sup> La concepción de Herder y su exposición en los dos primeros tomos de las *Ideas*, fue objeto de la crítica de Kant en 1785, que le reprochó su “metafísica especulativa”, el uso de metáforas en vez de conceptos y la noción de unas oscuras “fuerzas generadoras” que no se definían. Cfr. Kant (1999c). Sobre la polémica Kant - Herder, véase Castillo (1999).

con la tan denostada Ilustración. Aquí sólo nos queda por señalar que, concomitantemente con este giro hacia una historia científica, el lenguaje tiende a abandonar la poesía y la metáfora que habían caracterizado sus orientaciones anteriores.

## 5. CONCLUSIONES

Según hemos visto, en sus obras sobre filosofía de la historia —sobre todo en la primera—, Herder recurre a un conjunto bastante bien definido de analogías y metáforas para componer visiones plurales de la diversidad, la multiplicidad y la variedad de la creación, junto con la idea de unidad de la naturaleza y de la especie humana. Aquí juega la tesis de que los “libros” de Dios nos dan claves para entender al hombre en su existencia y evolución. No estamos frente a una exposición sistemática ni rigurosa, pero sí viva, impresionante y seductora, que pone de relieve su encanto con la creación. Ella nos hace pensar en el trabajo de un pintor, de un cuadro hecho de pinceladas apropiadamente colocadas, llenas de colorido verbal, que destacan de manera impresionista algunos rasgos, algunas formas y nos equivocáramos si las miráramos queriendo encontrar nexos sistemáticos de continuidad entre ellas, ya que lo que interesa al pintor —y retiene el ojo— es, finalmente, una cierta imagen de totalidad.

En este ensayo hemos tratado de mostrar que esta forma de exposición depende estrechamente de su concepción del papel de la Providencia en la creación y existencia del mundo, que es también lo que explica su radical oposición y crítica a la Ilustración. De los supuestos acerca de la actividad de Dios y del sentido necesario —aunque muchas veces inescrutable— de Sus obras, Herder deriva la tesis del valor necesario y singular de cada existencia, y las bases para negar la idea de una historia progresiva, gradual y continua, de la humanidad, tan cara al pensamiento ilustrado. En su lugar enfatiza el cambio, la variedad, la diversidad, la discontinuidad que, en su perspectiva, son

acompañantes necesarios de la unidad, la uniformidad y la continuidad de la creación. Desde el punto de vista de Herder, dar cuenta de estos procesos complejos y contradictorios sin caer en la unilateralidad, al parecer sólo es posible mediante el lenguaje de la imagen, la alegoría y la metáfora, es decir, de la poesía y la literatura.

Hasta aquí el comentario respecto del modo de exposición de nuestro autor. Cabría agregar, sin embargo, que lejos de ser éste un aspecto secundario del esfuerzo de comprensión y conocimiento (como parecieran creerlo sus comentaristas), revela también una diferencia de método, estrechamente solidaria de los supuestos de que se parte, y que reaparece, pertinaz, en distintos momentos del tiempo. Ésta tiende a oponer y enfrentar a dos grandes concepciones del trabajo científico —y, más ampliamente, del esfuerzo por conocer y comprender los procesos sociales—: por un lado, quienes de una u otra manera siguen los lineamientos establecidos por la Ilustración (y, más generalmente, de una concepción científica que podría llamarse “normal”); y por otro, los que representan la reacción contra la pretensión de dominio exclusivo y excluyente de la razón, en desmedro de “la otra parte” del ser humano y de la vida: los sentimientos, las pasiones, los hábitos, las creencias. Si se la mira desde esta perspectiva, el estudio de la obra de Herder puede resultar no sólo de interés, sino también de utilidad para quienes cuestionan las pretensiones de verdad y objetividad absolutas del trabajo científico “normal” en los campos de las ciencias sociales, la historia y las humanidades, a la vez que pugnan por enfoques plurales, que den cabida a la coexistencia y cooperación de la literatura, la historia y los métodos cualitativos en el estudio de la vida humana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AESCH, von, A. G. (1947), *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

- BERLIN, I. (2000a), *Vico y Herder. Dos estudios en la historia de las ideas*. Madrid: Cátedra.
- (2000b), *Las raíces del romanticismo*. México: Aguilar.
- (1997), *El Mago del Norte. J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*. Madrid: Tecnos.
- BOWLER, P. J. (1975), "The Changing Meaning of 'Evolution'", *Journal of the History of Ideas*, vol. 34, núm. 1 (pp. 95-114).
- CASSIRER, E. (1985), *Kant, vida y doctrina*. México: FCE.
- (1979), *El problema del conocimiento*, tomo IV, libro 2; libro 3, cap. 1. México: FCE.
- CASTILLO, M. (1999), "Introduction", en E. Kant, *Histoire et politique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin (pp. 7-84).
- DELEUZE, G. (1989), *El Pliegue. Leibnitz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- HERDER, Johann G. (2000), *Antología bilingüe de Johan Gottfried Herder, 1744-1803*. Compilación y cronología de Manuel Velázquez Mejía. Toluca: U. Autónoma del Estado de México.
- (1959), *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Losada.
- (1947), *Une autre philosophie de l'histoire pour contribuer a l'éducation de l'humanité. Contribution a beaucoup de contributions du siècle*. Paris: Montaigne.
- KANT, Immanuel (1999a), "Idea de una historia universal con propósito cosmopolita", en I. Kant, *En defensa de la Ilustración*. Barcelona: Alba Editorial (pp. 73-92).
- (1999b), "Sobre el uso de principios teleológicos en la filosofía", en I. Kant, op. cit. (pp. 183-217).
- (1999c), "Recensión de las *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad*, de J. G. Herder (1785)", en I. Kant, op. cit. (pp. 115-144)
- LEIBNITZ, G. G. (1989), *Discurso de Metafísica. Sistema de la Naturaleza. Nuevo Tratado sobre el Entendimiento Humano*.

- Monadología. Principios sobre la naturaleza y la gracia.* México: Porrúa.
- MARÍ, A. (1989), *Euforión. Espiritu y naturaleza del genio.* Madrid: Tecnos (col. Metrópolis).
- MEINECKE, F. (1943), *El historicismo y su génesis.* México: FCE.
- PALTI, E. J. (1997), “La metáfora de la vida. Herder, su filosofía de la historia y la historia de un desencuentro”, en *Diánoia*, vol. XLIII, (pp. 95-124). México: UNAM.
- ROUCHÉ, M. (1947), “J. G. Herder. Introduction a ‘Une autre philosophie de l’histoire’”, en J. G. Herder, *Une autre philosophie de l’histoire...*, *op. cit.* (pp. 7-111).
- SCHILLER, J. C. F. (1991), *Escritos sobre estética.* Madrid: Tecnos.
- VELÁZQUEZ Mejía, M. (2000), *Mythos, utopía e ideología: estructura de la historia. Johann Gottfried Herder.* Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

# EL ENSAYO TRANSCULTURAL EN DOS TEXTOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS<sup>1</sup>

Ezequiel Maldonado\*

La caracterización de José María Arguedas como creador, novelista y cuentista, ha relegado a su labor de ensayista. Un ensayista sui géneris que rebasa su formación de antropólogo y lo muestra en una dimensión pluridisciplinaria. En este trabajo destaco tesis primordiales de dos ensayos arguedianos. Valoro en los ensayos la incidencia de la traducción cultural, la voz del otro, así como los ensayos-crónica, que develan el aporte arguediano. Son una constante en sus investigaciones la desintegración de comunidades indias y la evolución de otras que resistieron el embate colonial y el capitalista sin perder su identidad.

En varios de estos ensayos, el discurso de Arguedas, oscilante entre el escepticismo y el optimismo, se inclina por esta última actitud vital cuando señala “la fortaleza o astucia... que permite al hombre andino apropiarse selectivamente de atributos que le son ajenos y enriquecer con ellos su experiencia de mundo”.<sup>2</sup> Un hombre andino que

<sup>1</sup> Una primera versión se leyó en el “XIII Congreso peruano del hombre y la cultura andina Julio C. Tello” el 3 de agosto del 2001 en Lima Perú. Agradezco el apoyo y la solidaridad de la profesora Angélica Aranguren.

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

<sup>2</sup> Antonio Comejo Polar. “Condición migrante y representatividad social: El caso de Arguedas” en *Amor y fuego. José María Arguedas. 25 años después*. Lima, Desco-cepes, 1995, p. 5.

en su desplazamiento hacia la capital del país, en búsqueda de mejores condiciones de vida, agudiza la contradicción campo/ciudad y se transforma en migrante perpetuo. Sin embargo, esta “condición de migrante no desplaza a las categorías étnicas de indio o mestizo, pero de alguna manera puede englobarlas, como a otras, en términos de un proceso tanto individual como colectivo...”<sup>3</sup>

Es fundamental en la obra de Arguedas, narrativa y ensayística, la presencia de indios y mestizos, sin embargo éstos últimos son los grandes ausentes en los primeros relatos de Arguedas “sólo aparecen a partir de *Yawar Fiesta* (1941) y sobre todo en los ensayos antropológicos que Arguedas redacta en años posteriores”.<sup>4</sup> No es gratuita la afirmación de que en los ensayos es donde Arguedas descubre al mestizo. La condición de migrantes, indios y mestizos, difiere: “Mientras que en el indio hay comunidad, en el mestizo que migra... hay soledad, hay desarraigo. El mestizo de la época (...) estaría ubicado entre dos identidades sólidas, entre dos mundos más o menos coherentes y de fronteras bastantes definidas”.<sup>5</sup> Al igual que la categoría indio, la de mestizo es señalada como conciliadora y armonizante y tiende a diluir sus profundas contradicciones.

Es importante en el ensayo arguediano la caracterización que realiza sobre las excepcionales circunstancias históricas en el Valle del Mantaro y cómo la ausencia de instituciones de tipo colonial sirven para explicar continuidad cultural y permanencia de tradiciones indias. Por otro lado, la desindigenización “no era un factor que Arguedas considerara una valla para la realización de los cambios sociales...”<sup>6</sup> La segregación cultural “cruel, esterilizante y anacrónica” desaparecería

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>4</sup> Alberto Flores G., *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, Lima, Horizonte, 1994, p. 292.

<sup>5</sup> Carlos Iván Degregori, “Comentario (a la obra de Fermin del Pino)”, en *Amor y fuego*, op. cit., p. 60.

<sup>6</sup> Nelson Manrique, “José María Arguedas y la cuestión del mestizaje”, en *Amor y fuego*, *ibid.*, p. 82.

en la medida en que los indios se convirtieran en mestizos, ya que el “abandono de la condición de indio (implicaba) su conversión en algo distinto...”<sup>7</sup> Tesis que variará de rumbo en la última etapa de Arguedas.

La mayor contribución de Arguedas en el ensayo, o su etapa prolífica, se manifiesta entre 1952 y 1958. En este periodo fue jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura y secretario del Comité Interamericano del Folklore. En la década de los cincuenta se desenvuelve como docente y realiza una ardua tarea como investigador. Además, en el terreno de la ficción, escribió *Diamantes y perdernales* (1954) y *Los ríos profundos* (1958). Entre el escritor de novelas y el ensayista no hay contradicción, sí armonía: “articuló su obra como etnólogo y antropólogo con su tarea de novelista y cuentista complementariamente”.<sup>8</sup> En esta década, en su tarea como investigador de campo y ensayista, realiza un descubrimiento excepcional: el mestizo peruano. En esa época, se creía que a través de aproximaciones sucesivas se fusionarían el mundo andino y el mundo occidental, obteniendo el fruto preciado del indigenismo: el mestizo.

En este trabajo analizo dos ensayos: “Puquio, una cultura en proceso de cambio” y su tesis doctoral: *Las comunidades de España y del Perú*. Ahí describe su viaje a tierras españolas, compara pueblos, con la idea de descubrir raíces de los Andes peruanos que emergieron de Castilla.

## CARACTERÍSTICAS DEL ENSAYO ARGUEDIANO

José María Arguedas es en el ensayo, al igual que en su narrativa, un traductor cultural. Puente que vincula el mundo indio con el mestizo

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>8</sup> Aymar de Llano, “Mariátegui y Arguedas: dos lecturas, una interpretación”, en *Mariátegui. Entre la memoria y el futuro de América Latina* (edición de Liliana Weinberg y Ricardo Melgar) México, UNAM, 2000, p. 129.

gracias al amplio conocimiento de lengua y cultura. Traductor en sentido amplio del que interpreta y es capaz de penetrar, mediante la lengua, al complejo universo de culturas y cosmovisiones. La lengua, en este sentido, no es un conjunto de palabras ni de sonidos sino ante todo un sistema de sistemas. Una manera de interactuar, materia prima del pensamiento, principio básico de la cohesión social, forma más efectiva de exteriorizar la subjetividad. Así, la traducción ejercida por Arguedas implica estos procesos, y en especial la dimensión cultural.<sup>9</sup> Narrador transcultural se le ha llamado y se ha obviado el de ensayista transcultural.

En sus diversos ensayos escuchamos la voz del otro, una multiplicación de voces referidas. Arguedas testimonió en el cuerpo central de sus ensayos los argumentos, las descripciones, los puntos de vista, las esperanzas de los sin voz. Por su voz hablan los barredores municipales, el danzante de tijeras, tres ancianos de Chaupi que, en voz de don Mateo Garriazo, transmiten una queja sobre los indios de las nuevas generaciones: "Ellos no quieren que asistamos ni a los cabildos. Ustedes hablan de otro modo que no entendemos, nos dicen...".<sup>10</sup> Esta yuxtaposición de voces no es nada ajena a otros ensayos o al común de los ensayos. Sin embargo, en esta polifonía coral no sólo hablan las voces de los sin voz, como don Mateo, al que Arguedas sí entendió, sino los ajenos, aun los enemigos.<sup>11</sup> En ese orfeón ensayístico resuenan las voces del conquistador Francisco Pizarro, del soldado Miguel de Estete, así como diversos informantes indios y mestizos.

Son múltiples los recursos tácticos y estratégicos empleados por Arguedas en sus ensayos. En la investigación de campo de corte

<sup>9</sup> Vid. Ezequiel Maldonado, "La traducción de una cultura y los relatos zapatistas", en *Tema y variaciones de Literatura*, México, UAM-A, 1999.

<sup>10</sup> José María Arguedas, "Puquio, una cultura en proceso de cambio", en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1989.

<sup>11</sup> Vid. Horacio Cerutti G.. "Hipótesis para una teoría del ensayo", México, UNAM, 1995.

antropológica se presentan cuadros estadísticos, cuestionarios, muestreos, censos, monografías, crónicas, testimonios directos. Ninguna técnica de investigación le es ajena y aprovecha charlas *circunstanciales* para proyectar una idea. Emplea citas históricas, con lo cual sus afirmaciones se apoyan en la verdad irrefutable de documentos. El manejo de “citas fundamenta la verdad del aserto en la verdad del texto histórico”.<sup>12</sup> El método empleado es el punto de vista funcional: estrategia comparativa, utiliza planos cuantitativo y cualitativo. Es el descubrimiento de consecuencias sociales que afectan la supervivencia y la prosperidad de comunidades indias; o elementos contradictorios en su cultura religiosa o entre quechuahablantes e hispanohablantes, entre indios y mestizos. Sin embargo, en los resultados toma distancia de sociedades sin conflictos en donde los distintos sectores sociales no sólo aspiran a la movilidad sino son proclives al ascenso de un estrato a otro.

En el volumen de ensayos de “Antropología cultural”, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, con prólogo y selección de Ángel Rama y que Arguedas nunca vio reunidos, los títulos enunciativos destacan la “formación de una cultura propia mestiza y original”, al decir de Rama,<sup>13</sup> que proyecta a Arguedas como un tenaz investigador tras las huellas de esa personalidad. Empresa monumental con la que se comprometió varios años y que no pocos de sus contemporáneos habrán criticado esta penosa labor, máxime ante el abandono momentáneo de su tarea como creador. En uno de sus ensayos fundamentales, “Puquio, una cultura en proceso de cambio” concluye en que son óptimas las condiciones para el cambio del *statu quo* “característico del *mestizo*, son ideales nuevos a los que el natural de

<sup>12</sup> Jorge Ruffinelli, *Comprensión de la lectura*, México, Trillas, 1996, p. 68.

<sup>13</sup> Vid. Ángel Rama, *Formación de una cultura indoamericana*, *op. cit.*, p. XIX. En las siguientes citas de este texto se anota la página entre paréntesis.

Puquio ha empezado a aspirar y que está realizando (... son los) típicos fenómenos del cambio revolucionario de cultura...” (p. 78). En otro de sus ensayos, “Evolución de las comunidades indígenas” diseña un cuadro social donde impera la *armonía* india y mestiza con otras clases sociales peruanas. Así lo dice: “Y el mestizo o el indio... será un ciudadano... con la seguridad de que ha de recibir un salario que le permitirá, si lo deciden, entrar al restaurant *El Olímpico*, y sentarse a la mesa, cerca o al lado de un alto funcionario... y libres, en todo momento, del temor de que alguien blanda un látigo sobre sus cabezas...” (p. 139).

Sobre este periodo de su producción ensayística Nelson Manrique afirma: “Arguedas era un intelectual culturalmente colonizado”.<sup>14</sup> Sin embargo, es en 1966 cuando el anterior enfoque de la integración nacional se transforma en el ensayo “La cultura: un patrimonio difícil de colonizar” con un punto de vista en que la resistencia cultural indígena constituye un baluarte ante la colonización ideológica yanqui y Estado peruano. En este cambio radical se mencionan tres hipótesis: 1) Arguedas observa la difusión e influencia de la cultura occidental en las comunidades indígenas; 2) la revolución cubana derrota las ideas del destino manifiesto e inspira movimientos insurreccionales en Latinoamérica e impulsa en Arguedas el “recuperar el horizonte socialista que guiara su entusiasmo juvenil durante la segunda mitad de la década del treinta y que sería sometida a una dura prueba por el pacto de Stalin y Hitler”<sup>15</sup> y 3) su sensibilidad como creador artístico le permitió superar tanto los esquemas del funcionalismo norteamericano en boga como del estrecho y ortodoxo marxismo. Se pregunta Arguedas “¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico”.

<sup>14</sup> Nelson Manrique, “La cuestión del mestizaje”, en *Amor y fuego. José María Arguedas...*, op. cit., p. 89.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

## "PIQUIO. UNA CULTURA EN PROCESO DE CAMBIO"

El eje de este ensayo es el cambio cultural, ligado al impacto económico, dice Arguedas: "Estamos convencidos de que no se trata del cambio normal de hábitos de una generación a otra, cambio lentísimo en las pequeñas ciudades aisladas del interior, sino de una verdadera revolución en las normas" (p. 38). Un profundo cambio se produce en forma vertiginosa, cambio en los valores, en la visión del mundo, el ideal está puesto en el modo de vida de los mestizos, a esto se aspira y se realiza. A este cambio que se expresa en múltiples fenómenos Arguedas le llama, cambio revolucionario en la cultura. Pareciera un uso, de este término, fuera de contexto. Se trata sí de un acelerado proceso de transculturación que tiene su base en el desarrollo del capitalismo en zonas nuevas de su expansión. Arguedas le llama revolucionario por lo profundo y vertiginoso, ya que rompe con las formas *naturales* de los cambios y rupturas generacionales.

Arguedas entra en contacto con los viejos indios, quienes se quejan del cambio de costumbres entre los indios jóvenes. Este cambio se refleja, por ejemplo, en el desconocimiento del mito de Inkarrí, mito fundante de su cosmovisión. Tanto en narración del mito de Inkarrí, como el de los wamanis y el del aguay unu existe un gran rigor, cada elemento es detalladamente descrito y explicado, a partir de la observación participante. Realiza, igualmente, un análisis comparativo entre las diversas versiones que recoge y entre los diferentes momentos en los que asiste a tales ceremonias. El mito de Inkarrí explica el origen del orden social imperante, superpuesto al antiguo y este dios ofrece la promesa de que el antiguo orden podrá ser establecido. De esta manera, los dioses originales se vuelven un sólido respaldo hacia los indios.

Las tesis centrales son: el cambio, fundamentalmente económico, en los modos de vida indígenas trastoca los valores tradicionales y, por lo mismo, desarticula su cotidianeidad con una clara tendencia

hacia la mestización de las comunidades. La religión católica, practicada por los indios, es separada de la religión local, cumple una función diferente. A lo largo del ensayo, a partir del relato de los cultos se percibe claramente la certeza de esta afirmación.

En particular, dos fiestas dedicadas a los wamani son objeto de interés y descripción pormenorizada: la Herraza y la Sequía, fiesta del ganado y fiesta del agua. Conocemos cada uno de los aspectos del ritual, los cantos, las oraciones, las danzas, se recoge también, con el apoyo de un músico tradicional, la melodía que acompaña cada parte festiva. En el ensayo transcribe a la escritura occidental la música autóctona, las tonadas, las canciones etcétera. Se trata de fiestas indias, de remotas raíces, con variados elementos católicos, breves y de poca relevancia en el contexto general. Esta información refuerza las ideas que Arguedas desarrolla sobre la religión local: “Los naturales parecen tener en cuenta que reciben dones efectivos únicamente de sus antiguos dioses: los wamanis, mama allpa o allpa terra y aguay unu” (p. 75).

La religión tiene, asimismo, importantes expresiones en la vida social; las clases sociales dentro de estos grupos indígenas se determinan por el número y categoría de las obligaciones religiosas cumplidas por cada uno. Si bien la capacidad de cumplir con los festejos tiene relación con las posibilidades económicas, se señala la presencia de naturales que por avaros no cumplen. Existe una relación directa entre prestigio y cumplimiento de obligaciones religiosas, aún las oficiales. Afirma Arguedas que la religión local es una estructura muy sólida y con obligaciones de culto que son estrictamente observadas. Los dioses locales están presentes en todos los aspectos y acontecimientos importantes de la vida individual y social; aparecen como los elementos en los que realmente se sustenta la seguridad individual y social (p. 76).

El culto católico se practica más por convencionalismos que genuina necesidad religiosa, y se vincula a la recreación y a la promo-

ción social. Los mestizos, por otro lado, introducen una actitud escéptica ante ambas y promueven la desaparición de las mayordomías. Arguedas reconoce que en ambas expresiones de religiosidad se operan cambios muy profundos, y que generan consecuencias igualmente importantes. Al debilitarse el culto se remueven las bases de la vida comunitaria. Además, crece la convicción de que el alto costo de las festividades arruina a los naturales.

Es predominante la idea de ganar dinero mediante el comercio con la costa, la vida de los individuos se orienta hacia este fin. Todo la cosmovisión religiosa se trastoca por esta tendencia que cuenta con el apoyo y la alianza de los mestizos. Crece entre los indios la tendencia a adoptar los modos de vida de los mestizos. No obstante, Arguedas percibe que no toda la población se siente bien ante este drama; la gente se siente amenazada y lucha por mantener su *statu quo* tradicional.

Las culturas son dinámicas, Arguedas las contempla en un momento de profundos y acelerados cambios ¿Cuál es su posición frente a esto? Se encuentra ante la crisis de uno de los elementos centrales de la identidad india: la cosmovisión, la religiosidad, elementos de sus ritos y tradiciones ancestrales que empiezan a cambiar y aun a desaparecer, sin que se vislumbre qué pueda sustituirlos. La vida fluye y no se puede detener. “Siguen ahora, aparentemente un camino abierto hacia el individualismo escéptico, debilitados sus vínculos con los dioses que regularon su conducta social e inspiraron, armoniosamente, sus artes, en las que contemplamos y sentimos una belleza tan perfecta como vigorosa” (p. 79). Es en este punto cuando la visión estética de Arguedas se impone, se remueven las bases sobre las que estos pueblos han dejado la huella imborrable de la belleza. Sus propios ensayos ayudan a conservarla. Se deja sentir, por vez primera, una leve nostalgia por la pérdida de esta forma de belleza expresada en su portentoso arte.

Nunca cae, sin embargo, en el escepticismo. En el ensayo aparece un elemento utópico. No la noción utópica como simple aspiración

abstracta, sino un concepto utópico cargado de energía, en estado potencial que está presente en toda visión de mundo que aspire al triunfo de lo humano. Así lo entiende Freire,<sup>16</sup> para quien lo utópico no es lo irrealizable. La utopía exige conocimiento crítico, es un verdadero acto de conocimiento y profundo acercamiento con la realidad, por eso afirma Freire que sólo los utópicos pueden ser proféticos y portadores de esperanza.

En esta vertiente se encuentra Arguedas que, al final de su ensayo, señala: “Inkarri vuelve y no podemos menos que sentir temor ante su posible impotencia para ensamblar individualidades quizá irremediablemente desarrolladas. Salvo que detenga al Sol. Amarrándolo de nuevo, con cinchos de hierro, sobre la cima de Osqonta, y modifique a los seres humanos; que todo es posible tratándose de una criatura sabia y resistente” (p. 79).

Esta manera de revivir el mito de la esperanza, implica una visión dialéctica, una aspiración también al cambio, a una transformación capaz de hacer más humanos a los seres humanos. Arguedas vio con claridad un cambio que traería como consecuencia el dominio del individualismo y la ruptura de los lazos comunitarios, la pérdida del asidero profundo a nuestros miedos y esperanzas que es la religión, y a su vez revitaliza, dando un nuevo significado al mito, al dios de la esperanza y el cambio: Inkarri.

## LAS COMUNIDADES DE ESPAÑA Y DEL PERÚ

En la tesis con que José María Arguedas obtuvo el doctorado en Etnología “Las comunidades de España y del Perú” subsiste el manejo del método funcionalista. Estratificación social, tensión, movilidad social,

<sup>16</sup> Vid. Evaristo López, *Cultura popular y revolución cultural*, Madrid, España, Marsiega, 1977, pp. 116-117.

valores, son categorías fundamentales en su investigación. Sin embargo, supera con creces ese limitado punto de vista al utilizar información cualitativa en que la intuición del artista inhibe el instrumental universitario del etnólogo, pues su texto es “una buena crónica; tiene por tanto, algo de novela y está salpicado de cierto matiz académico, perdonable y hasta amenamente pedantesco y temeroso a la vez”. En el estudio comparativo de poblaciones españolas y peruanas, Arguedas propone el objetivo: “que el buen conocimiento de esas supervivencias y de sus fundamentos históricos iluminarían la historia y la realidad actual de la organización y funcionamiento de nuestras comunidades”.<sup>17</sup>

En la investigación de Arguedas hay una tentativa histórica que abarca las distintas etapas de la vida. Con el apoyo demográfico, censos, estadísticas, registros, la entrevista a profundidad y charlas eventuales con pobladores de Bermillo y La Muga, en Castilla, España, logra penetrar en espacios invisibles para el investigador tradicional. Arguedas no se propone un estudio totalizador, ante límites temporales y espaciales, pero sí uno que refleje aspectos otrora intrascendentes para la investigación formal. Por ejemplo, amén de analizar la propiedad comunal, la ganadería, el comercio, desde la perspectiva económica, contempla mediante instrumental intuitivo: contrastes infantiles y juveniles, trabajo agobiador, rutina e ignorancia en la vida adulta. En el iluminador capítulo “De la infancia a la muerte” recrea cantos y danzas de niñas castellanas en la única etapa de plenitud pues, “los niños (viven) en un estado de libertad segregada de modo implacable. El temor religioso católico al sexo, al *gran pecado*, condiciona la vida de la comunidad rígidamente” (p. 137).

<sup>17</sup> José María Arguedas, *Las comunidades de España y del Perú*, Lima, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, s/f., p. 7. Las siguientes notas acerca del texto van entre paréntesis.

José María Arguedas, con la *intuición* del creador como base, re-crea una historia que amplía el campo del documento histórico. En una primera etapa de su estancia en España, rastreó archivos en Madrid sobre las comunidades castellanas con una limitada bibliografía etnográfica: “durante el presente siglo no se han hecho estudios de comunidades en España y muy escasos y limitados trabajos de campo”. En comunidades castellanas, utilizó el testimonio oral, planos de viviendas, calendarios de fiestas taurinas, letras musicales de antiguas danzas que repercutieron en América Latina:

Tengo una muñeca vestida de azul  
con su sobrefalda y su canesú.  
La llevé a paseo y se me constipó,  
la metí en la cama con mucho dolor.  
Esta mañana me dijo el doctor  
que le diera jarabe con un tenedor (p. 121).

El etnólogo inglés Evans Pritchard apela a antropólogos a imitar el ejemplo de la nueva historia, en la crítica de la documentación y en la percepción del tiempo y del cambio.<sup>18</sup> Sin conocer tal consigna, Arguedas la llevó hasta sus últimas consecuencias en una novedosa concepción del documento: lo accesorio, nimio o aparentemente baladí, una inocente canción infantil, adquiere relevancia en los valores que intenta transmitir y en una época con nuevas ideas dominantes, como el caso español, posterior a la Guerra civil, y la instauración del franquismo:

Han puesto una librería  
con los libros muy baratos  
con un letrero que dice:  
“Viva Carmencita Franco” (p. 119).

<sup>18</sup> Vid. Jacques Le Goff, “La nueva historia”, en *La nueva historia*, Bilbao, España, Retz-2, s/f., p. 267.

Es precisamente esta historia sesgada o entre bambalinas, al margen del proyecto central, que los informantes españoles destacan cual estigma que marcó una profunda huella en la historia española. Habían transcurrido casi treinta años de la guerra civil, con la derrota de la República, y los testimonios orales conducen inevitablemente a las secuelas del conflicto: “Los *seranos*, centros de jolgorio, habían desaparecido hacía muchísimos años y, según todos mis informantes, la guerra civil había acabado por dejar más *secos* a los hombres que ya no se preocupaban de otra cosa que de las vacas” (p. 117). Lo mismo ocurrió con la alegría y cultura castellanas: “Después de la guerra prohibieron los bailes nocturnos de los jueves. Se cerró el teatro. El *Grupo juvenil* se había dispersado”(p. 243). El orgullo de Bermillo, su biblioteca ambulante, era cosa del pasado, así como la clausura del salón de baile para niños y niñas.

El método comparativo entre las comunidades españolas y peruanas abre vetas sobre lo que es posible equiparar y lo que no es comparable. Al ser realidades alejadas por tiempo y espacio no cae en la etiqueta simplista. El tratamiento comparativo difiere y es integral o matizado como la descripción de las fiestas, “Un intento de análisis comparativo”, o la comparación sin matices de la estratificación social: “Daría material suficiente para una obra extensa el estudio comparativo entre el status de los vecinos y labradores de las comunidades (...) Adelantaremos sí, no la hipótesis sino la comparación objetiva que hicimos, de que el vecino o comunero español al trasladarse al Perú tomó el status del señorito e impuso a la población indígena el status del vecino de Castilla, del comunero” (p. 237).

En conclusión, en los años en que Arguedas abre nuevos derroteros, en ámbitos literario e histórico, la perspectiva de sus obras es verdaderamente revolucionaria. Posee la capacidad de manejar de manera integral estos campos y no fracciona, como lo exige la crítica de la época. Se menciona a un Arguedas que nunca deja de ser antropólogo cuando escribe literatura y que no deja de ser literato cuan-

do hace antropología. El interés primordial del etnólogo es la historia de los marginales, los sin voz y sin historia. No requiere para ello de nociones como infraestructura y superestructura, incapaces de dar cuenta de una realidad múltiple y diversa. La categoría tiempo resulta fundamental en su investigación, pues de antemano rechaza la idea de un tiempo único, homogéneo y lineal. Valora y promociona una novedosa concepción del documento. Desentraña su aparente inocencia y evidencia sus condiciones de producción. Delimita y explica lagunas y silencios históricos. En síntesis, sus ensayos apuntan a una recreación de la historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María, *Formación de una cultura nacional indoamericana*. (Selecc. y prol. de Ángel Rama) Quinta ed. México, Siglo XXI, 1989.
- , *Las comunidades de España y del Perú*, Lima, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, s/f.
- BUENO, Salvador, “Arguedas en la Habana” y “Arguedas con todas sus sangres” en *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana*, La Habana, Cuba, Ediciones Unión, 1984.
- ESCOBAR, Alberto, *Arguedas o la utopía de la lengua*, Perú, Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- LARCO, Juan (comp. y prol.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1976.
- LE GOFF, Jacques *et al.* (coord.), *La nueva Historia*, Bilbao, España, Mensajero, s/f.
- LIENHARD, Martín, *Cultura popular andina y forma novelesca*, México, Taller Abierto, 1998.
- MARTÍNEZ, Maruja y Nelson Manrique (editores), *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*, Lima, Desco-Cepes, 1995.

- MARTOS, Marco (prol.), *Arguedas: cultura e identidad nacional*. (Mesa redonda con Alejandro Romualdo, Alberto Escobar, Gustavo Gutiérrez y Antonio Melis) Lima, Perú, Edaproaso, 1989.
- NITRIK, Noé, "Arguedas: reflexiones y aproximaciones", en *La vibración del presente*, México, FCE, 1987.
- ORTEGA, Julio, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, FCE, 1988.
- , "Cuando José María Arguedas empezó a escribir" en *La cultura peruana. Experiencia y conciencia*, México, FCE, 1978.
- RAMA, Ángel (comp. y prol.), *José María Arguedas. Señores e indios*, Buenos Aires, Calicanto, 1976.
- SACOTO, Antonio, *El indio en el ensayo de la América Española*, Quito, Ecuador, Abya-Yala-U. Andina Simón Bolívar, 1994.
- SCOTT, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000
- VARGAS LLOSA, Mario, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE, 1996.



Carlos Gómez Carro\*

*Para Liliana Urbiola*

*...el carácter más profundo del mito es el poder que ejerce sobre nosotros, generalmente sin que lo sepamos.*

Denis de Rougemont

[ El origen de la poesía, reflexionaba Robert Graves en *La diosa blanca*, fue, de modo invariable, un canto a la inconstante e incontinente Luna, la musa a quien el poeta le rendía su homenaje espiritual y sexual. La poesía formaba parte, en ese sentido, de un propiciatorio cortejo amoroso que, a la vez, estaba ligado a una peculiar concepción de lo sagrado, en cuyo centro se encontraba una sublimada percepción de lo femenino. Tal culto, no obstante, fue sustituido hace unos tres mil años, en el espacio cultural de lo que hoy es Occidente, por el surgimiento de lo que conocemos como la literatura clásica griega (la *Iliada*, el poema épico más antiguo que conocemos de la literatura europea, habría sido compuesta hacia el 750 antes de nuestra era, aunque Herodoto en su *Historia* ubica a Homero unos doscientos años antes), que se distingue de la

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

poesía previa por su homenaje preponderante al dios Apolo. El amor a sí mismo como su centro de atención, el arte por el arte, el arte cuya finalidad es el arte mismo. El culto a la Luna desplazado por el “amor platónico” que es autoconocimiento y autosuficiencia como ejes del ideal. “Conócete a ti mismo”, dice la máxima socrática, y de lo que en verdad alardea es el de su convencimiento de poder prescindir de la otredad femenina, postura que ha dominado, señalaba Graves, desde aquella época; en la tradición grecolatina, primero, y después en la occidental.

La vieja pugna entre “clasicismo” y “romanticismo” no vendría a ser más que la disputa entre la Luna y Apolo. Quizás porque las alusiones al Sol-Apolo y a la Diosa blanca-musa se hunden en lo más arraigado de nuestros imaginarios primigenios. Agrega Graves: no importa tanto el nombre del dios o de la diosa, sino el tipo de sacrificios que se les rinden, que es lo que los hace análogos o distintos.

Si nos adentramos en el antiguo México del Altiplano, aquel “Mediterráneo” donde confluían más lenguas que en el propio Mediterráneo, encontraríamos a lo largo de su evolución un cambio de paradigmas, equivalente al señalado, en la percepción mítica, sagrada y mundana de lo masculino y femenino, que habría repercutido de manera definitiva en el derrotero de aquella civilización y sus consecuencias llegarían hasta nuestros días. Al situarnos, como punto de partida, en Teotihuacan, la Ciudad de los dioses, eje espiritual de aquel mundo, observamos, en lo inmediato, los orígenes de la arquitectura reticular que habría de servir de modelo de Tenochtitlan y que de un modo similar aún se insinúa en el centro histórico de la actual Ciudad de México. Construida bajo el esquema de cuadrantes que permitieron controlar de manera organizada y rigurosa su crecimiento, a partir de esquemas urbanísticos impensables en el México de nuestros días. Las viviendas mismas estaban concebidas por una cuadrícula similar, habitaciones que confluían en un patio central que conciliaban y permitían aislar la vida privada de la vida pública. El origen, pues, del

patio mexicano. En su época de apogeo, aquella ciudad llegó a contar con unos 85,000 habitantes, una cuarta parte de la Roma de los Césares, pero con una extensión mayor, un poco más de veinte kilómetros cuadrados, que la urbe del Viejo Mundo, si atendemos al análisis de René Millon (“Extensión y población de Teotihuacan en sus varios periodos”, *De Teotihuacán a los aztecas*, 1971); seguramente producto de una rigurosa planeación. Lo que hace, a nuestros ojos, paradójico su abandono casi completo alrededor del año 800 de nuestra era. En su centro, la zona sagrada, la Ciudad de los dioses era atravesada por la Calzada de los muertos, en la cual se nos propone un recorrido por templos dedicados al culto de innumerables deidades, recorrido que se inicia en la plaza y el templo dedicados a Venus, la “estrella” con la que se identificaba a Quetzalcóatl, y concluye con la presencia imponente de la pirámide de la Luna, *Meztlī Itzacualli* (“Casa de la Luna”). Los innumerables dioses reunidos en la Calzada de los muertos, presididos por la imagen del jaguar, el depredador nocturno por excelencia, cuya piel es el dibujo mismo del firmamento son una representación de los sistemas estelares; por ello, la Calzada se nos propone como un diagrama de la noche, del conjunto de las estrellas, que desemboca en la Luna como su centro gravitacional. La noche era, en diversos sentidos, el territorio de la muerte, cada uno metáfora de la otra. La noche como metáfora de la muerte; la muerte como imagen de la noche. Ambos, a su vez, como la otredad del día y de la vida. Noche, día, muerte, vida, como las cuatro instancias complementarias de aquel cuadrante metafísico. En otro punto de esa cruz que se insinúa en esa retícula como regla del conjunto urbano de la ciudad, se encuentra la pirámide del Sol, *Tonatiuh Itzacualli* (“Casa del Sol”), con una altura y una base ligeramente mayores a las de la Luna; la rodea un canal, lo sabemos hace poco, que indica que el templo estaba dedicado no sólo al dios del Sol, sino también a Tláloc, dios del agua y también de los poderes adivinatorios y “dionisiacos”. Por ello, probablemente una pirámide que culminaba con un templo doble (lo mis-

mo ocurriría, por razones de simetría simbólica, seguramente, en el *teocalli* de la *Meztlī Itzcualli*), como en el caso del Templo Mayor de Tenochtitlan —no será ésta la única analogía entre México Tenochtitlan y Teotihuacan—. En los restos de la ciudad encontramos la imagen reiterada de un águila estilizada, representación solar, de la que mana agua de su pico que parece indicarnos que la acción común del Sol y del agua eran los elementos esenciales de la vida, de ahí que compartieran el mismo espacio sagrado. La expresión manifiesta de la confluencia de los dos elementos, luz y agua, era la sangre, el fluido esencial de la vida, el “agua quemada”, *atl tlachinolli*, fluido divino sobre el que se montará no poco del ideario religioso-militar del Anáhuac. De modo que ambas pirámides, centro de la vida pública y sagrada de Teotihuacan, culminaban cada una de ellas en un templo doble que aludían a dos manifestaciones opuestas de lo masculino, la pirámide del Sol, y dos concepciones antinómicas de lo femenino, la pirámide de la Luna.

Tal arquitectura en su conjunto, las pirámides del Sol, de la Luna y de las demás estrellas, lo que hace es crear una simetría simbólica que duplica en la Tierra lo celeste, y que se enmarca, asimismo, sobre lo que era la dualidad esencial de aquella concepción del mundo en Mesoamérica; los principios masculino y femenino, Ometecuti y Omecihuatl (Señora y Señor de la dualidad); principios solar y lunar, a partir de los cuales se desplegaba su concepción mítica y sagrada. Ambos principios divinos, duales, inaccesibles, plantados en la cumbre de los trece cielos, en el *Omeyocan*, lugar de la dualidad. El equilibrio de ambos constituía, a su vez, el equilibrio fundamental del Universo mismo.

No obstante, proponer esto implica compartir varios supuestos. El primero consiste en concebir la idea de lo divino en el Anáhuac como lo han reflexionado, con diversos matices, Hermann Beyer, Richard Nebel o Paul Westheim, de que la diversidad divina del Anáhuac se ceñía a una dualidad básica, masculina y femenina; esto es, que los

múltiples dioses que componían el panteón divino del Anáhuac, eran expresiones de un mismo y único principio divino, que, como la retícula de Teotihuacan, se desdoblaban, a partir de la dualidad básica, de cuatro en cuatro (muriendo igual, de cuatro en cuatro, como lo describe la plenitud poética de Nezahualcóyotl). Por otra parte, debemos suponer lo que Laurette Séjourné (*Pensamiento y religión en el México antiguo*, 1957) piensa acerca de la Ciudad de los dioses, y que era lo que antiguamente se suponía, que Teotihuacan es el verdadero origen de la civilización tolteca y no Tula. Porque así resulta comprensible y asimilable, entre otras cosas, la impresión que se tiene (Jorge R. Acosta, "Interpretación de algunos de los datos obtenidos en Tula relativos a la época tolteca", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, 1956-1957) de que, en parte, Tula parece haberse edificado con cierta precipitación; sorprendente, si partimos de la fama de artistas consumados que tuvieron los toltecas en la antigüedad mexicana. Precipitación que contrasta con el súbito abandono de la Ciudad de los dioses. De modo que ambos acontecimientos es posible verlos como parte de un mismo proceso simbólico y mítico: Tula habría sido fundada por aquellos mismos que abandonaron de manera tumultuaria Teotihuacan.

También el compartir la convicción que Humboldt habría recogido de su época, como la más plausible, acerca del sentido de las construcciones monumentales de Teotihuacan, de que eran una evocación, una reiteración, del Universo, y que los astros que lo constituyen son expresión palmaria de los dioses. Al reproducir el dibujo del firmamento en sus monumentos; es decir, al duplicarlos, el hecho hacía posible la comunicación con la divinidad a través de sus ritos e influir, en consecuencia, en los hechos de la vida cotidiana. Medios de comunicación con el trasmundo para dominar el mundo. Por tanto, el centro de Teotihuacan no sólo son templos al servicio de los dioses, sino que su disposición urbana, expresa en ese imaginario mítico las relaciones que guardaban entre sí las distintas divinidades y su identificación directa con el mundo de la naturaleza. Así, pues, encontramos a la

Luna con su “faldellín de estrellas” y al Sol presidiendo el Cosmos, y la vida de los hombres y las mujeres como el reflejo de esas relaciones.

De modo que si en este esquema conceptual, el devenir del mundo era regido por la relación entre los astros, los estudios astronómicos y calendáricos adquirirían, por tanto, una relevancia más que notoria, pues de ello dependía la vida y el destino en el Anáhuac. En consecuencia, al presidir ese doble valor las cimas de las pirámides del Sol y de la Luna, se definía la existencia humana, a partir de dos visiones a la vez contrarias y complementarias de lo masculino y femenino. Por una parte, Omecíhuatl, “Dos señor”, expresaba su dualidad en las divinidades del Sol y en las del agua, Tonatiuh y Tláloc, y por otra parte, consecuente con ese modelo de geometría impecable, en la pirámide de la Luna se debió adorar, del mismo modo, a dos expresiones de lo femenino, a la Luna, Citlalinicue, “La del faldellín de estrellas”, y a la diosa madre de los dioses, la que para los aztecas sería “la del faldellín de serpientes”; la incontinente Luna y la “Virgen” que, no obstante, esta última es capaz de procrear a los dioses y a los hombres. El poder que manifiesta el Sol y la vitalidad asociada al agua, como los dos polos de lo masculino, y la seducción (ligada al poder y “encanto” de la Luna) y la fertilidad, como las dos expresiones esenciales de lo femenino.

Podemos contemplar la historia mítica del Anáhuac, expresada en su arquitectura monumental, como la del conflicto en el plano metafísico entre ambas dualidades, masculina y femenina, que nos permiten evaluar aquellas consideraciones de esta naturaleza que, reflejadas en una lucha por el poder en este mundo, habrían precipitado el casi completo abandono de Teotihuacan en los momentos de su mayor esplendor aparente, la posterior hegemonía y decadencia de Tula, el predominio material y simbólico de México Tenochtitlan, y aun el sentido que tuvo para el mundo indígena la Conquista, su inserción en Occidente, y con ella, el papel mítico y sagrado que cumplieron sus protagonistas. Al contemplar la elevación de Quetzalcóatl en Tula, al pri-

mer plano de lo sagrado, supremacía que no tenía aún en Teotihuacan, puede leerse como un cambio fundamental, una “evolución”, hacia el predominio de los esquemas de poder masculinos sobre los femeninos, que se enfatizaría aún más en el reino metafísico de Huitzilopochtli, en el Anáhuac mexicana. Por lo pronto, no debería sorprendernos el encontrar entre las enseñanzas de Quetzalcóatl, el “Gemelo precioso”, el equivalente al “conócete a ti mismo” como principio filosófico, el cual, como hemos indicado, implica prescindir de la mujer como espejo, como su complemento imprescindible.

En efecto, el pecado cometido por “La serpiente emplumada” —en uno de los mitos más significativos de la antigüedad mexicana e imprescindible para comprender el sentido que tuvo en ese mundo la intervención europea—, persuadido por el engaño de Tezcatlipoca, “El espejo humeante”, su opositor mayor, y que llevaría a aquél a emprender de manera voluntaria el exilio definitivo encendiéndose él mismo en una pira, a la orilla del mar, convertido, así, en el “Lucero de la mañana” —que en el mito se complementa con la imagen alterna y metafórica del dios que se embarca hacia el oriente, por donde sale el Sol, con la promesa de regresar un año “ce acatl”, año en el que, como sabemos, arriban las tropas de Cortés a las costas de México—, en un gesto que sintetiza con un rigor impecable su ideario metafísico, habría sido ocasionado precisamente por su encuentro con una mujer que le enseña no sólo “el mal”, sino que con una ironía fatídica, le puso al descubierto la fragilidad de sus convicciones. El cuerpo femenino que al entregarse le muestra la naturaleza de su cuerpo —el de él, pero también el de ella— y le hace conocer, reconocer, lo que sin la Luna no es posible saber. El cuerpo que espejea al espíritu (el *tonalli*, el sino concebido como destino, resguardado en los corazones humanos). Experiencia inaceptable para un ser que aspiraba a la pureza absoluta, a lo eterno e impecable, opuesto a la corrupción inevitable de la carne.

En el mito nahua, un Tezcatlipoca disfrazado de anciano, se le acercará al sumo sacerdote con una oferta que inquieta al viejo sabio: le

ofrece el maléfico dios “mostrarle su cuerpo”. Intrigado, curioso por saber qué clase de misterio se le propone, “La serpiente emplumada” se dejará seducir por la oferta y se mirará frente a un espejo que el otro dios le proporciona, desprovisto en ese momento Quetzalcóatl de los afeites y el ropaje propios de su investidura. Horrorizado ante las evidencias de su cuerpo envejecido, a pesar de descreer del valor de la vida terrenal, será presa fácil, después, de la invitación a libar y a embriagarse con pulque y, en esas condiciones en las cuales experimenta el conocimiento de “su cuerpo”, él mismo demandará la presencia de su hermana, Quetzalpétatl, con la que pasará la noche. Juez de sí mismo, entenderá, al despertar, que el dilema al que se enfrenta, más allá del incesto y la ruptura de su celibato, es la disputa entre lo eterno y lo fugaz y no como la necesaria complementación de lo masculino y lo femenino, como lo pensará en su momento, en otro mito fundacional, el Fausto, para Occidente. Tezcatlipoca opera aquí como Mefisto, pues se trata del mismo tema: el hombre sabio que al final de sus días lo único que sabe es que nada sabe. Quetzalcóatl creará su propia cicuta como respuesta al “mal”, el incendio de su cuerpo que proclama la victoria eterna de su espíritu, de su *tonalli*, mientras que Fausto, en su equivalencia occidental, optará por su experiencia, la experiencia del “bien” y del “mal”. Dilema que el pueblo mexicano exacerbará, en la búsqueda de su encuentro con la divinidad: Huitzilopochtli entenderá la lección a su modo y jamás se dejará tentar por la carne (la cual devora como un gesto de supremacía, no de gozo) y emprenderá la guerra sin concesiones a la Luna y sus aliados nocturnos: los poderes de la seducción. En el México antiguo el sacrificio de la carne, divina o humana, es el ejercicio supremo de la voluntad que puede prescindir, si así conviene, de la vida para que prevalezca lo eterno sobre lo efímero.

México Tenochtitlan, sabemos, al proponerse como una reiteración simétrica de Teotihuacan, su legitimidad como centro de poder del Anáhuac dependía de su vinculación mítica con la Ciudad de los

dioses: se sentían los herederos únicos de los que crearon Teotihuacan. Asociados políticamente con los acolhuas, de quienes se creía eran los descendientes directos de los toltecas, el pueblo mexica pudo darle, a partir de un acto político que tiene una función simbólica trascendente, a su modesto pasado de nómadas y esclavos un lustre más adecuado con sus pretensiones y logros políticos y militares. Su centro urbano y religioso lo constituía el Templo Mayor, el sitio exacto en donde en el mito fundacional de la urbe, el águila emblemática (un símbolo solar, naturalmente) señala el lugar preciso y la fecha (un año "1 pedernal") que los dioses habían determinado de modo previo para su edificación; sitio a partir del cual se desarrolló toda la impecable retícula urbana de la ciudad mexica, a imagen del modelo teotihuacano. El sitio, en medio de la laguna, marca el centro exacto de la ciudad y del mundo, *urbe et orbi*, donde, lo hemos dicho, confluyen sus cuatro territorios. En él se le rendía culto, sobre todo, a Huitzilopochtli, el dios del Sol y de la guerra, pero también a Tláloc. Luz y agua, otra vez, en el centro metafísico del imperio.

Alrededor de aquella pirámide encontraban lugar los múltiples templos de los dioses de los pueblos tributarios del pueblo del Sol, como muestra de que aquellas divinidades también le rendían cuentas a la divinidad tutelar de los mexicas, como la luz de las estrellas a la del Sol. Colocados a la vista de Huitzilopochtli, además de ser sus vasallos, eran su alimento, sin el cual no podría emprender su trabajo diario de iluminar al mundo y de propiciar con ello la vida. En esto se muestra el esquema de dominación mexica: los pueblos sometidos contribuían con sus vidas, mediante su sacrificio, o por medio de las mercancías donadas al pueblo del Sol, al buen funcionamiento del Universo; al ser alimento del dios, se les redituaba haciéndolos parte de él, nada menos, y si contribuían mediante aportaciones económicas, además o en sustitución, al bienestar de los aztecas era, simplemente, porque Huitzilopochtli los había elegido a estos últimos para ser los intermedios de esa noble y sagrada tarea. La irrupción de los españoles en

el escenario del Altiplano vino a dar al traste con este esquema impecable de dominación (de “dictadura perfecta”), pero más que por el poder de su armamento, que ha sido el argumento preferido, sin que esto dejara de ser un factor relevante, porque su súbita irrupción puso en entredicho la legitimidad del esquema de poder mexicana, al poner en duda la relación subordinada entre el Sol y la Luna y los demás dioses y astros que componen el Universo.

Por lo pronto, conviene insistir en que en México Tenochtitlan, el modelo teotihuacano, en donde arquitectura y mito se entrelazan, era patente. Un politeísmo supeditado a una visión astronómica dual. Sólo que en el ideario azteca el papel de la Luna cambia. Aquí Coyolxauhqui, la Luna, es humillada por su hermano el Sol y reside desmembrada a sus pies (tal como lo muestran las excavaciones realizadas al pie del Templo Mayor), castigada de ese modo por haber conspirado junto con las innumerables estrellas, los Centzon Huiznahua, en contra de Huitzilopochtli en el momento de su nacimiento, que no es otra cosa que una alegoría del amanecer en donde la luz de la Luna y las estrellas declina frente a los destellos solares. El asiento mismo de la ciudad, en “El ombligo del lago de la Luna”, aludido en el nombre de la ciudad, confirma el hecho cósmico: la supremacía del Sol sobre los demás astros que componen el Universo y con la Luna, enfáticamente, a sus pies. Es lo que explica la aparente incongruencia que observa Enrique Florescano (“Mito e historia en la memoria nahua”, en *Historia Mexicana*, 1990), al igual que Christian Duverger, de que cómo era posible que el pueblo del Sol erigiera su ciudad sobre “el ombligo de la Luna”. Absurdo, si no se considera la representación simbólica y mítica en que se apoya tal decisión: el reino del Sol erigido sobre la sumisión lunar. Al ser la Luna y las estrellas culpables de traición mítica, tenían que ser sistemáticamente sacrificadas como castigo, y devoradas para mantener el ciclo de la vida y de la muerte. El veredicto es muy claro; lo femenino tiene que subordinarse a lo masculino, a riesgo de ser humillado: la realidad social tenía que ser congruente

con el mito. De manera que el equilibrio entre los principios complementarios, masculino y femenino, que se percibe en la arquitectura teotihuacana, aquí se ve violentado; en el ideario mexica, el Sol, al presidir sobre una Luna despedazada, crea una nueva estructura de relaciones que suple la relación horizontal previa entre los dos astros del día y de la noche, por una vertical, el arriba y el abajo, como la relación jerárquica predominante en el mundo azteca entre los principios duales, masculino y femenino.

La “caída” de la Luna frente a su hermano el Sol, no sólo denota la supremacía masculina, también expresa la preeminencia, en el mundo mexica, de lo sistemático y reiterado por encima de lo instintivo, de lo sexual sobre lo erótico, de los registros de lo cíclico sobre lo intuitivo. También la conciencia del sedentario sobre el imaginario del cazador.

Aquí conviene aludir a una constante más o menos general de la historia humana, la de que la aparición de las sociedades agrícolas, que propician la declinación de las sociedades nómadas de cazadores y recolectores, parece intrínsecamente ligada y determinante para el cambio de los paradigmas femeninos (matrilineales) a los masculinos (patrilineales); el desplazamiento, en consecuencia, de los ritos lunares por los solares, al menos en el mundo mesoamericano. Las estrategias del cazador, animal nocturno, dejan paso a las del agricultor, animal diurno. El juego de la seducción amorosa ligado a la caza, suplido por la identificación, alegórica y metafísica, de la producción de la tierra y la maternidad. ¿En Teotihuacan, la transición de una sociedad de cazadores a una de agricultores, y que por ello no compaginaba ya con su primitivo ideario religioso, fue responsable de su decadencia y de su súbito abandono? Al menos debió ser un factor muy relevante. Lo evidente es que en el reino de Quetzalcóatl, en Tula, la relativa igualdad previa entre los principios femenino y masculino, es suplida por una de dependencia y que se expresa en los ritos simbólicos y en las percepciones acerca de lo sagrado. El genio del cazador y sus homenajes a la musa, a la diosa blanca, deja paso a la lucha por la propie-

dad de la tierra y de las mujeres, como su analogía privilegiada. El cazador sustituido por el campesino. El sacerdote-poeta deja paso al sacerdote-gobernante. A fin de cuentas, el predominio de la técnica, de métodos reiterados en la explotación de la tierra, sobre los poderes de la imaginación (la seducción, como dice Baudrillard, vista como origen del mal), puesto que el poder sólo tolera a la imaginación cuando está puesta a su servicio.

Esta fractura en el orden de lo sagrado y su cambio de paradigmas es en donde se inscriben los acontecimientos de la Conquista. Cuando en las diversas crónicas sobre aquellos sucesos se nos advierte acerca de la identificación indígena de los invasores con dioses, debe entenderse esto dentro del esquema general de la reivindicación latente, a modo de “paraíso perdido”, de la Luna y las estrellas frente al Sol. Dioses, además, en el sentido que lo eran Huitzilopochtli o Quetzalcóatl, personas que, a partir de sus acciones prodigiosas en vida, adquirieron dicho carácter. Personajes que regresan a sus orígenes, al punto de partida, después de haber acrecentado su sapiencia (las armas y los caballos eran, además de extensión de sus cuerpos, el testimonio de aquéllo), la que legitimaba su sobresaliente rango (los indígenas no podían suponer que esos individuos no eran los creadores de la pólvora, por ejemplo). En este sentido, si Cortés es identificado como Quetzalcóatl, el “Gemelo precioso”, la estrella de la mañana, en el imaginario indígena Malinali-Malintzin-doña Marina, es la Luna, necesariamente la Luna, y los ejércitos de los pueblos sublevados que acompañan a Cortés, el conjunto de las estrellas aliado a la Luna, que habrán de poner sitio al intolerable dominio del dios del Sol y regresar con ello al equilibrio original entre los principios masculino y femenino, descrito en el ideal urbano que representaba Teotihuacan en el imaginario de Mesoamérica. Los hombres y mujeres somos, en esta percepción, las vagas estampas, sin residencia permanente en la Tierra, dice Nezahualcóyotl, con las que juegan y a través de las cuales se manifiestan y luchan entre sí los dioses.

Si uno compara la importancia que se le otorga a Malintzin en los códices indígenas, como lo hace Gordon Brotherston (“La Malintzin de los códices”, *La Malinche, sus padres y sus hijos*, 2001), se observará que, a diferencia de las crónicas de los españoles, a la antigua esclava se le describe con la misma importancia, y a veces mayor, que la recibida por el conquistador español. Hay datos que confirman que no era raro que a ella se le otorgaran mayores tributos que a Cortés, lo que nos puede llevar a concluir, sin reticencias, que sin la intervención de Malintzin la Conquista habría tenido otro carácter o no se hubiera dado. Pero, consecuente con lo dicho, la importancia de Malintzin en el mundo indígena se desprende del papel mítico que desempeña frente al pueblo del Sol y en alianza con los pueblos sometidos por los mexicas, más allá de consideraciones de orden personal.

La ciudad mexicana a la que arriban Cortés y Malintzin es una ciudad opulenta, de una limpieza y grandiosidad que contrasta, dice Inga Clendinnen (*Los aztecas. Una interpretación*, 1998), con el recuerdo que acompaña a los milicianos de Cortés de la suciedad inveterada de las ciudades españolas de aquel entonces. Aun desprovista de su carga mítica, la armoniosa retícula bajo la cual emerge de las aguas del lago, la ciudad parece de una ensoñación de algo que podría llamarse “moderno”, si no fuera porque el concepto aún no existe, pero sí, quizás, un vestigio, proveniente de cierto aire renacentista en la mirada, de alguna ansiedad futurista, de no ser por sus rasgos notoriamente arcaicos. No obstante tal imagen impecable es soportada por mecanismos de control ideológico bajo los cuales pende, siempre, en cada uno de sus habitantes, la presencia de la muerte y la amenaza-esperanza del sacrificio. Y si consideramos que era una civilización que no contaba con animales de carga (y, por ello, la rueda no dejaba de ser un adorno infantil) y con, entre otros factores, un insuficiente desarrollo de la metalurgia (que, no obstante, se afana en la concepción de objetos preciosos e “inútiles”), nos obliga a suponer que tanta belleza requería, necesariamente, de condiciones de explotación inauditas, sos-

tenidas bajo el esquema ideológico y dominante del sacrificio inminente como amenaza encubierta, como dádiva divina.

El plano general es vislumbrable: el sacrificio es algo que le sucede, sobre todo, a sujetos masculinos, incluyendo su gloria; la explotación material que se cierne como sucedáneo, es “privilegio” femenino. Si los hombres de una comunidad asediada por los mexicas querían evitar el sacrificio ritual, tenían, como compensación, que “invitar” a sus mujeres a que aportaran los bienes materiales convenientes que compensaran la dispensa sacrificial, preferentemente masculina. La opulencia recaía, sobre todo, en el esfuerzo femenino. El esquema de dominación ideológica mexica y de supeditación genérica, se difundía en el mismo proceso de expansión del imperio. La excepción es la madre, cuya aportación es en sí evidente, y se exacerbaban en su contrario, en aquellas cercanas a la Luna, que al “mostrar su cuerpo” podían conseguir que declinaran en sus convicciones éticas, de búsqueda de la gloria eterna, los seguidores de Quetzalcóatl y Huitzilopochtli. Tal vez así sea comprensible la ambigua imagen de Malintzin que hemos heredado en las crónicas españolas, a la vez princesa, hija de caciques, y dada, asimismo, como esclava. Tal es el acercamiento al imaginario que atraviesa, como un mito profundo, las convicciones que surgen a través de Malintzin, quizás a pesar de ella misma.

Malinali nace un día, nos recuerda Margo Glantz, signado en el calendario adivinatorio, el *tonalpohualli*, por la fatalidad. Y quizás en ese entorno espiritual no hay mayor fatalidad que la belleza; esa capacidad para seducir a través de lo simbólico, propiciatoria, en ese entorno mítico, del incesto que es lo que origina, decíamos, la tragedia de Quetzalcóatl. Ella misma está persuadida de que porta la fatalidad y, como Edipo, sabe, tal vez lo sabe, que tiene que partir del hogar para no convocar el destino; quizás, incluso, es otorgada a los recién llegados españoles como tributo para, de modo secreto, como un veneno mortífero e implacable, trasladarles, qué paradoja, el mal que anuncia.

Su virtud más reiterada es la ser la “lengua” de Cortés, como éste la describe en sus *Cartas de relación*. En principio, no sólo por sus capacidades como intérprete, sino porque es la única capaz de establecer nexos entre dos concepciones culturales radicalmente distintas, y difícilmente esto es imaginable sin una decorosa formación, verbal y cultural, y si no se tiene una inteligencia y un talento para el aprendizaje especialmente sobresalientes. Y si anotamos la implícita ambigüedad del término “lengua”, en donde, en la sinécdoque, el todo es reducido a una parte y a una función anatómica, diríase que Malinali sumaba a su incomparable “genio y figura”, peculiares virtudes eróticas. Una mujer que seducía, lo mismo por lo que decía que, omitamos el escándalo que sugiere la afirmación, por lo que hacía con la “lengua”.

En efecto, Malinali, después doña Marina o Mariana entre los españoles y Malintzin entre los indígenas (sufijo que sugiere ya una dignidad sagrada: “Venerada Malinali”), pasa de esclava, donada junto con un lote de mujeres, mantas de algodón, gallinas y otros bienes, después de la batalla de Cintla, sucesivamente a traductora, amante, asesora y aliada de Cortés. Después de la “Noche triste”, es Malintzin, ya con esa designación, quien convence a los tlaxcaltecas de recibir a los vencidos y mantener la alianza que unos meses después fructificaría con la toma definitiva de México Tenochtitlan; sin su intervención y, sobre todo, sin la carga simbólica que tiene en el orden mítico que prevalece en la lectura indígena de los acontecimientos, eso no hubiera podido ocurrir. Quizás, después de aquella derrota y sin Malintzin, a los españoles habría sido relativamente fácil y lógico tomarlos como presos, dada su menguada fuerza militar, debilitada durante la huida, y porque estaban cansados y muchos de ellos heridos, y, tal vez, bajo el esquema ideológico prevaleciente, habrían sido entregados a los mexicas para el sacrificio y para mitigar la ira del hasta entonces pueblo dominante. Pero ese orden mítico y sagrado había sido trastocado de modo irremediable y la legitimidad mexica puesta en grave entredicho. De uno u otro modo ese Orden, en los imaginarios, ya había sido abatido.

Qué esperaba, qué deseaba Marina-Malintzin; cuál es el sentido de su personal involucramiento. Podemos entrever la fuerza mítica que la atraviesa, la de la Luna, aunque no sepamos sus pensamientos. Quería dejar de ser esclava, claro, y recuperar su dignidad. Quería lo que los sueños indígenas, los sueños de las indígenas, querían ver en ella, lo femenino otra vez, como en la ilusión teotihuacana, en el mismo nivel de igualdad que lo masculino. Otra vez la Luna en el mismo plano moral y simbólico que el Sol, otra vez el poeta-sacerdote presidiendo el Templo y la Luna como centro de ese homenaje. Pero Cortés no es un poeta, aunque escriba con cierto decoro y con la íntima necesidad de justificar de algún modo sus actos y la sed de oro que acompaña a su empresa. Ella casará, después de su separación del conquistador, con un español, Juan Jaramillo, quizás de una hidalguía menos dudosa que la de Cortés y posiblemente haya tenido una vida más o menos tranquila, como supone Georges Baudot (“Malintzin, imagen y discurso de mujer en el primer México virreinal, *La Malinche, sus padres y sus hijos*, 2001). Lo que quizás dejó para otro tiempo fueron los dilemas que presidieron su temporal encumbramiento. La igualdad originaria, mítica, entre la dualidad masculina y femenina, el culto a los poderes del día, pero también a los de la noche y a los saberes que tanto escatimó Quetzalcóatl: los que enseña el cuerpo y alimentan, finalmente, al espíritu. Y más que nada, la radical tolerancia frente al otro que nosotros mismos somos. A lo mejor es el tiempo de abordarlos, de devolverle a Malintzin-Malinche, a la Luna, la dignidad que nunca debió ponerse en entredicho.

## MITO E HISTORIA EN LA *RELACIÓN DE MICHOCÁN*

### SEMBLANZA DE LA VERSIÓN DE J.M.G. LE CLÉZIO

Yvonne Cansigno G.\*

#### LA MITOLOGÍA EN LA *RELACIÓN DE MICHOCÁN*

**S**i consideramos que los grandes textos épicos de todas las civilizaciones poseen una larga tradición de transmisión oral de los mitos, la *Relación de Michoacán*, con respecto a las demás relaciones del siglo XVI, establece un vínculo estrecho con el pensamiento y la cosmogonía prehispánicas.

Para el lector moderno, gracias al trabajo y la investigación de compiladores desde el siglo XVI hasta la época actual, esta *Relación* sugiere reflexiones y significaciones esotéricas, en la que los temas abordados en la mitología de los purépechas, permiten una imbricación continua entre mito e historia.

Los verdaderos autores de la *Relación de Michoacán* se remontan a don Pedro Cuinierangari, hermano del penúltimo cazonci Zuangua y tío de Tangáxoan Tzintzicha, quien fue uno de los testigos de la llegada de los españoles y también uno de los últimos sobrevivientes que conocían el poder y la enseñanza de los sacerdotes. No obstante que estos testimonios han sido cuestionados a lo largo de la historia,

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

fray Matías de Escobar mencionó en un manuscrito de don Antonio Huitzimengari, el hijo menor de Tangáxoan Tzintzicha, una serie de relatos del tiempo del paganismo, que bien pudieron haber sido parte de la *Relación*, en la cual se narraban la cosmogonía y los mitos principales de los purépechas.

El anonimato de la *Relación de Michoacán*, encuentra su verdad histórica en fray Jerónimo de Alcalá, alrededor de 1540, año en el cual reunió a los sacerdotes y ancianos sobrevivientes de la corte del cazonci asesinado, para conformar un libro que no era realmente suyo.

De hecho, es difícil determinar los nombres de los verdaderos autores indígenas de la *Relación* que figuran en un texto destinado al virrey de la época y, por consecuencia, a la Corona española. Como lo indican especialistas y estudiosos de este manuscrito, fray Jerónimo de Alcalá, compilador español de la *Relación*, quizá decidió permanecer en el anonimato. Sin embargo, actualmente sabemos, gracias a las investigaciones de Benedict Warren,<sup>1</sup> que el monje franciscano fue realmente el compilador y traductor al español de la *Relación*.

La *Relación de Michoacán* es el nombre abreviado del título original: *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la provincia de Michoacán hecha al Ilustrísimo señor don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta Nueva España por su majestad, etcétera*.

La *Relación de Michoacán* fue precursora de los trabajos de Sahagún y de Landa, y no obstante que se mantuvo en relativa oscuridad a partir de la redacción original de 1540, fue publicada posteriormente en varias ocasiones.

Las copias al español que se editaron en Madrid, España, fueron de la Biblioteca de El Escorial en 1869, de la Librería de M. Murillo en 1875, de la Editorial Aguilar en 1956 y de la Colección Crónicas de

<sup>1</sup> *The Americas*, vol. XXVII, núm. 3, enero de 1971.

América en 1989. En México su edición ha estado a cargo del Museo Michoacano en 1903, de Basal Editores en 1977, de Fimax Publicistas Editores en 1980 y de la SEP, Colección Cien de México en 1988.

También la *Relación* ha sido traducida y publicada en otros países. En Estados Unidos la dio a conocer la University of Oklahoma Press en 1970, en Francia, Ediciones Gallimard en 1984, y en Japón, Tokio, Shinchôsha en 1987.

El texto original de 1540 figura en la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, asignado como C-IV-5 y publicado en una magnífica edición de Tudela de Madrid.

En su presentación, de 1956, Paul Kirchhoff, antropólogo reconocido, subraya que este manuscrito es además una fuente valiosa de información política, social y cotidiana sobre la sociedad clásica tarasca, un testimonio esencial de su mitología.

Por asombroso que parezca el asunto, cabe señalar que, poco después de la conquista de Michoacán, ningún relato fue escrito en tarasco, a excepción de los textos de Maturino Gilberti y de las *doctrinas* compuestas por religiosos como Jacobo Daciano o Jerónimo de Alcalá, compilador supuesto de la *Relación*.

Son tres las partes que constituyen la *Relación de Michoacán*.

La primera de ellas es la *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán*, de la cual gran parte del manuscrito original se extravió.

La segunda narra la historia del origen de los purépechas, el desarrollo y el poblamiento de su imperio. La tercera describe la organización social de estas poblaciones, así como la llegada de los españoles y la trágica caída del imperio.

No obstante que la primera parte "se perdió" y que fray Jerónimo de Alcalá omitió en la segunda y tercera partes, lo relacionado con los mitos sobre la creación, el origen de los dioses y las fiestas, el fraile incluyó algunos fragmentos de mitos significativos de la parte perdida.

Sin embargo, el conocimiento de esta tradición debe haberse difundido en Michoacán antes de la Conquista, con el objeto de transmitir un sinnúmero de mitos, de generación en generación, en las diversas comunidades purépechas.

En la *Relación*, el recurso de lo onírico permite mezclar elementos míticos con el relato histórico, de modo que la aparición de los dioses en sueños, la referencia a leyendas, a héroes épicos o a momentos cruciales de la historia purépecha, conceden además de una dimensión mítica, un valor místico y sagrado al manuscrito.

Entre algunos de los usos y costumbres que aparecen con claridad en el texto se encuentran: la división del mundo en cuatro direcciones y cuatro colores; los sacrificios antes de la guerra, los rituales de *salva*, es decir los juramentos solemnes dedicados a los dioses, las escarificaciones o incisiones poco profundas que se realizaban en algunas partes del cuerpo con fines terapéuticos, la recolección de leña e incienso para los templos, el uso del tabaco y de pinturas corporales en ceremonias sagradas y la invocación de oraciones a los dioses.

De manera especial, el capítulo IV muestra la evocación del castigo que sufrieron los habitantes de Tzintzuntzan debido a la diosa Xarátanga; el cuento del hijo de Hopotacu transformado vilmente en topo por la diosa maléfica Aui Canime, tía de todos los dioses; los augurios que amenazaron a la gente de Itzí Parámucu y aquellas señales nefastas que anticipan la llegada y la conquista de los españoles a tierras purépechas.

Dentro de la concepción religiosa y filosófica de los antiguos purépechas, el discurso mítico está presente en una larga enumeración de acontecimientos, como muestra de lo profano y de lo sagrado. Asimismo, en la implicación de los dioses tanto en las conquistas de los guerreros uacúsecha como símbolo del poder central en tiempos del Tariacuri, así como en los diversos actos cotidianos de la población.

Todo ello constituye un tesoro muy valioso para historiadores y antropólogos, y ha permitido el análisis y estudio de elementos míti-

co-simbólicos que contribuyen a imaginar la cosmovisión de los pueblos purépechas.

Tres tipos de mitos caracterizan la *Relación*: los mitos cosmogónicos, los mitos que legitiman la historia mediante el poder de los usacúsecha y los mitos que presagian la llegada de los españoles y el fin del imperio.

Entre los mitos cosmogónicos, la única referencia textual se reproduce en la siguiente frase: *decía esta gente que los hombres hicieron los dioses de ceniza* (p. 212).

En la segunda parte de la *Relación*, se hace hincapié en los mitos que tienen que ver con la historia de otras deidades como Tarés Upeme, dios de Cumanchen: se dice que *era muy grande dios, porque los dioses estándose emborrachando en el cielo, lo echaron a la tierra, y por eso estaba cojo este dios, pues de aquél vino que bebía no podía beber otro, sino él* (p. 112).

De forma particular, en la tercera parte del texto, en lo que se refiere a los presagios de la llegada de los españoles, se describe un sueño que narra un encuentro divino, en donde los dioses discuten su futuro. En dicha visión, la diosa Cueráuaperi anuncia lo siguiente: *Ya son criados otros hombres nuevamente y otra vez de nuevo han de venir a las tierras* (p. 231).

La importancia de estas referencias pone de manifiesto la representación de la divinidad en la sociedad purépecha y la concepción mágica de la vida.

## LA TRADUCCIÓN DE J.M.G. LE CLÉZIO

La compilación y traducción al francés de la *Relación de Michoacán*<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Le Clézio retoma en su libro *La fiesta cantada* (1997) partes de la *Relación* que nos remiten a su versión francesa y que se fundamentan en el relato

es la tesis de doctorado<sup>3</sup> de J.M.G. Le Clézio, que apareció en Francia en 1984, y cuya versión fue publicada en París por Gallimard. Dicha publicación está basada fundamentalmente en la Edición Balsal (Morelia, 1977) de la *Relación y ritos de la población y gobierno de los Indios de la provincia de Michoacán*, edición que se basa a su vez en el texto de José Tudela (Editorial Aguilar, Madrid, 1956) y que incluye también la reproducción fotográfica del manuscrito C-IV-5 de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.

Le Clézio sigue con atención todas las correcciones realizadas en la versión Miranda (Fimax, Morelia, 1980) y se auxilia del trabajo de Luis González y de Francisco Miranda, así como de Don Daniel Manzo, habitante de Tarécuaro y de su nieto, quienes revisaron junto con el escritor toda la traducción. Cualquiera que sea el nombre o los nombres de los autores de la *Relación de Michoacán*,<sup>4</sup> esta obra tiene un carácter profundamente sagrado y violento, una fuerza épica extraordinaria que nos hace conocer la manera de pensar, de sentir, de hablar, de actuar, de todos esos hombres tan diferentes de sus conquistadores.

El texto cuenta los grandes cambios vividos por los hombres de Michoacán, como en algunos relatos bíblicos, cuando la desgracia sucede y golpea tanto a los inocentes como a los culpables. Se describe también la locura colectiva que anuncia la ruina del señorío de Hetuquaro,<sup>5</sup>

---

histórico de la *Relación de Michoacán: La conquista divina de Michoacán, De la fiesta a la guerra y Los chichimecas*. El autor propone un nuevo humanismo en el cual el indigenismo sea un mecanismo esencial de nuestra sociedad actual.

<sup>3</sup> Le Clézio presenta su tesis de doctorado a la edad de 43 años en el Instituto de Estudios Mexicanos de la Universidad de Perpignan, Francia.

<sup>4</sup> Originalmente, estos grafismos codificados fueron dibujados con la técnica de la *plumada*: según el hermano Matías Escobar, cronista de la época, el fondo se pintaba con colorante blanco en una tela de algodón en la cual se pegaban las plumas. Podemos imaginar que esta técnica utilizada por los indios tuvo en Michoacán la función que tenían los códices en otros lugares.

<sup>5</sup> El gran sacerdote, que era el encargado de colocar la madera en los braseros sagrados del dios del fuego abandona todas sus insignias, la calabaza

la caída de Chapa, la grandeza y la dificultad de la misión de Tariacuri y el destino de su imperio heredado por su hijo Hiquingare y sus sobrinos.<sup>6</sup>

Con su traducción y prefacio, Le Clézio inicia un diálogo con los lectores europeos interesados en la historia del pueblo purépecha, ávidos de conocer sus creencias, su fe, sus dioses y sus héroes. El escritor percibe lo que el texto original tiene de grandeza mística, y traza un retrato en el que el indio puede ser tanto un guerrero hábil y virtuoso como un ser bárbaro con sus enemigos: es un pueblo que alimenta sin cesar a los dioses con la sangre de sus ofrendas, de sus heridas por medio de braseros sagrados, por sus telas ofrecidas como sacrificio y por cálamos perfumados de esencias y tabaco.

La versión de Le Clézio constituye un testimonio valioso que muestra que en ese pueblo no existían barreras entre lo cotidiano y lo sagrado. El texto recupera los sueños y mensajes premonitorios que la cultura de los conquistadores aniquiló:

Sin el poder del sueño, el hombre purépecha no es nada. Su fortuna, su gloria, la victoria sobre sus enemigos, el Amor y el respeto de su pueblo, el Señor no debe esto al Azar, sino a la armonía de las fuerzas sobrenaturales de las que el sueño es el mensajero. Sin duda no existió jamás sociedad humana tan marcada por los *sueños* y la fe en el más allá. (R.M., p. 241)

Desde el prefacio de la *Relación de Michoacán*, Le Clézio explica la unión entre los hombres, como héroes míticos ligados a los dioses, y la realidad descrita en el conjunto de ritos de esplendor simbólico en donde lo sagrado se manifiesta siempre como una imagen real y auténtica.

---

y la lanza, así como la guimalda que ceñía su frente y se mezcla con la multitud para bailar como un loco (R.M., pp. 148-149).

<sup>6</sup> J.M.G. Le Clézio, *Relación de Michoacán*, pp. 152, 173, 174.

La presencia del indio aparece en el prefacio mediante la palabra de los ancianos dignatarios y los sacerdotes, y con la misma precisión que encontramos en los textos de fray Bernardino de Sahagún.

Para Le Clézio, escribir sobre México y los indios mexicanos es una emoción especial que va más allá de las palabras, más allá de la inteligencia, y en donde lo inefable se mezcla con el mundo material. Le Clézio señala que en la *Relación de Michoacán*, la historia es sobre todo una historia soñada, como la del *Sueño mexicano*, texto publicado en Francia en 1988, y es a causa de este sueño, de esta irrealidad mezclada con el relato mismo donde se observa el sentido mítico y toda la fuerza mágica que implica el texto original.

El autor no es solamente traductor y compilador de la *Relación de Michoacán*, sino que modifica discretamente el orden de las partes constitutivas del texto original con el fin de mostrar, del mejor modo posible, la imagen del indio.

La *Relación de Michoacán* se inicia con la historia del viaje realizado por los guerreros chichimecas, nómadas y cazadores que llegan a Michoacán, lugar paradisiaco y próspero, cuna de una civilización de pescadores que vivían a la orilla del lago de Pátzcuaro.

En un diálogo que emprenden ambos pueblos, un primer pescador es interrogado y responde en la misma lengua de origen de los guerreros chichimecas, de modo que esta conversación revela que veneran a los mismos dioses y tienen los mismos antepasados:<sup>7</sup>

[...] somos parientes, y de la misma sangre (RM., p. 26.)

Sin duda es un encuentro emotivo e históricamente significativo que permite la reunión de dos grupos mexicanos que poseen los mis-

<sup>7</sup> No importa el origen *nómada de los chichimecas que revela la Relación [...] los uacusecha llegan a Michoacán para conquistar las tierras en nombre de su dios Curicaueri (dios del fuego y de la tierra)* (RM., p. 25).

mos orígenes. Si en verdad fueron engendrados por los mismos dioses, se convencen que deben reunirse y compartir juntos sus ritos, sus tradiciones, enriquecidos por la pesca y la agricultura:

Pensamos que no teníamos parientes y entonces encontramos parientes.  
¿Cómo es posible eso?

Es así que en el siglo XIII, los guerreros se instalan en Michoacán, y las guerras de conquista que emprenden poseen un valor ritual y sagrado: se trata de alimentar a los dioses, dioses del sol, dioses del cielo y dioses de las cuatro partes del mundo (RM., p. 34).

De este modo se inicia una etapa en la historia de Michoacán donde las rivalidades y las venganzas conducen a la violencia y facilitan posteriormente la conquista de los españoles. El dios Curicaueri, dios de los chichimecas, sabrá imponerse como un dios que domina a todos. La tribu chichimeca se instala a las orillas del lago de Pátzcuaro, y los descendientes de guerreros nómadas fundan, de este modo, el imperio del Cazonci; imperio llamado purépecha. La *Relación de Michoacán* narra que, guiados por sus dioses, descubren la puerta del cielo<sup>8</sup> representada por Pátzcuaro, y este pueblo, elegido por sus dioses, emprende la conquista de Michoacán.

A partir de este momento da inicio lo que puede llamarse la edad de oro de Michoacán, época marcada por el advenimiento de Tariacuri<sup>9</sup> uno de los más grandes reyes purépechas.

La *Relación de Michoacán* muestra bien la imagen mágica de los dioses tutelares y la reencarnación de una especie de gracia que poseía

<sup>8</sup> Lugar donde suben y descienden los dioses: [...] *es uno de los momentos mas emotivos y emocionantes de la Relación [...] el pueblo elegido y sus jefes reciben de los dioses del cielo la investidura real [...] surge así el nacimiento del impero purépecha* (RM., p. 27)

<sup>9</sup> Existe un capítulo dedicado a *Tariacuri* y a la edad de oro en el libro *La fête chantée*, texto en el que Le Clézio retoma el tema de la Conquista divina de Michoacán y muestra claramente la posición optada por los dioses del pueblo purépecha (pp. 57-65).

Tariácuri, devoto del dios Curicaueri y guía de sus actos durante toda su vida. Tariácuri se convierte así en una águila, la leyenda y el héroe de toda una época. Él se revela como guía de su pueblo y un estratega atento que comprende bien todo un periodo de rivalidades entre los Señores y sus diversas Señorías, así como en la guerra entre los dioses. Lo épico del texto se traduce en el error de los dos sobrinos huérfanos de Tariácuri que vivieron en el sufrimiento y la humillación y cuyo proceso les permitió purificarse hasta lograr una iniciación mítica verdadera.

La dimensión de los héroes (los dos sobrinos y el hijo de Tariácuri) asegura la grandeza y el poder del imperio purépecha.<sup>10</sup> El imperio dividido en Señorías múltiples conocerá un cambio significativo y se convertirá en el estado monárquico del Cazonci.

Este último personaje es el símbolo terrestre de la autoridad de Curicaueri, jefe de guerra con la misma jerarquía de dios, con un poder religioso y guerrero que le permite guiar a su pueblo a través de tierras desconocidas.

Pero la muerte del Cazonci por el conquistador marcará un momento trágico en la vida del pueblo purépecha, convirtiéndose la historia en un mito donde los hombres son separados del cielo y privados de la relación con sus dioses. Le Clézio subraya así esta relación estrecha que se da con los dioses:

Es por los dioses que los hombres se pelean y conquistan las tierras.  
(RM., p. 30)

Cabe señalar que en las culturas precolombinas, el poder se apoyaba sobre todo, en la religión y la fuerza militar, con objeto de asegurar el equilibrio y la unificación de las sociedades y de las culturas de la

<sup>10</sup> Es de este modo que la fundación del imperio por Tariacuri y por los Dioses es el punto culminante de la leyenda, la época de las grandes conquistas y el culto a sus dioses.

época mencionada. Un ejemplo lo tenemos en el rito que consistía en beber hasta la ebriedad en víspera de una batalla, acto que se le conocía como “borrachería” y que era ofrecido al dios de la guerra. Sin embargo, son los augurios y los presagios que aparecen en los manuscritos de la *Relación de Michoacán*, los que cambiarán el curso de la historia y detendrán la guerra facilitando la conquista española:

La guerra no es solamente un enfrentamiento de los hombres por la posesión de las riquezas terrestres. Es también la ocasión de alimentar a los dioses afamados y las armas forman parte del cuerpo de los dioses. (FC., p. 87)

Recordemos que para los purépechas, los aztecas y un gran número de civilizaciones precolombinas, la guerra fue el asunto más importante de su vida y forma parte de su concepción religiosa y mágica. La catástrofe es anunciada en los sueños y los augurios hacia el año de 1470, con la llegada de desconocidos blancos y barbudos a tierras purépechas. De este modo llegan los españoles, considerados como los nuevos dioses venidos de las cuatro partes del mundo:

¿De dónde pueden venir, aquellos que llegan, si no es del cielo?  
Allá donde el cielo se junta con el mar, es de ahí que deben venir esos ciervos.  
¿Qué traen con ellos, según lo que se cuenta? (RM., p. 268)  
El Cazonci los interroga: ¿De dónde vienen ustedes? ¿Qué buscan?  
¿Por qué hombres como ustedes nunca habíamos visto?  
¿Por qué han venido ustedes de tan lejos?  
¿Es que en su país natal no hay nada más que comer y beber  
*para que ustedes hayan venido de pueblos extranjeros?*  
¿Qué habían hecho los Mexicanos, para que siendo, los extranjeros invitados en su ciudad, los hayan destruido? (RM., p.42)

Las preguntas que se hacía el pueblo purépecha pronto recibieron respuesta. Delante de esos extranjeros, todo desapareció y vino el silencio, como lo habían anunciado los augurios.

Los conquistadores se sintieron insatisfechos de los tesoros ofrecidos por el Cazonci, ellos querían poseer todo el oro, y por eso pill-

ron y profanaron los templos y violaron las sepulturas de los reyes. Sin duda, fue una profanación imperdonable e incomprensible para los indios:

¿Para qué quieren tanto oro? Preguntaba el Cazonci a sus dignatarios. ¿En verdad deben comerlo y es por ello que *lo desean tanto?* (RM., p. 43)

El gran tesoro que poseía Cazonci,<sup>11</sup> heredado de sus antepasados para las fiestas y las danzas, será mancillado y robado por los españoles, sin respeto y sin piedad, como el peor atentado contra los dioses, los ritos y las fiestas:

Se preguntaron por los adornos de los dioses y se les llevaron muchos plumajes, rodela, máscaras, que los Españoles quemaron en la plaza. Después de eso, comenzaron a exigir el oro, y varios Españoles entraron en los departamentos del Cazonci para buscar el oro (RM., p. 286).

Los españoles encarnan las profecías ante los ojos de los chichimecas, es un destino inevitable: los dioses indios deben desaparecer. Es la tragedia de un mito.

Existen pasajes muy significativos en la *Relación de Michoacán* que describen la conquista de Michoacán por los españoles. Los acontecimientos vienen del interior y el texto comparte los sentimientos y la tragedia de los indios vencidos. El pueblo purépecha es golpeado y aniquilado con violencia inhumana :

<sup>11</sup> *El Cazonci había recibido de sus antepasados [...] mucho oro y plata bajo la forma de joyas, de aretes, de brazaletes, así como medias lunas [...] Poseía también joyas en una casa y en otro lugar llamado Ycheheniremba [...] en una isla del lago llamada Apupato, diez cofres de plata en rodela. En cada cofre, había doscientas rodela y en cada cofre había doscientas rodela y otro buen número de mitras [...] en otra casa se encontraban rodela de plata [...] en otra isla llamada Pacandan, cuatro cofres de rodela de plata fina, cien rodela en cada cofre y veinte rodela de oro fino [...]* (RM., pp. 286-287).

[...] en sus obras vivas, templos en ruinas, ídolos profanados y destruidos, la única encarnación de su dios Curicaueri, el Cazonci Tangaxoan decepcionado y reducido a la esclavitud por el Español Nuño de Guzmán. (RM., p. 41).

De igual modo que la *Relación de Michoacán* evoca los primeros encuentros de los purépechas con los conquistadores, *El sueño mexicano (Le rêve mexicain)* publicado por Gallimard en 1988, describe la primera entrevista entre los españoles y los emisarios del rey Moctezuma. En ambos textos los extranjeros son tratados como dioses y el simbolismo de los augurios en los antiguos mexicanos aparece como un sueño esperado que se inscribe en el ámbito del mito y explica, en gran parte, la destrucción y la conquista de Mesoamérica, conformada por civilizaciones tan poderosas cuya cosmogonía mágica y religiosa las llevó a su aniquilamiento.

Actualmente, es significativo que la *Relación de Michoacán* se abra al futuro y haya llegado a ser para los purépechas de hoy, el símbolo de todo un renacimiento cultural dentro de una dimensión universal.

Si bien las cualidades de esta obra literaria representan un tesoro inestimable para historiadores y arqueólogos, lo es también para todos aquellos lectores que desean penetrar en el conocimiento de una de las culturas más creativas y armoniosas de la América prehispánica. Gracias a la riqueza de sus mitos y tradiciones, a la belleza de su estilo y a la autenticidad que se impregna en cada palabra.

## BIBLIOGRAFÍA

- LE CLÉZIO, J. M. G., *La fête chantée*, Paris, Gallimard, 1997, 256 pp. (Collection Le Promeneur).
- , *La Relación divina de Michoacán*, México, FCE., 1985, 111 pp. (Traducción de Aurelio Garzón del Camino).
- , *Le rêve mexicain*, Paris, Gallimard, 1988, 275 pp. (Collection Folio).

———, *Relation de Michoacan*. Paris, Gallimard, 1984, 317 pp.  
(Collection Tradition).

MIRANDA, Francisco, *La Relación de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1981.

# PSIQUE Y EROS: ENTRE EL MITO Y EL CUENTO. UN REGALO DE LOS DIOS A LA LITERATURA

**Alejandra Sánchez Valencia\***

**E**n su afán por dar respuesta a los fenómenos naturales, los seres humanos, para satisfacer su innata curiosidad, debieron valerse, en un primer momento, de objetos mágicos y seres sobrenaturales que engendraron lo que llamamos mitos. Hoy día, el hecho de que al mito se le vea como algo falso, inventado o fantasioso, no descarta que se le vea también como un verdadero regalo de los dioses, un acertijo que necesita ser descifrado para una mejor comprensión de la evolución humana. La literatura ha participado como fiel registro de mitos y cuentos —en un principio, literatura y mito eran lo mismo—, y con ello, nos permiten recrear épocas pasadas, con sus convencionalismos y vivencias, transportándolas en el tiempo y el espacio, y nos presentan una imagen colectiva de la condición humana que a nivel arquetípico no difiere en mucho de lo que somos hoy día. Si bien es cierto que el mito pudo partir de una fantasía, también es cierto que en él se encuentran elementos reales. Robert A. Johnson, psicólogo jungiano dice al respecto:

Los mitos no son un tipo especial de literatura escrita o creada por un individuo particular, sino que son producidos por la imaginación y la experiencia de una era y una cultura íntegras: pueden verse como la destilación de los sueños y las experiencias de toda una cultura. Parecen desarro-

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

llarse gradualmente a medida que emergen, se elaboran ciertos motivos, y finalmente se redondean mientras la gente cuenta y recuenta las historias que atrapan y sostienen su interés. (...) Los detalles de la historia pueden no ser verificables y hasta parecen fantasiosos, pero el mito es algo profunda y universalmente cierto.

Un mito puede ser una fantasía o el producto de la imaginación, pero a pesar de eso es genuino y real. Describe niveles de la realidad que incluyen el mundo racional externo, así como el menos comprendido mundo interno.<sup>1</sup>

El psicólogo suizo Carl Gustav Jung, encontró en los mitos la expresión de pautas psicológicas básicas en la personalidad humana: los arquetipos traspasan las barreras geográficas y la sincronía en que habían nacido resultaba ya diacrónica: válida en distintos tiempos y escenarios.

Así, en este ensayo se hace un recorrido por la historia de Psique (tal cual es registrada en la literatura por Apuleyo en el siglo II D.C. y cómo se permea en dos de los cuentos europeos más famosos: el escandinavo *East o' the Sun West o' the Moon* ("Al este del sol y al oeste de la luna", de Noruega), y *La bella y la bestia*, en su versión francesa del siglo XVII. En las tres historias se rescatarán los elementos que en común comparten y se propone una transcripción de su mensaje mitológico en la literatura actual.

Durante más de dos mil años se ha especulado sobre el origen de los mitos, y al menos algo es seguro: su relevancia a nivel religioso, y como trasfondo explicativo mediante los cuales los hombres disciernen las preguntas básicas que explican su tiempo y espacio; a la vez que nos proveen de información acerca de un sistema social, en particular, y finalmente, los procedimientos de que se han valido sociedades ya inexistentes para expresar sus sentimientos y valores,

<sup>1</sup> Johnson, Robert A. *SHE para comprender la psicología femenina*. Ed. Era Naciente, Argentina, 1996, pp. 10-11.

desarrollando así una empatía incluyente entre los miembros de una misma comunidad.

Muchos han sido los estudiosos dedicados a especular sobre el origen de los mitos: Friedrich Max Müller, Sir Edward Burnett, Bronislaw Malinowski, Sir James George Frazer, Émile Durkheim y Carl Jung, entre otros. Las especulaciones van desde concebir al mito como representación de la naturaleza, particularmente cuando los héroes en cierto modo eran expresión del sol mismo, el viento o la lluvia, pasando por el animismo, hasta las representaciones colectivas de las instituciones y valores de una sociedad.

Carl Jung, a principios del siglo XX, desarrolló una teoría en donde los mitos son la representación de las actitudes y comportamientos de los seres humanos, y señaló que todos poseemos un inconsciente personal y otro colectivo; en el primero somos nosotros mismos quienes filtramos información a través de los sentidos con base en nuestras propias experiencias, y en el segundo caso, en el inconsciente colectivo, somos herederos de símbolos y patrones denominados arquetipos, que compartimos con los otros miembros de la colectividad, y se representan en los mitos, cuentos de hadas, cuentos populares, sagas y arte, en general. Más aún, Jung creía que todas las mitologías compartían elementos comunes tanto en la temática (emociones) como en los personajes (héroes, dioses, etc.). Para este psicólogo suizo, el hecho de poder estudiar en un momento dado la mitología y los arquetipos abría la posibilidad de rastrear el desarrollo psicológico humano.

Jung llegó a esta conclusión después de haber observado que muchos de sus pacientes, debido al registro de sus sueños, poseían un enorme bagaje de “fantasía” y la manera de elaborar estas imágenes que aludían a un proceso inconsciente fue la habilidad que demostraron para manifestar de manera tangible lo que parecía sólo un sueño fantástico. Más aún, Carl Jung destacó el carácter profundamente espiritual de los arquetipos y sus efectos curativos o destructivos, en

función de la claridad con la que consiguen manifestarse y sus repercusiones en las emociones:

Before I pursue my reflections further, I must stress one aspect of the archetypes which will be obvious to anybody who has practical experience of these matters. That is, the archetypes have, when they appear, a distinctly numinous character which can only be described as "spiritual", if "magical" is too strong a word. Consequently this phenomenon is of the utmost significance of the psychology of religion. In its effects it is anything but unambiguous. It can be healing or destructive, but never indifferent, provided of course that it has attained a certain degree of clarity. This aspect deserves the epithet "spiritual" above all else. It not infrequently happens that the archetype appears in the form of a *spirit* in dreams or fantasy-products, or even comports itself like a ghost. There is a mystical aura about its numinosity, and it has a corresponding effect upon the emotions.<sup>2</sup>

En el siglo II d.C., Apuleyo, uno de los escritores más destacados del mundo latino, sistematizó por vez primera un mito surgido en el mundo griego desde la era platónica: Eros y Psique. Apuleyo nació en Argelia, en el 125 d.C., de origen latino y buena posición económica, estudió retórica y gramática en Cartago, continuó después sus

<sup>2</sup> Jung, Carl Gustav, *Jung. On the Nature of the Psyche*, Routledge Classics. United Kingdom, 2001, pp. 136-137. Traducción libre: "Antes de avanzar más en mis reflexiones, debo enfatizar un aspecto de los arquetipos que resultará obvio a cualquiera que posea experiencia práctica en estos asuntos. Esto es, los arquetipos poseen, cuando se manifiestan, un carácter numinoso que sólo puede ser descrito como "espiritual", si "mágico" resultase una palabra demasiado fuerte. En consecuencia, este fenómeno resulta de gran significado para la psicología de las religiones. En sus efectos resulta todo menos ambiguo. Puede ser curativo o destructivo, pero nunca indiferente, comprobando, por supuesto, que ha conseguido cierto nivel de claridad. Este aspecto merece el epíteto "espiritual", sobre todas las cosas. No es raro que el arquetipo se manifieste en la forma de un espíritu en los sueños o los productos de la fantasía, o que incluso se comporte en sí como un fantasma. Existe un aura mística respecto a su divinidad, y tiene un efecto correspondiente sobre las emociones".

estudios de filosofía en Atenas y, ávido de conocimientos, realizó múltiples viajes que le permitieron ampliar el pensamiento y enriquecer su fantasía. Hombre lleno de virtudes: práctico e intelectual al mismo tiempo; místico afiliado al platonismo —que en el siglo II d.C., evolucionaba de un parámetro rígido a uno ecléctico donde se dieron cita las religiones, la magia y la adivinación—:

Dada la dificultad de establecer una nítida frontera entre la superchería y la fe, Apuleyo se nos muestra como un hijo de su época, fecunda en teúrgos, taumaturgos y predicadores de doctrinas y creencias novedosas, tan satirizadas por el propio Apuleyo y Luciano. Es, pues, el fruto de una sociedad desorientada, agitada por la imperiosa necesidad de una fe, a la que asirse como a un clavo ardiente, una sociedad que buscaba desesperadamente la verdad, deseosa de aferrarse a ella con todas sus fuerzas, para llenar su vacío existencial. Es el símbolo de una época dominada por la superstición y el escepticismo, torturada por el temor, inerme ante el vacío originado por la pérdida de sus antiguas creencias e inmersa en un sincretismo religioso profundamente desorientador.<sup>3</sup>

Apuleyo escribió la novela *Las metamorfosis o el asno de oro* (11 libros) cuyo argumento central son las aventuras de Lucio, un mercader de Corinto que realizaba un viaje por Tesalia y que en el afán de convertirse en ave, se tornó en burro por haberse equivocado de ungüento. Bajo esta apariencia, habiendo perdido la facultad del habla, pero no las otras, sirve a distintos amos: esclavos, comerciantes, malhechores, malos sacerdotes, soldados, etc. En tal condición, Lucio tiene la oportunidad de observar de cerca el comportamiento humano, lo que le permitirá realizar una valiosa descripción de los hombres y mujeres de aquella época, tan diferentes entre ellos. Así, como asno, Lucio escucha muchísimas historias y cuentos que intercala en la novela, anfitriona de elementos míticos, entre ellos, el de Psique y

---

<sup>3</sup> Apuleyo, Lucio, *Las metamorfosis o el asno de oro* (introducción de Santiago Segura Munguía), Universidad de Deusto, España. 1992, p. 16.

Eros: “En el desarrollo de esta obra, se puede vislumbrar una ascensión constante del espíritu, que intenta liberarse de la sensualidad, del amor materialista pervertido, hasta llegar a la revelación mística en los más logrados episodios de Psique y Cupido (...)”.<sup>4</sup>

El mito<sup>5</sup> cuenta que hubo una vez un rey y una reina que tenían tres hijas, las dos mayores atractivas en verdad pero siempre en un terreno humano; en cambio, Psique, la menor, era poseedora de una rara belleza, casi divina, y por ello aunque muy admirada aún no había contraído matrimonio. Muchos pretendientes llegaron de lejanas tierras a rendirle el culto que sólo se puede rendir a una diosa. Cuando Afrodita se enteró de ello montó en cólera al tener a una rival terrenal y tan joven, le pareció una verdadera usurpadora y para castigarla recurrió a su hijo Eros (conocido como Cupido entre los latinos). La venganza consistiría en que éste le arrojaría una de sus flechas para que Psique se enamorara irremediabilmente del ser más despreciable de la Tierra:

Castiga sin piedad a esa beldad insolente; sólo te pido que, ante todo, hagas lo que voy a decirte: haz que esta maldita joven sea poseída por un abrasador amor hacia el más despreciable de los hombres, a quien la For-

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>5</sup> Véase uno de los mejores análisis que existen de este mito, el realizado en fechas recientes por el junguiano Johnson, Robert A., *SHE para comprender la psicología femenina*, ed. Era Naciente, Argentina, 1996, p. 11, que exhorta a que pensemos de manera mitológica: “La gran literatura, como las artes magnas, registran y retratan la condición humana con una precisión indeleble (...) los mitos registran una imagen colectiva; nos hablan sobre cosas que son verdaderas para toda la gente. (...) Primero tenemos que aprender a pensar mitológicamente. Suceden cosas muy poderosas cuando alcanzamos el pensamiento que nos traen los mitos, los cuentos de hadas y nuestros propios sueños. Los términos y los escenarios de los mitos antiguos son extraños; parecen arcaicos y distantes de nosotros, pero si los escuchamos cuidadosamente y los tomamos seriamente, comenzamos a oír y entender. A veces resulta necesario traducir un significado simbólico, pero eso no es difícil cuando se encuentra el modo de hacerlo.”

tuna haya condenado a carecer de dignidad, de patrimonio e incluso de salud, tan abyecto, en suma, que no pueda encontrar en el mundo entero quien le iguale en miseria.<sup>6</sup>

Los padres de Psique, desesperados porque su hermosa hija no contraía nupcias, consultan el oráculo y ahí se enteran que será la esposa de un ser espantoso, monstruoso, y que la boda se celebraría en un peñasco. Así que obedientes parten en un cortejo que más que nupcial parece fúnebre, como si la contrayente fuera a unirse con la misma muerte. Ahí la abandonan y llenos de dolor emigran padres y hermanas. Eros, sin embargo, cuando estaba a punto de obedecer el mandato de su madre, se hierde con una de sus flechas, quedando enamorado de Psique. Cuál no sería la sorpresa cuando el céfiro<sup>7</sup>, con bondad, levanta a la llorosa y afligida “novia” y la transporta a un jardín lleno de flores donde se encuentra el palacio de Eros y en donde el Dios la desposará sin revelar su identidad:

Pero, aparte de la admiración que suscitaban tan inmensas riquezas, lo más extraño y prodigioso era que aquel tesoro, llegado del mundo entero, no estaba guardado por cadenas, cerraduras, ni guardianes de ninguna clase. Cuando Psique contemplaba, con ojos encandilados, tales maravillas, llegan a sus oídos estas palabras, que no procedían de un cuerpo humano: “señora, por qué te asombras de tantas riquezas. Todo esto es tuyo. Por tanto, vete a tu alcoba, disipa tu cansancio en el lecho y, cuando quieras, pide que se te prepare el baño. Nosotras tus servidoras, cuyas voces estás oyendo, cumpliremos puntualmente tus ordenes y, una vez que hayas acabado tu cuidado y aseo personal, te aguarda un festin digno de un rey (...). Acabados estos placeres, la venida del anochecer aconsejó a Psique la conveniencia de ir a acostarse. Ya muy avanzada la noche, llegó a sus oídos un ruido casi imperceptible. Entonces, temblando por su virginidad, en medio de una soledad tan absoluta, tiene miedo y se estremece de espanto; en

<sup>6</sup> Apuleyo, Lucio, *La metamorfosis o el asno de oro*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1992. Edición bilingüe (latín y español). Estudio literario, traducción y notas por Santiago Segura Munguía, p. 196.

<sup>7</sup> Céfiro fue la denominación para el viento del oeste (hijo de Eolo y la Aurora), y se cree que él engendró al Amor.

realidad, mas que a cualquier desgracia, siente horror a lo desconocido. Ya estaba junto a ella ese marido que no conoce; subió al lecho, hizo de Psique su esposa y antes de la llegada del día se marchó apresuradamente. Enseguida, las voces que le acompañaban en su alcoba prestan sus cuidados a la recién casada que acaba de inmolar su virginidad. Estas cosas se repitieron así durante bastante tiempo. Y, como está dispuesto por la naturaleza, al convertirse en algo habitual, en algo normal, esta nueva vida le producía cada vez mayor deleite y el sonido de la voz misteriosa era para ella un consuelo en su soledad.<sup>8</sup>

Así transcurren los días en los cuales la única condición que puso Eros a Psique fue nunca hacerle preguntas. Como Psique sentía profunda melancolía por sus padres y hermanas, pide a su desconocido marido que ordene al Céfito que traiga a sus hermanas para platicar con ellas. Él, por amor, accede, no sin antes dejarle muy claro que tenga cuidado en todo cuanto dice a su familia, que no fueran a despertar en ella la curiosidad: “Entretanto su desconocido marido, durante sus coloquios nocturnos hace a Psique nuevas advertencias: “¿no ves cuán gran peligro te amenaza? La Fortuna comienza a atacarte de lejos y, si no te aprestas a hacerle frente con toda energía, pronto se entablará el combate cuerpo a cuerpo”.<sup>9</sup>

En la primera visita las hermanas quedaron impresionadas por todo el lujo en que vivía Psique y resentidas por el tipo de marido que a cada una le había tocado, una vez que abandonan el palacio, se ponen de acuerdo en arruinar la felicidad que disfrutaba la hermana menor y en la siguiente oportunidad le dan una lámpara de aceite y un cuchillo para que mate al monstruo con quien habita y del cual está esperando un hijo. ¡Seguro que tal bestia quería comerla!

Psique hizo caso a sus hermanas y una noche, lista para cortar la cabeza del monstruo, encendió la lámpara de aceite y descubrió al más hermoso de los dioses: Eros. En el momento en que se acerca a

<sup>8</sup> Apuleyo, *op. cit.*, pp. 206 y 208.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 214.

besarlo se lastima con una de las flechas quedando totalmente enamorada de él, sin embargo derrama unas gotas de aceite que le quemán el hombro al alado dios. En ese momento Eros le reclama su curiosidad que había arruinado todo, el hijo que esperaban sería mortal, ya no un dios, y él tendría que abandonarla:

He procedido con ligereza, lo sé; yo, el glorioso arquero, me herí con mis propias flechas y te hice mis esposa, seguramente para que tu me tomaras por una bestia monstruosa y cortases con el hierro esta cabeza mía, que lleva estos ojos que tanto te aman.

Yo pensaba que debías estar siempre en guardia contra este peligro y te hacía cariñosas advertencias. Pero tus agregias consejeras recibirán de mí, sin tardanza, el castigo que merecen sus perniciosas lecciones; en cuanto a ti, te castigaré solamente con mi huida.” Y cuando acabó de pronunciar estas palabras, se lanzó con sus alas al espacio.<sup>10</sup>

Psique se siente desesperada, al borde del suicidio y desde ahí empieza su constante peregrinación por la Tierra en busca de su amado. Afrodita, al enterarse que el hijo la había desobedecido monta en cólera contra ambos y desea la destrucción de la joven. Eros, mientras tanto, se dedica a su curación, y Psique, en busca de ayuda recurre a las diosas Ceres y Juno, pero ninguna puede prestarle auxilio por no enemistarse con Afrodita; así la misma Psique piensa para sí: “(...) ¿Por qué no te armas, al fin, de un arrojo viril, renuncias con valor a una esperanza fracasada, te entregas espontáneamente a tu señora y con tu sumisión, por tardía que sea, tratas de calmar sus furiosos ímpetus?”<sup>11</sup>

Así, Afrodita, al ser consultada como diosa, no tiene más remedio que prestar ayuda a la mortal, solicitándole, entonces, cuatro tareas imposibles a Psique. Para fortuna de la protagonista, a lo largo de su viaje lleno de sacrificios, nostalgia y desesperación, encuentra a los amigos oportunos que se apiadan de ella y la ayudan a realizar sus

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 242.

tareas: la primera separar una gran pila de semillas diferentes y mezcladas (un ejército de hormigas la ayuda); la segunda es ir a traer lana dorada de unos carneros que pastan al otro lado del río (los juncos aconsejan a Psique esperar duerman tales mamíferos y recoger la lana que queda atrapada en los arbustos); la tercera tarea es llenar una copa de cristal con aguas del Hades (el águila de Zeus la ayuda y vemos que este dios está comprometido en ayudar a su hijo), finalmente la cuarta actividad a realizar es descender a los infiernos y entrevistarse con Perséfone para que le dé un cofre que contiene “el ungüento de su belleza” —la prueba estriba en que no debe abrirlo—. Sin embargo, al tener Psique el cofre, piensa que tratándose de un cosmético sería tonto no utilizar aunque fuera un poquito; al abrir la caja lo único que descubre es que está vacía y deja su cuerpo sin sentidos; sin embargo, Eros totalmente recuperado de sus heridas, sale en su ayuda.

Zeus convoca a los dioses del cielo y dice que es hora de poner a Eros los grilletes del matrimonio: “Para sobrellevar la dificultad de unir a un dios con una mortal, Zeus supervisa la ceremonia. Le da a Psique un pote de inmortalidad y la instruye para que beba de él. Esto le concede tanto la inmortalidad como la promesa de que Eros jamás la abandonará otra vez sino que será su eterno esposo”.<sup>12</sup>

El mito finaliza con un gran regocijo en el cielo donde todos los dioses, hasta la misma Afrodita, participaron con alegría en el enlace que le permitió a Psique alcanzar grado de diosa, y la criatura que nació de su unión con Eros recibió el nombre de “Placer”:

En los tiempos primitivos, la experiencia de ser tocados por los dioses tenía lugar en un contexto religioso. Para nuestras experiencias profundas nos hemos alejado de tales escenarios. En nuestra época, casi el único lugar donde la gente común es tocada por los dioses es a través del romance. Enamorarse es la experiencia de mirar a través de esa persona y ver al

<sup>12</sup> Johnson, Robert A. *SHE para comprender la psicología femenina*. Ed. Eros Naciente. Argentina, 1996. p. 81.

dios o a la diosa que se alza detrás. No sorprende que al enamorarnos nos volvamos prontamente ciegos. Encaramos a la persona real y nos enfocamos en algo más grande que cualquier ser humano corriente. Psicológicamente hablando, esto quiere decir que antes de la época de nuestro mito, si se tocaba un arquetipo, uno era destruido. El mito nos dice que en lo sucesivo y bajo ciertas circunstancias, cuando los simples mortales atraviesan una experiencia arquetípica, pueden sobrevivir a ello, pero eso los modificará radicalmente. (...) Un mortal toca algo de dimensiones hipermortales —y queda vivo para contar el cuento. (...) Nuestra historia se refiere a una mujer que fue tocada por algo mucho más grande que la experiencia humana común. El resto del mito nos cuenta cómo sobrevivió a este toque divino.<sup>13</sup>

## EAST O' THE SUN, WEST O' THE MOON

En los estudios de folklore, se tiene la idea de que los cuentos populares son remanentes de los mitos que provienen de un grupo ancestral común, “monogénesis”,<sup>14</sup> que ha servido a algunos estudiosos para correlacionar lo que llaman remanentes de los mitos sobre la naturaleza. Otra teoría, que supone muchos orígenes, “poligénesis”, señala el hecho de que los seres humanos, sin importar dónde hayan nacido o crecido, comparten la misma gama de sentimientos: angustia, amor, temor, odio, celos, egoísmo... lo que explicaría el porqué surgieron tramas tan similares en ámbitos culturales tan diferentes. Lo cierto es que desde el campo de la antropología social se rescata el hecho de que un mismo estímulo no necesariamente genera la misma reacción en sociedades diferentes (odio, por ejemplo).

Resulta interesante la manera como los mitos de la tradición oral se han diversificado en historias populares, llegando al punto en el que han sido rescatadas por la literatura y aun tienen eco en el presente. El

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

<sup>14</sup> Arbunoth, May Hill, *Children and Books*, Scott, Foresman and Company. USA, 1964, pp. 252-253.

cuento popular fue consecuencia del mito, en un momento de la temprana civilización occidental. Una de las características más importantes de los cuentos populares es el código ético donde el bien triunfa sobre el mal, mensaje que se ha transmitido de una a otra generación.

Para el psicoanalista Bruno Bettelheim:

Todo cuento de hadas es un espejo mágico que refleja algunos aspectos de nuestro mundo interno y de las etapas necesarias para pasar de la inmadurez a la madurez total. (...) es decir, sus aspectos más ocultos y el modo en que logramos la paz con nosotros mismos y con el mundo externo, que es la recompensa que recibimos por todas nuestras luchas y esfuerzos.<sup>15</sup>

Cuando se habla de los “cuentos escandinavos” normalmente la referencia es a una colección particular, cuyo cuento más representativo *East o' the Sun and West o' the Moon*,<sup>16</sup> maneja el mito de Psique con los elementos propios de las tierras nórdicas. La historia cuenta que “hubo una vez” un pobre leñador que tenía muchos hijos y muy poca comida y ropa que ofrecerles. De su descendencia la más bella era la hija pequeña cuya hermosura no tenía límite<sup>17</sup> (he aquí el primer

<sup>15</sup> Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, ed. Crítica, España, 1999, p. 317.

<sup>16</sup> La colección de cuentos escandinavos estuvo a cargo de los estudiosos Peter Christian Asbjornsen y Jorgen E. Moe, ambos noruegos (el primero zoólogo y el segundo poeta y teólogo). Realizaron una labor muy parecida a aquella efectuada por los hermanos Grimm (en Alemania), en una época en que el romanticismo noruego requería afirmar sus raíces. Ambos amigos recorrieron cuanta aldea noruega encontraron en su camino y escribieron aquellas historias del pueblo contadas por “las madres”. En una ocasión hubo una feliz coincidencia; sucedió en Estocolmo, Suecia. Los hermanos Grimm habían acudido a una comida y ahí se encontraron con Sir George Webbe Dasent y le aconsejaron que aprendiera el islandés (o lengua del norte). Gracias a tal consejo y a la aplicación de Sir George Webbe, los cuentos escandinavos fueron traducidos al inglés y de ahí a otras lenguas.

<sup>17</sup> En la traducción al inglés se utiliza la siguiente expresión: “Pretty children they all were, but the prettiest was the youngest daughter, who was so lovely there was no end to her loveliness”, donde la palabra “lovely” encierra una

parangón con el encanto de Psique, la rara belleza de una diosa y el ser la hija menor). Un jueves<sup>18</sup> por la noche, en pleno otoño,<sup>19</sup> llegó un oso polar que tocó en la ventana dando las buenas noches al dueño de la morada para hacerle la siguiente propuesta: hacerlo el hombre más rico si daba a cambio a su hija pequeña. Con firmeza el leñador se negó a la petición y el oso insistió en darle tiempo para pensar por lo que regresaría el jueves siguiente. (No es casualidad que el día asignado en este cuento y en esta cultura sea Torsdag, en honor a Thor; que pone de manifiesto la parte aguerrida que ahora asumirá el personaje femenino.) Por otra parte, en el texto original se encuentra el elemento narrativo que da el toque humorístico por retratar los pensamientos humanos, aunque sean contradictorios: “Well, the man would not be at all sorry to be so rich, but give the bear his prettiest lassie, no, that he couldn’t do; so he said: ‘No’ outright and closed the door both tight and well”.<sup>20</sup>

---

belleza externa e interior: preciosa, exquisita, encantadora, magnífica, amena, amable.

<sup>18</sup> En noruego, jueves se dice “Torsdag” y hace referencia al mito del dios Thor —dios del trueno y el relámpago—, el hijo mayor y más poderoso de Odín, rey de los dioses y diosas. Thor poseía gran fortaleza y era un hábil guerrero, su arma principal fue el martillo. Además, Thor representa a los antiguos vikingos en sus costumbres: guerreros, bebedores y de gran apetito.

<sup>19</sup> El otoño noruego puede ser seco, mostrando la naturaleza una variada gama de tonalidades ocre, naranja, dorado y amarillo, o bien puede ser húmedo, con lluvias fortísimas y días fríos que anuncian la llegada del invierno. Es común que a finales del otoño empiecen las primeras nevadas.

<sup>20</sup> Thorne-Thomsen, Gudrun (Reteller), *East o’ the Sun and West o’ the Moon with Other Norwegian Folk Tales*, ed. Row, Peterson and Company, USA, 1946, p. 7. Traducción libre: “Bueno... el hombre no lamentaría para nada el ser tan rico. ¿pero darle al oso su hija más linda? ¡No, eso sí que no lo haría! Así que contestó enseguida: ¡No! —y le cerró muy bien la puerta”. Este tipo de comentarios —casi al margen que se hacen durante la narración— por una parte dan el carácter de la oralidad en la época en que se transmitían de una a otra generación, y por otro lado estas intervenciones ponen de manifiesto el gran sentido del humor de los noruegos, a diferencia

La hija, que había escuchado todo, preparó sus cosas para la próxima visita del animal. Así, en el día acordado, sin más preámbulos ni aparición de otros personajes, llegó el oso y la joven subió a la espalda de éste. La fiera preguntó entonces si ella tenía miedo y con valentía respondió que en absoluto.

Vino entonces una travesía por los aires en que la jovencita se agarró muy fuerte al pelaje del blanco animal, y tras un largo camino llegaron a una enorme colina escarpada donde había un castillo repleto de habitaciones iluminadas. El oso dio a la joven dama una campana de plata (preciado metal en los países escandinavos) y le ofreció que al tocarla se le daría al momento lo que ella deseara. (Con esto se observa el papel de proveedor que asume el oso polar, igual que Eros en el paraíso-Olimpo.) Hasta ese momento la joven ha demostrado valentía, entereza, pero no ha tenido la oportunidad de reconocer sus propios recursos, sus propios talentos, y eso la hace dependiente total de las posesiones del animal y de su capacidad de vuelo.

A diferencia del mito de Psique, en la habitación en la que duermen hay dos camas blanquísimas y cada una es ocupada por su dueño: en una descansa la joven, y en la otra, una vez apagada la luz, el oso polar. En esta versión el asunto sexual es colocada en un plano de castidad, y no son las hermanas de la joven mujer quienes interfieren en sus pensamientos, sino ella misma quien se da cuenta de que no hay un ser humano con quien pueda comunicarse, únicamente la blanca fiera. Comienza a apesadumbrarse la dama y a dudar de si se trata de un hombre o un monstruo su compañero de habitación. Empieza a llevar una vida más silenciosa y a evitar comer o beber en ese tiempo de cavilación. El oso se da cuenta y le pregunta qué la tenía tan triste, si todo cuanto hay en el castillo es para ella. En ese momento sólo una petición hace a la joven: nunca hacerle preguntas (lo que es un ele-

---

de cuentas como los recolectados por los hermanos Grimm, en Alemania, donde este aspecto queda totalmente fuera.

mento común a los tres relatos) y tener absoluta confianza en él (con lo que se suma un elemento diferente al de Eros que es el de “creer”), pero esto aumenta aún más su curiosidad y una noche se atreve a prender una vela para alumbrar a quien ocupa la otra cama blanca, descubriendo al más adorable de los príncipes (equivalente al descubrimiento de Eros por Psique). Aquí no se maneja la idea de destrucción del monstruo terrible, como ocurre en el relato de Apuleyo, sólo el “hacer claro lo falto de luz”, y en ese momento de agradable hallazgo, la joven se inclina para besar al apuesto acompañante, derramando sin querer tres gotas de sebo en su camisa. (Otro elemento que hace pensar en la castidad de esta pareja es la ropa; Eros, por ejemplo, recibió la quemadura en el hombro, y por el tiempo que tardó en recuperarse queda en claro que la cera cayó en la piel desnuda.)

Al despertar, el apuesto príncipe gritó para reclamar a la dama el porqué de su comportamiento, ya que con ello traería la mala suerte, pues sólo faltaba ese año para que fuera roto el hechizo de que había sido víctima de una bruja: ser un oso blanco de día y hombre por la noche. A consecuencia de la curiosidad de la joven, ahora él tendrá que emigrar al castillo que yace al este del sol y al oeste de la luna, donde hay muchos trolls<sup>21</sup> y brujas, y con una de ellas tendrá que contraer matrimonio.

La joven lloró desconsoladamente, pero de nada sirvió su llanto, pues el caballero debía partir sin ella. Viene entonces uno de los momentos más interesantes de la trama: ella está dispuesta a seguirlo si él le dice el camino, pero lo único que puede hacer él es decirle que no hay tal camino, sólo puede darle una vaga referencia e indicarle que no es fácil llegar ahí y puede perderse:

<sup>21</sup> Gigantes noruegos que aparecen en los cuentos populares; se dice que vinieron a sustituir a los gigantes descendientes de Ymir en el mito de la creación —versión nórdica—. Son seres más bien ingenuos, torpes, a veces de tres ojos y se alimentan de carne humana. A pesar de su aspecto un tanto salvaje es difícil que hagan daño (aunque tengan fama).

"Tell me the way then," she said, "and I'll search you out, that, surely, I may get leave to do."

"Yes, you may do that," he said, "but there is no road to that place. It lies East o' the Sun and West o' the Moon and thither you can never find your way." And at that very moment both prince and castle were gone, and she lay on a little green patch in the midst of the gloomy thick wood, and by her side lay the same bundle of rags she had brought with her from home.<sup>22</sup>

A diferencia del intento suicida de Psique, la joven de este cuento se encuentra en un momento coyuntural de su existencia, un episodio de profunda introspección que es representado por el espesor del bosque lleno de neblina que es el reino interior, la propia alma, el pensamiento. Junto a ella el atado de harapos que son sus pertenencias. También resulta interesante esta representación: mientras no se reconozcan las posibilidades propias y se asuman, cualquier cualidad que pudiera tenerse resulta un simple harapo, y si hablamos en plural —lo que resulta aún más doloroso pues el desperdicio es más grande: un atado de trapos—, sin embargo, el feliz hallazgo puede ser que teniendo la voluntad y valentía suficiente, en el momento de "abrir el paquete" nos encontremos con un verdadero tesoro: el interior.

La tristeza enorme que tiñe este momento de pérdida y consternación, paradójicamente es lo que le da la fortaleza requerida para vagabundear por varios días y echar mano de su ánimo que la empuja a ser una mujer de acción: a preguntar a quien se encontrara el camino que lleva a la dirección "al este del sol y al oeste de la luna". Estos dos elementos simbolizan el equilibrio entre las cualidades femeninas y

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 10. Traducción libre: "Dime entonces el camino —dijo ella—, y te buscaré, seguro puedo emprender el viaje". "Seguro que lo puedes hacer —respondió él—, pero no hay camino a ese lugar, yace al este del sol y al oeste de la luna y más allá no podrás encontrar tu derrotero". Y en ese mismo instante, ambos: príncipe y castillo desaparecieron, y ella se quedó en una pequeña zona verde en que reinaba la neblina del espeso bosque, y a su lado yacía el mismo atado de harapos que trajo de su casa.

masculinas. Si observamos con atención el contenido real de este enunciado descubriremos que habla de un ciclo entero de vida: principio y fin, y en la vida los caminos no existen, sólo las opciones. Es trabajo y compromiso de cada uno encontrar su propio derrotero.

La joven, a pesar del hambre y el cansancio que empieza a padecer, no claudica en su empeño, y la primera posibilidad que se vislumbra de alguien que pudiera conocer el destino que busca es el Viento del este. Nada más poético y alentador en una travesía tan desconsoladora como la que estaba efectuando: encontrarse una mañana con el Viento benigno al que los poetas llaman Céfito, quien ciertamente, en alguna ocasión, había oído hablar de un príncipe y un castillo al este del sol y al oeste de la luna, pero nunca había estado ahí ni sabía cómo llegar. Sin embargo, ofrece la primera ayuda: llevar a la joven con su hermano, el Viento del oeste, por ser más fuerte. La transporta en su espalda y al llegar a casa de éste explica que ella es la joven que deberá casarse con el príncipe del lejano castillo. Es muy curioso que desde un principio, aunque no se hubiese hablado así, para los aliados de la joven quede claro que ella será la desposada, por lo que es necesario y urgente ayudarla. Tampoco el Viento del oeste sabe cómo llegar, pero ofrece llevarla con el Viento del sur que es todavía más fuerte y puede ayudarla porque posee más experiencia en cuanto a los territorios sobre los que ha volado.

Aquí podemos observar que el aliado principal de la joven es el viento que se caracteriza por ser aire en la superficie de la Tierra, con dimensiones que pueden concluir en polaridad: ser benigno o destructivo, puede despejar el cielo para que brille el sol o puede destruir embarcaciones y ciudades enteras. Resulta muy interesante ver el trayecto que recorre la joven: de este a oeste (de donde nace el sol hasta el ocaso, metafísicamente el ciclo de la vida), y después de sur a norte (una travesía espiritual: de los infiernos al cielo), abarcando así los cuatro puntos cardinales, uniendo lo humano y lo espiritual, en lo cual también coincide con el mito de Psique y Eros.

El Viento del sur había “soplado” en la mayoría de los lugares, pero nunca tan lejos, y gustoso de saber que aquella joven era quien debía desposarse con el príncipe, ofrece llevarla con su hermano el Viento del norte: el más fuerte y viejo de todos ellos —con lo que en cierta forma se alude a la más grande de todas las sabidurías y experiencias—. La travesía es una vez más sobre la espalda y ello hace pensar, una vez más en la metáfora de la vida en esas tierras nórdicas, algo que occidentalmente y en tiempos modernos podría interpretarse como subirse en el vagón del “tren de la vida”.

La recepción del Viento del norte fue muy diferente a la calidez mostrada por sus hermanos, su actuación fue la más gélida que pudiera imaginarse: omitiendo preámbulos, siendo directo e irritable. Sin embargo, al saber que ella se casaría con el príncipe del castillo “al este del sol y al oeste de la luna”, recuerda que en alguna ocasión sopló la hoja de un álamo en aquella dirección y quedó extenuado, pero podría intentar nuevamente ir hacia allá con tal de ayudar a la joven, siempre y cuando ella no tuviera miedo de subir en su espalda.

La dama actúa nuevamente con seguridad y buen temple, dispuesta a proseguir el lejano camino. Siendo ésta la última de las travesías y la más importante, el Viento del norte aconseja dormir en la noche, descansar antes de emprender la marcha —y aquí se observa un elemento cristiano que recuerda la aparición del ángel a Elías, donde le aconseja comer, descansar, recuperar las fuerzas antes de cumplir su misión. El mito de Psique y Eros data de la era precristiana, a diferencia de los otros cuentos populares, que sí son de la era cristiana—.

El Viento del norte se tornó gigantesco y sopló con todas sus fuerzas, al grado que las consecuencias en la Tierra fueron la destrucción de muchas casas y en el mar el hundimiento de muchos barcos;<sup>23</sup> sin

<sup>23</sup> Existe una escala para medir los vientos denominada Beaufort y los numera del 0 al 17, que van de la calma al huracán, de viajar de menos de un kilómetro por hora a más de 117, causando una violenta destrucción.

embargo, metafóricamente resulta un elemento positivo, ya que muchas veces la manera óptima para empezar es arrasando con lo antiguo, con aquello que no funciona más, que no responde a las necesidades del presente.

El Viento del norte se esforzó tanto en esa travesía y quedó tan satisfecho por el comportamiento valiente de la joven, que sin importar el hecho de que estuviera perdiendo vitalidad hizo un último esfuerzo para arrojarla a la costa donde se hallaba el castillo al este del sol y al oeste de la luna. Este último acto de generosidad requirió que para que él retornara a su propia morada tuviera que descansar ahí durante varios días para recuperarse.

La joven permaneció bajo la ventana del castillo, observando, haciendo uso de otro talento: la paciencia. Una vez que el sol desapareció se dieron cita los trolls de ojos rojos, las brujas narizonas, las diablitas jorobadas, se trataba del encuentro cara a cara con el mismo mal y aún así la protagonista no experimentaba todavía el miedo. En medio de aquel ambiente de mucho movimiento preguntó a una de las brujas el motivo de tanta celeridad, lo cual provocó una risotada: ¿cómo era posible que ella no supiera... pues de dónde venía? Aquella tarde se darían cita en un claro del bosque, junto al roble viejo, todas las criaturas que ella estaba observando pues el príncipe elegiría a su esposa, aquella que pudiera limpiar las tres manchas de sebo que tenía su camisa, y era allá donde los calderos con leña hirviente estaban preparados. La bruja dejó oír una nueva carcajada y sólo en ese momento la joven sintió que se le congelaba la sangre, sintió miedo: la prueba final había llegado.

En el bosque se dieron cita los moradores malignos y el príncipe, que al verlos también sintió miedo, pero el hecho de haber visto a la joven, aunque fuera como mera espectadora, le devolvió la confianza: ¡ella había sido capaz de llegar a un sitio completamente desconocido utilizando sus propios medios! Inició entonces el concurso de la limpieza y una a una las feas brujas fueron fallando en su tarea: sólo

hacían más grande la mancha. Incluso los trolls se ofrecieron a lavar la camisa pero sólo consiguieron que quedara tan sucia como si la hubieran metido a una chimenea y éste fue el pretexto que tuvo el príncipe para, en voz alta, enfatizar la incapacidad del grupo maligno para blanquear lo ennegrecido. Invitó entonces a la joven a lavar la camisa y al momento en que remojó la prenda quedó más blanca que la nieve, con lo que el príncipe declaró que ella era la dama para él.

Muchas horas habían transcurrido desde el inicio de la prueba, al grado que sorprendió a todos el amanecer y la presencia del sol hizo que los elementos del mal se convirtieran en piedras.<sup>24</sup> El príncipe tomó a la joven de la mano y se alejaron tan pronto como pudieron del castillo que yace al este del sol y al oeste de la luna.

## LA BELLA Y LA BESTIA

*La Bella y la Bestia* es la más conocida de las versiones del mito de Psique y Eros, muy parecida al anterior cuento, divulgada por Madame Jeanne-Marie de Beaumont (1756), escritora de textos didácticos para niños, quien inspirada en el folclor popular hizo una readaptación que resultó, quizá, más cercana a nuestro contexto histórico.

Hubo una vez un mercader que tenía tres hijos y tres hijas, cuyo amor más grande era para la más chica, a quien llamaba “Bella la pequeña”. (Una vez más se reitera el raro y agradable encanto de la joven protagonista. Un nuevo elemento, diferente a los relatos anteriores, es el equilibrio entre lo masculino y lo femenino, representado por el número de hijos varones y mujeres.)

<sup>24</sup> Ésta es una de las leyendas que existen en territorio noruego, particularmente en el norte donde hay un grupo de piedras que se creen fueron trolls que vieron la luz del sol, pero que cobran vida en la oscuridad por lo que hay que tenerles respeto. Esta creencia de respetar, de no burlarse de los “trolls” también se observa en Islandia.

Las hermanas de Bella no se distinguían precisamente por sus cualidades, en realidad resultaban bastante comunes y corrientes. Habían recibido propuestas matrimoniales, pero no las habían aceptado pues deseaban contraer nupcias con alguien de la realeza. El caso de Bella era diferente, pues su mayor preocupación consistía en no abandonar a su padre.

Un día hubo un accidente en que el que el mercader perdió su barco y con ello su patrimonio, quedándole solamente una cabaña en el campo a la que tuvo que mudarse su familia para trabajar la tierra. Aunque no estaba acostumbrada a tal actividad, Bella se ofreció de muy buen modo e incluso pensó que sería divertido, a diferencia de sus hermanas que se rehusaron, con lo que la primera terminó efectuando todo el trabajo.

Un año más tarde, el mercader se enteró que en realidad su barco no había naufragado y lleno de contento partió para revisar el cargamento, no sin antes preguntar a sus hijas qué deseaban como regalo cuando él volviera. Las hermanas de Bella solicitaron ajueros costosos, a lo que ella permaneció callada. Ante la insistencia del padre, Bella declaró que tan sólo una rosa deseaba.

El mercader partió y cuál no sería su sorpresa al descubrir que el cargamento de su barco había sido vendido para cubrir todas sus deudas y en realidad estaba más pobre que nunca. Desanimado, retornó a casa y sólo le reconfortaba pensar que muy pronto volvería a ver a su familia. Sin embargo, hubo una tormenta de nieve que hizo que se perdiera en el bosque. El texto en inglés anota: "He was some way from home when a snowstorm blew up and he became lost in a forest. The wind howled and the snow swirled and he couldn't tell left from right or up from down. But just when he thought he must surely die, he came upon the gates to a great palace",<sup>25</sup> con lo que se observa un

<sup>25</sup> Philip, Neil, *Myths and Fairy Tales*, (Illustrated by Nilesch Mistry), ed. Dorling Kindersley, Great Britain, 1999, p. 221. Traducción libre: "Aún se

papel invertido respecto a las protagonistas en el mito y el cuento anterior: aquí quien se ha perdido en el bosque es la parte masculina, la misma que no distingue los cuatro puntos cardinales representados por: derecha, izquierda, arriba y abajo —la vida y el espíritu—. Justo cuando más desconsolado se hallaba el mercader vuelve a él la esperanza cuando ve una puerta, que aunque no sabe a dónde conduce ni lo mucho que afectará su vida y la de los demás atravesarla, se atreve a hacerlo.

El mercader cruza el umbral y le aguardan tres sorpresas: todo está listo para que guarde a su caballo en el establo, y él, una vez en palacio puede cenar pollo rostizado y vino, para entonces ir a dormir en la cama que le espera. Una vez más habrá podido observarse la intervención del viento y la nieve aunque no como aliados, sino como elementos que matizan la soledad y lo difícil del momento.

A la mañana siguiente, el mercader vio que había un traje para que sustituyera sus prendas mojadas y que el desayuno había sido servido, pensó que seguramente alguna hada buena se había apiadado de él en aquél punto del camino, y antes de partir, al ver que la nieve se había derretido, notó que unas rosas empezaban a florecer y tomó una al recordar la promesa que hizo a Bella. En ese momento se oyó un fuerte rugido y apareció un ser mitad humano, mitad animal, lleno de ira que reclamó diciendo:

“Ungrateful wretch!” it boomed. “I welcome you into my castle, feed you and take care of you, an in return you steal my roses, which I love more than anything in the world. You shall die for this!”

The merchant threw himself to his knees. “Forgive me, sir, I beg you! I only plucked one rose, for my daughter, who asked me for one.”

---

*hallaba a cierta distancia del hogar cuando estalló una tormenta que hizo se perdiera en el bosque. El viento aullaba y la nieve fluía y él no podía distinguir la diestra de la siniestra, ni lo alto ni lo bajo. Sin embargo, justo cuando pensó que seguramente moriría. Llegó a las puertas de un gran palacio.”*

"Don't call me sir. My name is Beast, and I don't care who knows it. But now you tell me you have a daughter, I've a mind to let you go. On one condition. She must come here of her own free will to die in your place. Otherwise, you must return yourself in three months".<sup>26</sup>

La Bestia, llena de ira, amenazó al mercader con la muerte por haberle robado sus rosas después de haber sido tratado con tanta amabilidad. El hombre se disculpó y explicó que tan sólo había tomado una rosa pues aquella había sido la petición de su hija la más pequeña. La Bestia le dijo que lo dejaría ir a cambio de que fuera su misma hija la que viniera en su lugar a morir, siempre y cuando fuera la voluntad de ella. El mercader aceptó el trato más bien porque lo vio como una oportunidad de volver a ver a su familia antes de morir, no porque aceptara el sacrificio de su hija. (Aquí puede observarse un paralelismo absoluto con Psique, en el sentido de que debía ser ofrecida en matrimonio a una "bestia". Aquí se simboliza más bien con el drama de la separación entre el padre y la hija, el abandono del hogar.)

La Bestia obsequió un cofre de monedas al padre de Bella y éste marchó rumbo a su casa lleno de pesar. Ahí lo recibieron las dos hijas mayores llenas de interés y culparon a su hermana menor por tan extravagante petición que había puesto en peligro la vida del padre. Bella replicó que había sido su culpa, ciertamente, y estaba dispuesta a enmendarla yendo al palacio de la Bestia para rogarle tuviera piedad.

En esta parte del cuento hay un nuevo paralelismo con Psique: el dolor de padre y hermanos, quienes lloran al entregar a Bella a la

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 222. Traducción libre: "¡Desgraciado, mal agradecido! —vociferó—. Te di la bienvenida a mi castillo, te alimenté y cuidé... Y a cambio ¡te robas mis rosas, que es lo que más amo en el mundo! ¡Morirás por ello! —El mercader se arrojó a las rodillas de la Bestia—. "¡Perdóneme, señor, se lo ruego! Tan solo tomé una rosa, para mi hija que la pidió". "No me llames 'señor', mi nombre es Bestia y no me importa quién lo sabe. Pero ahora dime: ¿tú tienes una hija y yo el corazón para dejarte ir. Sólo con una condición: ella debe venir aquí bajo su libre albedrío para morir en tu lugar, de otra manera, deberás regresar en tres meses."

Bestia. Este pasaje es verdaderamente catártico en el sentido que se permite llorar a los personajes masculinos, se les devuelve a los hombres el derecho que tienen de sentir y expresar sus emociones, en particular una que, por atavismo, ha sido vista como signo de debilidad. En realidad, para equilibrar este momento de dolor ha tenido que utilizarse el humor, diciendo que hasta las hermanas envidiosas derramaron una o dos lágrimas con ayuda de una cebolla.

Una vez que la Bestia pregunta a Bella si ha venido por su libre albedrío y ella le contesta de manera afirmativa, despide a su padre y le informa que en aquel palacio todos sus deseos se harían realidad (lo que una vez más muestra una linealidad narcisista entre las tres obras aquí analizadas: hay una “bestia” proveedora de todo cuanto sea material, pero disociada con lo espiritual. En un estilo de vida así es muy fácil llegar pronto a la monotonía, al hastío y finalmente al vacío. Esta disociación representada por los personajes femeninos y masculinos, cada uno representando una parte del sí mismo: erotismo vs. espiritualidad, irresponsabilidad vs. sacrificio, silencio vs. curiosidad, etc., deben alcanzar su punto culminante en una perfecta asociación).

A Bella le esperaba una habitación con su nombre en letras de oro y ahí la esperaba también un clavicordio (elemento ausente en las otras narraciones, pero que aquí ambienta el siglo XVIII, en Francia, como un toque de feminidad y educación en toda mujer de cierta posición social). Lo curioso es que en aquella época estaban de moda las arias, que son composiciones musicales con base en un determinado número de versos para que las cante una sola voz. La palabra “aria” viene de aire, que a su vez está dividido en cuatro capas que van de una baja altitud a una superior. La primera capa está más próxima a la Tierra y es donde ocurren las tormentas; la última capa es la más delgada y la que recibe los efectos más impactantes del sol, ahí tienen lugar las auroras boreales, y enseguida está la ionosfera —una zona cargada de partículas eléctricas que es importante para la comunicación de radio—. Por otra parte, el clavicordio es un instrumento que produce los

sonidos en el momento que un martillo golpea las teclas. Así resulta muy interesante ver el paralelismo que sigue manteniéndose entre una y otra historia, aunque en apariencia los elementos manejados sean diferentes por la época; en un nivel inconsciente siguen manejándose parámetros muy similares: la guerra con el martillo (el dios Thor escandinavo) habrá de ejecutarse de manera solitaria, cantando a una sola voz, con una pieza musical en el clavicordio de moda. El aria recordará a los vientos de los cuatro puntos cardinales de la Tierra como en “Al este del sol al oeste de la luna”, y entre lo alto y lo bajo se encontrará la referencia al cielo y al infierno ya hecha en Psique y Eros.

Cada noche, Bella y Bestia compartirán cena y plática, donde además quedan muy claros los papeles que cada uno desempeña: dueña y sirviente, donde el último se atreve a proponer matrimonio a la primera y no cesa en su intento cada día a pesar del rechazo:

“The Beast joined her at supper the following night and told her that as long as she stayed with him, she only had to ask for something and she should have it. “You are the mistress here,” he said, “and I am the servant. Tell me, am I very ugly?”

“Yes,” said Beauty. “But you are also very kind.”

“That’s probably only because I’m so stupid,” said the Beast.

“Not at all,” said Beauty. “Really stupid people think they’re very clever. You have a good heart, so you can’t be stupid.”

And the Beast replied, “In that case, Beauty, will you marry me?”

“No,” said Beauty. “I will not.”<sup>27</sup>

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 224. Traducción libre: “La Bestia se reunió con ella la noche siguiente, durante la cena y le dijo que en tanto permaneciera con él, sólo tenía que pedir algo y lo tendría. “Tú eres el ama y yo el sirviente, dime ¿soy muy feo?” —Sí, respondió Bella, pero también eres muy gentil. —Tal vez se deba a que soy tan estúpido, dijo la Bestia. —Por supuesto que no, contestó Bella. Las personas verdaderamente estúpidas creen que son inteligentes. Tú tienes un buen corazón así que no puedes ser estúpido”. Y la Bestia replicó: “En tal caso, Bella, ¿te casarías conmigo? —No, respondió Bella, no lo haré”.

A diferencia del oráculo que tenían los padres de Psique, Bella posee un espejo en el que ve lo que acontece a la distancia, así se entera que sus hermanas han contraído matrimonio, sus hermanos están en la guerra y su padre está solo, enfermo y lleno de nostalgia porque la echa de menos. Bella habla con la Bestia y obtiene su aprobación para visitar a su padre, siempre y cuando retorne en una semana, de otra manera la Bestia moriría llena de pesar.

La protagonista del cuento marcha a su cometido y ahí las hermanas, llenas de envidia (igual a las hermanas de Psique), la convencen de retrasar su retorno con la esperanza de provocar la ira de la Bestia y que ésta comiera a su hermana menor. Sin embargo, a los diez días, Bella tuvo un presentimiento y al ver su espejo observó que la Bestia agonizaba en el jardín. En ese momento Bella comprendió que en realidad amaba a aquél ser mitad hombre, mitad animal, que sentía infinita nostalgia por él, así que retornó, lo abrazó y le rogó que no muriera, se sinceró para decirle cuánto lo había extrañado y cuán orgullosa estaba de él: aceptaría contraer matrimonio.

En el palacio se oyó una fuerte explosión y hubo música y luces; en lugar de la Bestia apareció un atractivo príncipe, quien le explicó que había sido hechizado por una bruja y sólo se rompería el encanto cuando encontrase a alguien como Bella, que lo amara por su buen corazón: "Here I am", said the prince. "It was me all along, under a cruel spell. I had to find a girl who would love me for my good heart, not for my looks, or intelligence, or wealth. And now I have found you, I will never lose you again"<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 225. Traducción libre: "Aquí estoy —dijo el príncipe—. Fui yo todo el tiempo, bajo un cruel hechizo; tenía que encontrar a la joven que me amara por mi buen corazón, no por mis apariencias, inteligencia o riqueza, y ahora te he encontrado y no te volveré a perder". Existe una versión del cuento, que se ha suprimido en la versión escrita, donde el príncipe explica el por qué de su castigo (¡por primera vez, a diferencia de las otras historias!): había seducido a una menor. Así se explica, entonces, el por qué tuvo que sufrir tanto en esa forma, él debía sufrir una metamorfosis del instinto al espíritu: unir ambas mitades, lo erótico y lo sentimental, que en realidad son par-

La Bella y la Bestia se casaron y vivieron felices para siempre, en cuanto a las hermanas envidiosas fueron convertidas en estatuas por la misma hechicera que encantó al príncipe, como castigo por no haber impedido la felicidad de la hermana. (A nivel popular se retrata muy bien el efecto de la envidia): se trata de un sentimiento en que darían ganas de destruir lo que uno mismo no ha alcanzado y el otro sí, pero éste es bipolar: quien siente envidia tiene dos opciones, paralizarse ante el éxito ajeno [aquí representado por las estatuas], o tener un impulso que lo saque de su letargo para generarse aquello que ha deseado.

Finalmente, en palabras del psicoanalista Bruno Bettelheim:

“La esencia del relato no es únicamente el creciente amor de Bella por la Bestia ni la transferencia al animal del afecto que la muchacha siente por el padre, sino su propio proceso de desarrollo. Bella pasa de la creencia de que tiene que elegir entre el amor por su padre y el amor por la Bestia, al descubrimiento de que el considerar como antagónicos estos dos afectos comporta una visión inmadura de las cosas. Al transferir el amor edípico original a la Bestia, Bella otorga a su padre un afecto mucho más satisfactorio para éste. Así, puede recuperarse de su enfermedad y vivir una existencia feliz al lado de su querida hija. Este mismo hecho devuelve a la Bestia su carácter humano, con lo que da comienzo una vida de felicidad conyugal para ambos”.<sup>29</sup>

## CONCLUSIONES

En este enlace de mito y cuentos<sup>30</sup> se ha podido observar que el reto constante se da entre unir lo fragmentado: lo espiritual con lo erótico,

---

tes de sí mismo. Bella, por su parte, debía realizar una transición de la parte meramente sentimental y de amor a su padre, a un amor real con un hombre diferente a él. Ambos debían completarse y complementarse.

<sup>29</sup> Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, España, Crítica, 1999, p. 316.

<sup>30</sup> En cuanto a los cuentos populares y los cuentos de hadas que parecen resultar idílicos y en realidad están llenos de retos y promesas, quisiera rescatar las palabras de Bettelheim como padre de familia y psicoanalista: “Como

el pensamiento con la acción, las cualidades femeninas con las masculinas. Las “bestias” purgan condena por alguna falta grave y censurada en el texto, por ello deben sufrir una metamorfosis de lo meramente animal a lo espiritual, y las frágiles heroínas deben vivenciar sus características más aguerridas e inteligentes. Además, los personajes deben reconocer que existen amores diferentes y no antagónicos: el que puede sentirse por la madre (en el caso de Eros), o por el padre (en la situación de Bella).

En los tres enlaces nupciales existe un mensaje arcaico: en la medida en que existan desigualdades entre los contrayentes y cada uno tenga “deudas pendientes” con su propio desarrollo, les será vedada una verdadera consumación como pareja, no importa que se comparta el mismo techo o se haya pactado algún arreglo. Estarán juntos pero no unidos, cada uno incompleto.

Así, la plenitud se consigue desde el propio individuo que vence uno a uno los obstáculos de su propio trayecto; sólo entonces, como un ser integral en todos los sentidos puede aspirar a la unión con alguien también “completo”, por eso se augura un final feliz y duradero.

---

padre, he preferido terminar con un cuento que narre que el amor de un padre por su hijo es también tan viejo como la humanidad, al igual que el amor del hijo por su progenitor. Gracias a este afectuoso sentimiento surge un amor muy distinto que, una vez que el niño esté preparado para ello, le unirá al ser amado. Sea cual fuere la realidad, el niño que está habituado a escuchar muchos cuentos llega a imaginar y creer que su padre, por el amor que le profesa, está dispuesto a arriesgar su vida para ofrecerle el regalo que más anhela. Este niño cree también que es digno de tal entrega, porque está dispuesto, a su vez, a sacrificar su vida por amor hacia su padre. Así pues, el niño crecerá y podrá proporcionar paz y felicidad incluso a aquellos cuyos sufrimientos les hacen parecer monstruosos. Al actuar así, una persona conquistará su propia felicidad y la de su pareja, con lo que aportará alegría a la vida de sus padres. Vivirá en paz consigo mismo y con el mundo. Esta es una de las mayores verdades que los cuentos de hadas nos revelan; verdad que guiará nuestras vidas y que es tan válida hoy en día como lo era érase una vez”. Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, ed. Crítica, España, 1999, pp. 317-318.

La otra enseñanza común a los tres relatos es que si se tiene la humildad suficiente en la búsqueda del camino personal, siempre habrá ayuda si sabemos aceptarla. Finalmente, en este recorrido que nace del mito oral y pasa al cuento popular, insertándose en la literatura a través de los siglos, puede vivenciarse un tema presente: Eros y Psique muestran el enlace entre lo humano y lo divino, entre la acción y el pensamiento, entre lo erótico y lo espiritual, el recorrido terrestre y celestial; la curiosidad —en apariencia sólo externa— que deriva en la introspección y en un proceso volitivo de asumir ánima y ánimus, rescatando así las partes masculinas y femeninas que cada ser humano tiene en sí, perfeccionando el propio desempeño en la vida. Tal es el mensaje arcaico que ha permanecido resguardado en la literatura a través de mitos y cuentos. Las mujeres y hombres de hoy día tienen el reto de descubrir las partes que de Psique y Eros, de la joven y el oso polar, de la Bella y la Bestia llevan consigo, para entonces, rescatando los aspectos fragmentados elaborar una imagen integrada, completa, de seres más armoniosos y complementarios, menos codependientes, de verdaderos dioses enlazados con la tierra.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARBUNOTH, May Hill, *Children and Books*, Scott, Foresman and Company, USA, 1964.
- APULEYO, Lucio, *La metamorfosis o el asno de oro*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1992, edición bilingüe (latín y español). Estudio literario, traducción y notas por Santiago Segura Munguía.
- ASBJORSEN, Peter Christen; Moe, Jorgen, *Norwegian Folktales (Selected from the collection of...)*, The Pantheon Fairy Tale and Folklore Library, USA, 1982.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, ed. Crítica, España, 1999.

- JOHNSON, Robert A., *HE para comprender la psicología masculina*, ed. Era Naciente, Argentina, 1996.
- JOHNSON, Robert A., *SHE para comprender la psicología femenina*, ed. Era Naciente, Argentina, 1996.
- JOHNSON, Robert A., *WE para comprender la psicología del amor romántico*, ed. Era Naciente, Argentina, 1998.
- PHILIP, Neil, *Myths and Fairy Tales*. (Illustrated by Nilesch Mistry), ed. Dorling Kindersley, Great Britain, 1999.
- THORNE-THOMSEN, Gudrun (Reteller), *East o' the Sun and West o' the Moon with Other Norwegian Folk Tales*, ed. Row, Peterson and Company, USA, 1946.

Lilia Granillo Vázquez\*

*Mas al decir "amor", "dolores", muerte",  
digámoslo, en verdad,  
con amor, con dolores y con muerte*

Amado Nervo

**M**ientras repasaba la producción poética mexicana del siglo XIX, llamó mi atención cierto dialogismo en torno al verbo "amar". En particular, me interesaba dilucidar por qué cierta dimensión cuantitativa del amor ("amar mucho, amar poco"), codificada en los tiempos en que el historiador de la literatura, José Luis Martínez, considera fundamentales para *La expresión nacional*, se desplaza entre dos seres míticos: María Magdalena y el andrógino. Metodológicamente, me propuse acercarme a esta expresión de dimensiones amorosas con el soporte de la intertextualidad de Julia Kristeva, el dialogismo de Bajtin y conceptos semejantes. Hay palabras dialógicas, dicen estos estudiosos del texto y el discurso: ninguna palabra es neutral, tiene muchos significados e implica muchas voces. Ciertas palabras traman relaciones dialógicas y entran en cons-

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

tante contacto —intencionalmente o no— con otros textos, en una serie de “roces”, que mantienen con la palabra “ajena” o bivocal.<sup>1</sup> Las palabras no son fonológicas, sino dialógicas. Hay cierta relevancia en la elección de las palabras. En sus *Poemas* de 1901, Amado Nervo subtítulo “Lubricidades Tristes” un poema singular cuyo sujeto, además de ser *síntesis rara de un siglo loco*, “ama muy poco”:

*Andrógino*  
*Lubricidades Tristes*<sup>2</sup>

Por ti, por ti clamaba, cuando surgiste,  
inferral arquetipo, del hondo Erebo,  
con tus neutros encantos, tu faz de efebo,  
tus senos pectorales, y a mí viniste.

Sombra y luz, yema y polen a un tiempo fuiste,  
despertando en las almas el crimen nuevo,  
ya con virilidades de dios mancebo,  
ya con mustios halagos de mujer triste.

Yo te amé porque, a trueque de ingenuas gracias,  
tenías las supremas aristocracias:  
sangre azul, alma huraña, vientre infecundo;

porque sabías mucho y amabas poco,  
y eras síntesis rara de un siglo loco  
y floración malsana de un viejo mundo.

[1897]

<sup>1</sup> Sirva la simplificación para el desarrollo de la argumentación. Cfr. El dialogismo en Mijael Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1988; los grados de la intertextualidad en Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1989, otros, A.J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

<sup>2</sup> Amado Nervo, en José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo. 1884-1921*, México, UNAM, 1970, t. II, p. 11.

Al hablar del orden simbólico —y de su expresión, el discursar de la dominación—, asegura Pierre Bourdieu que el ejercicio discursivo se somete a determinantes históricas. En otras palabras, que no siempre podemos hablar de cualquier cosa o decirlo todo, sino que nuestra capacidad de expresión, la potencia significativa, está determinada por pautas sociales hegemónicas, por lo que podríamos llamar la *doxa*. Y encuentro la idea muy atinada puesto que las locuciones objeto de este estudio se ubican en cierta época literaria que podríamos ubicar en la transición del romanticismo —el segundo, muy tardío— y el modernismo, épocas anteriores a 1910, y a la expresión literaria que constituye un canon de lo nacional en el siglo XX: la narrativa de la Revolución Mexicana.

La confesión nerviana se ubica, además, dentro de las primeras expresiones públicas de la homosexualidad (“el crimen nuevo”), e irrumpe en el espacio público porfirista con alardes de procedencia grecolatina (“infernál arquetipo, del hondo Erebo”) y desplantes elitistas (“supremas aristocracias / sangre azul”). Cabe recordar que el famoso *Baile de los 41*, hecho histórico, se realizó en 1899, en una casona de la aristocracia porfiriana; y que a lo largo del siglo se convirtió en emblema de controversia cultural: del machismo mexicano a las reivindicaciones masculinas por la libertad sexual.<sup>3</sup>

Poco antes de la irrupción de las sexualidades prohibidas —que hoy llamamos “alternativas”—, menos de una generación anterior, se había publicado otro soneto acerca de un ser mítico del panteón cristiano. Encuentra lugar en la *doxa* no por inaugurar crímenes, sino, por el contrario, por haberlos expiado: “Te perdono, mujer, amaste

<sup>3</sup> En noviembre de 2001, el departamento de español de la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans, celebró el centenario del famoso Baile de los 41 con un congreso internacional. Parte de este trabajo fue leído ahí. Este acontecimiento destaca la transmisión del ahora mítico baile, realizado en casa de Ignacio de la Llave, yerno de don Porfirio, de adscripciones internacionales, me refiero a la “*Gay Academy*” de Estados Unidos.

tanto...”, es la locución que sintetiza la misericordia divina. Laura Méndez de Cuenca, controvertida amante de Manuel Acuña, después esposa intachable de Agustín Cuenca, concibió en soneto impecable el mito de la pecadora redimida:

*Magdalena*<sup>4</sup>

Pálida como pálida azucena,  
la blonda cabellera destrenzada,  
de hinojos ante Cristo, atribulada,  
llorando está sus culpas Magdalena.

Tiembla, suspira, punzadora pena  
se refleja en su lánguida mirada  
besa los pies del Salvador cuitada  
y los unge con nardo y con verbena.

“Padre, Padre, la impura penitente  
espera tu perdón en su quebranto;  
toque Tu diestra mi lasciva frente”,

Clama la pecadora con espanto.  
Y alzándola Jesús, dijo clemente:  
“Te perdono, mujer, amaste tanto...”

Hablar de un ser que ama mucho se contrapone semánticamente con hablar de otro que ama poco. Como se verá, tal oposición binaria trasciende la categorización del antónimo para convertirse en un discurso de género, en particular en lo que Estela Serret llama “la simbólica de la feminidad”:

<sup>4</sup> Existen numerosas ediciones de este soneto: Agustín del Saz, *Antología general de la poesía mexicana, siglos XVI al XX*, Barcelona, editorial Bruguera, 1972; en inglés, Edna Worthley, *Anthology of Mexican Poets from Earliest Times to the Present*, Portland, Maine, USA, The Mosher Press, p. 316, como *The Magdalene*; Heráclides D’Acosta, *Poetas mexicanos, sus mejores poesías*, México, El Libro Español, 1957, p. 63. Cito la confusión de Salvador Novo en *1001 sonetos, infla*.

En todo orden simbólico operan diversas simbólicas encarnando la exclusión, los límites de la cultura, la alteridad y el afuera. La femineidad como construcción simbólica es una de ellas y adquiere su especificada gracias al ingrediente libidinal. ... esta simbólica condensa diversas representaciones de la exclusión y las matiza con el ingrediente del deseo. Lo femenino, además de naturaleza, caos, exclusión, misterio, otredad, es objeto de deseo; objeto que atrae, sin iniciativa, por su propia esencialidad, hacia las fuerzas oscuras a las cuales pertenece. La femineidad organiza el conjunto de imaginarios a ella referidos, incluyendo la identidad de las mujeres, a partir de ese complejo asociativo: otredad-atracción-peligro-subordinación-desprecio.

Por oposición binaria, la simbólica de la masculinidad expresa las categorías inclusivas que definen para la cultura lo que es la cultura y les agrega el elemento deseante; la fuerza motriz constructiva, creadora, la cual es atraída y la vez se resiste por el bien de la cultura a fundirse con el objeto del deseo.

Cuando una identidad —y estamos hablando de los órdenes tradicionales— tiene como uno de sus referentes la simbólica de la femineidad, el género no tendrá un papel cualquiera en la configuración global, sino un lugar privilegiado, porque constituye siempre y en cualquier circunstancia un elemento problemático.<sup>5</sup>

Lo que presento a continuación es una serie de “elementos problemáticos” que son evidencia de la cuestión de los géneros y que, además orbitan de lo libidinal a lo amoroso, en torno a lo masculino, lo femenino, las alternativas y sus significados.

## LA NACIONALIDAD DISCUTIDA

*Había que esperar hasta el siglo XIX y al Romanticismo para encontrar exceso parecido en la expresión del sentimiento amoroso en todos sus matices, desde el más grato hasta el más siniestro.*

Fernando Díaz-Plaja

<sup>5</sup> Estela Serret, “Identidad de género y nacional en México”, en Raúl Béjar y Hector Rosales, coordinadores, *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, México, Siglo XXI-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, 1999, p. 245.

Nadie más a propósito que Amado Nervo para hablar de los mitos amorosos en la literatura mexicana. Sus poemas a *La Amada Inmóvil*, tanto como las *Místicas* o las *Perlas Negras* y el *Éxodo y las flores del camino* siguen siendo recitados por los adolescentes y los ancianos, quienes compran con igual asiduidad los manuales de declamación sin maestro o las míticas ediciones de *Las 100 mejores poesías...*, en sus múltiples presentaciones. No sólo es uno de los pocos poetas mexicanos que siempre encuentra sitio en las antologías, los diccionarios y las enciclopedias ya sea que se publiquen en México o en el extranjero: es uno de nuestros clásicos, según la Teoría de la Recepción. Nadie menos que Alfonso Reyes, otro clásico, le publicó sus *Obras Completas* en Madrid, entre 1920 y 1928. Y desde 1950 la editorial Aguilar, institución literaria, incluyó en la serie “Grandes Clásicos”, poemas y prosas en dos tomos compilados por sendos literatos de indudable autoridad: Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte. Las posibilidades míticas de este poeta empiezan —dice González Guerrero— en tan simbólico nombre:

Desde el principio, el nombre mismo de Amado Nervo —eufónico y raro— pareció a todos un mero disfraz o invención traviesa y, de cualquier modo, un nombre insólito que por su sugerencia literaria sellaba un compromiso. “Amado Nervo —opinaba el dominicano Bazil— es un nombre que quien lo viera por primera vez escrito, convencido quedaba de que era un nombre de fácil incrustación en la memoria, en la historia y en la gloria de los pueblos... Quien tal nombre llevare, contrae una obligación histórica...”<sup>6</sup>

Este *mito* de la poesía nacional ha sido evaluado por la crítica como una persona que se mantuvo fiel a sí mismo y cuya vida quedaba re-

<sup>6</sup> Francisco González Guerrero, “Introducción” a Amado Nervo, *Obras Completas*, t. I, col. Grandes Clásicos, Aguilar, 1991. La primera edición de Aguilar, la de Madrid, data de 1973. La primera edición en México, que abarca 3428 pp, data de noviembre de 1991 y el tiraje, según colofón, sumó 17 500 ejemplares. Es, sin duda, una de las producciones poéticas de mayor rango en la cultura letrada occidental.

flejada en la obra, de la misma manera en que su retrato a contraluz revelaba ese misticismo mágico, esos afanes metafísicos de quien cantaba a la amada muerta o quien cifraba poéticamente *Elevaciones*, *El Estanque de los Lotos* y *El Arquero Divino*. De él suele decirse que su expresión lírica es veraz y genuina, con la implicación de que la poesía es consecuencia de la experiencia, de, por decirlo en términos contemporáneos, “lo vivencial”. Ampliamente conocida fue la declaración de Nervo que utilizó como epígrafe. Preceptiva literaria que trasciende, digamos, el compromiso social e implica personalmente al autor en su obra. Al menos, así lo consideran la mayoría de sus biógrafos y críticos literarios. Mientras que José Vasconcelos le confía a Emmanuel Carballo el consejo de “Amado Nervo, que es uno de nuestros pocos grandes, fue maestro cuando dijo: ‘Lee los libros esenciales; bebe leche de leona; gusta el vino de los fuertes...’”,<sup>7</sup> para el editor González Guerrero:

No se encuentra pues en sus libros la fanfarria de la gran prosa, ni se esconde en ellos el manantial de una gran doctrina... Sus páginas constituyen una procesión de sueños, un rosario de palabras consoladoras, a veces llega a la consagración del lugar común, ennobleciendo su sentido. Dice a menudo cosas de amor, de dolor y de muerte, pero poniendo en ello la sinceridad de su vivencia... En el estilo de Amado Nervo se encuentra siempre al hombre... (p. 33, t. I)

Por ello, asombra encontrar que un crítico contemporáneo se vea en la necesidad de asentar que el poema de las *Lubricidades Tristes*, de tema extraño —único en la poética nacional, según mi leal saber y entender— no tiene nada que ver con la vida del autor. No sólo escinde la experiencia de la creación sino que además, separa la expresión de su origen negándole precedentes y asignándole orígenes trasatlánticos:

<sup>7</sup> José Vasconcelos cit. por Emmanuel Carballo, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, 1a. ed., 1965, Porrúa, Sepan Cuantos núm. 640, 1994, p. 18.

juegos europeizantes. José Emilio Pacheco, el editor de 1970, publica este poema con una nota extensa que principia así:

“Este poema no parece responder a ninguna experiencia vivida de Neruo sino más bien a la temprana imitación libresca de una moda impuesta por esos años entre los ‘decadentes’ europeos... (cursivas suyas, n. p. 11)” .

Me parece que la escisión entre modernismo y decadencia europea corresponde discursivamente, con cierta movilidad social que se adscribe a la conmoción de 1910. Dice Yolanda Argudín que durante el siglo XIX existía cierta actitud fetichista por parte de liberales y conservadores:

Se pensaba que sólo podría crearse la sociedad mediante múltiples leyes que con el tiempo crearían instituciones que inspiraran al resto de la sociedad nuevos ideales y nuevas realidades concretas. Este fetichismo era compartido por liberales y conservadores. Diferían en dos puntos fundamentales, mientras que los liberales veían en Estados Unidos el modelo a seguir, los conservadores ponían los ojos en Francia y España...<sup>8</sup>

La convulsión de nuestro país en 1910, trastocó la cultura letrada a tal punto que los llamados “conservadores” tuvieron que poner algo más que los ojos en Europa. Parece que para construir nuevo régimen político, se requería de una nueva expresión, sintetizada en la narrativa de la Revolución y en el nacionalismo. José Emilio Pacheco en *Poesía Insurgente*, se refiere al

“...desdén, odio o el miedo con que nuestros poetas modernistas y neomodernistas vieron a la Revolución Mexicana. Los que no huyeron a París o Madrid,... (enmudecieron) ante las nuevas sintaxis y los nuevos ritmos.”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Yolanda Argudín, *Historia del periodismo en México*, México, Panorama, 1987, p. 71.

<sup>9</sup> J. E. Pacheco, *Poesía Insurgente*, UNAM, 1986, pp. xx y xxii.

Cuando la literatura se concibe como sistema de expresión, resulta difícil concebir que las "... virilidades de dios mancebo", o los "mustios halagos de mujer triste" sean extravagancias europeizantes de alguien tan mexicano como Nervo. Más que expresión insólita y sin precedentes, las lubricidades tristes son parte de la trama de la disputa por la virilización —versus la feminización— de la literatura mexicana, una construcción semiótica que permea la expresión poética durante todo el periodo decimonónico, y se inserta en la problemática de las identidades de género.

El movimiento literario conocido como Romanticismo implicó un desafío para los atributos tradicionales de hombres y mujeres. Dice la estudiosa de nuestras letras, María del Carmen Millán, que el

Romanticismo no es otra cosa que el triunfo del sentimiento sustentado en un concepto de libertad, y sus consecuencias, partiendo de la ideología o de la práctica son numerosas y repercuten en la manera de ser, de pensar y de actuar del hombre en relación con el medio en que vive.<sup>10</sup>

Y para Carlos González Peña, "más que una moda, el Romanticismo fue un estado sentimental que en un momento dado de la civilización tuvo por escenario al mundo..."<sup>11</sup>

El Romanticismo mexicano, aunque reflejo tardío del movimiento gestado en Alemania e Inglaterra desde el siglo XVIII, favoreció la exaltación expresiva centrada en el subjetivismo y la sensibilidad, el sentimiento y la pasión, contra la fría razón. Ante el cambio estético que implicaba abandonar aquello de ser "fuerte y activo" que decía

<sup>10</sup> María del Carmen Millán, "Prólogo" a *Poesía romántica mexicana. Antología*, México, Colección Lira, Libro Mex Editores, 1975. pp. 7 a 8.

<sup>11</sup> Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*, 1a. ed., 1928. Con un apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, Porrúa (Col. Sepan Cuantos, núm. 44), 9a. ed., 1966. p. 142.

Rousseau, se abrió la expresión para los hombres que no deseaban poetizar sin quebrantar la masculinidad —la fealdad, la fortaleza, la formalidad pública—. En México, Ignacio Rodríguez Galván, primer romántico, declaraba su ingreso al mundo de la subjetividad y el sentimiento, a lo femenino, en el *Año Nuevo* de 1840:

Del orgulloso guerrero  
Aborrezco el rudo acero  
matador,  
Su arrogancia y demasia;

Sólo busco la belleza,  
Su candidez, su pureza,  
La encantadora poesía,  
el amor...

Dos años antes, el joven Manuel Payno había expresado sus sentimientos como mujer; líricamente gemía como una huérfana:

En amargo desconsuelo  
me miro infeliz hundida  
abandonada, perdida  
en espantosa orfandad.

...

Entonces de espanto llena,  
sin abrigo ni consuelo,  
alzo una súplica al cielo:  
“Señor, ten de mí piedad.”

...

Yo del hombre nada espero,  
mas Tú tierno, bondadoso,  
oye mi ruego ardoroso:  
“Señor, ten de mí piedad.”

A la sazón, Payno (1810-1894) había terminado sus estudios en la Aduana y era secretario del general Manuel Arista. Luego sería administrador de rentas, y su carrera en el gobierno lo llevaría hasta ser ministro de Hacienda. En la madurez escribiría la viril novela *Los bandidos de Río Frío*. De hecho, la historiografía de la literatura mexicana ignora la fase poética del escritor de *El fístol del diablo*,<sup>12</sup> no así el gusto por los disfraces. En los tiempos en que exhalaba compasivo las quejas de la huérfana, también gustaba de lucir batas de seda floreadas y de cocinar para sus amigos. Enrique Fernández Ledesma percibe estas sutilezas y las consigna en la semblanza “Payno, tenorio y cocinero” de su *Nueva galería de fantasmas*:

Por aquellos días del Otoño de 1850, Payno era ministro del Tesoro... / Rodeado de Prieto, Riva Palacio, Zarco y otros escritores sentíase feliz al cruzar con ellos donaires y agudezas. E iba distribuyendo, con exquisita prodigalidad, la frase de afecto, la ocurrencia graciosa, la evocación oportuna.

Con una bata moscovita, llena de flores y pliegues suntuosos; con unas chinelas fantásticas, ... con un gorro turco de terciopelo granate, constelado de espiguillas de oro y con una gran pipa holandesa... don Manuel representaba la imagen del sibaritismo despreocupado y elegante...<sup>13</sup>

La transmutación de lo masculino —activo y fuerte— por lo femenino —pasivo y débil— resultó de gran novedad luego de la severidad y el ceño adusto de la expresión durante la época colonial y las guerras de independencia. El inicio de una literatura nacional está sellada con una tendencia a lo femenino:

“Entre aquella vocería lírica, entrando apenas el siglo nuevo, oyose de pronto una voz dulce y amable, una voz casi femenina que entonaba sua-

<sup>12</sup> Cfr. María del Carmen Millán, *Historia de la Literatura Mexicana*, 19a. edición. México, Esfinge, 1993, pp. 156ss. Nada dice de la obra poética de Payno.

<sup>13</sup> Enrique Fernández Ledesma, *Nueva galería de fantasmas*, presentación de Vicente Quirarte, México, UNAM, 1995, p. 53.

ves endechas amorosas. Las entonaba con una afabilidad y una cordialidad inusitadas, con un perceptible *tremolo de sollozo* y un ligero humedecimiento de lágrimas, que llegaban al corazón...<sup>14</sup>

Así percibía Luis G. Urbina, en 1910, el surgimiento de Martínez de Navarrete cien años atrás. Y el mismo historiador de la *Antología del Centenario* señala el cambio “de esta voz casi femenina” en el canon poético:

¿Quién era ese poeta con la miel bucólica de los tiempos de Boscán, clarificada momentos después por el lusitano Montemor y por Gil Polo, edulcoraba la fruta, insípida antes y de áurea corteza, de la poesía colonial? (p. xxvi).

Esta voz, “casi femenina”, anuncia el debate de la virilidad, la oscilación entre lo simbólico femenino y lo simbólico masculino. De la virulencia del debate, dan cuenta las predilecciones masculinas por seudónimos femeninos, como el caso literario de Vicente Riva Palacio y su heterónimo Rosa Espino o Alfredo Bablot y su disfraz de Raquel. El notable liberal mexical, general, héroe de la República Restaurada, historiador y polígrafo, defensor de Juárez, eligió convertirse en mujer para expresarse líricamente. Rosa Espino, el caso más trascendente de travestismo en la literatura nacional mexicana, no es el único.

Ya sea una ironía de lo masculino ante lo femenino, o una forma sutil de literatura prescriptiva de la conducta de las mexicanas, antes y después de Riva Palacio, muchos otros escritores han recurrido al seudónimo femenino para cambiar de sexo. Desde el *Diario de México*, con Carlos María de Bustamante disfrazado de “La Coquetilla”; Jacobo de Villaurrutia y Osorio (1757-1833) recurría al disfraz de “La des-

<sup>14</sup> Luis G. Urbina, “Estudio preliminar” en *Antología del Centenario, estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de Independencia (1800-1821)*, 1a. ed. 1910, UNAM, México, 1985, t. I, p. xxiv.

cocadilla". José Antonio Reyes M. (m. 1811?) gustaba de firmar como "La desgraciada". El anagrama de Mariano Barazabal (1772-1807) lo convirtió en mujer: "Bárbara Lazo Manai". Para los polígrafos decimonónicos como Joaquín Villalobos (m. 1879) solía disfrazarse de "Saffo"; Joaquín Trejo se ocultaba tras "Alma Viva"; Eduardo G. Noriega (1843-1914), tras "Media Luna". El anagrama de Pablo J. Araos (1834-1899) también le cambió el sexo: "Rosa A". Decenas de hombres en las *Semanas de las Señoritas* y otras publicaciones firmaban como "Mariposa", "Siempreviva", "Lucero" y demás.

En los catálogos de seudónimo de María del Carmen Ruíz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo,<sup>15</sup> se encuentra una nutrida lista de escritores que cambiaban de género con el subterfugio de los seudónimos. Fenómeno singular, digno de amplio estudio en tanto que tendencia cultural, escudo contra el machismo que no admite que los hombres expresen sentimientos considerados como femeninos.

Sin embargo, el juego del género no se limita a la corriente romántica, se prolonga hasta el siglo XX, por ello hablo de una tradición literaria nacional. A veces los escritores firman con sustantivos femeninos de cierta ambigüedad, como Juan de Dios Peza, que es "Aguacola"; Luis Gonzaga Iza Priego (1841-1898), que firmaba "La tambora" y "La ex-tambora"; José María Vigil que se convertía en "Aguasnieves", el español José Román Leal, como "Norma"; Manuel Gutiérrez Nájera, como "Crysantema"; Jesús F. López, como "Mariposa"; José Barros (m. 1931), como "Mostaza". Otras veces eligen registros exclusivamente femeninos como Vicente J. Morales, que firma "Virginiá"; Rafael Solana, cuyo anagrama lo convierte en mujer: "Ana Sol"; Rafael Heliodoro Valle que se convierte en "La Dama Pálida", o San-

<sup>15</sup> María del Carmen Ruíz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, Instituto de investigaciones bibliográficas, UNAM, México, 1985; y *Correcciones y adiciones al catálogo...* Instituto de investigaciones bibliográficas, UNAM, México, 1990.

tiago Méndez Mendoza que se reconoce como “*mademoiselle La Rue*”. Unos cuantos con sus seudónimos y el contenido de sus escritos se convierten en defensores de mujeres, como “El padrino de Clarita”.

En el siglo XX, los disfraces femeninos son más conspicuos aún: escritores muy señalados, que se ubican dentro o muy en las cercanías de la disputa por el discurso masculino nacional —que culminara en la polémica de la novela de la Revolución— no han podido sustraerse del todo a la atracción fatal de escribir como mujeres: López Velarde es también “Una golpeada”, José Alvarado sucumbió a la fascinación femenina ante las candilejas y usaba el falso nombre de Lya de Putty, una mujer de carne y hueso —una cantante— ajena a la usurpación; y Salvador Novo se decidió a disfrazarse de mujer y quedó emparentada con Alfonso Reyes, su envidiado maestro,<sup>16</sup> al firmarse como “Carmen Reyes”. Por ello, hablo de una tradición mexicana de travestismo, de una cultura travesti. Y no queda ello muy alejado del discurso amoroso. Fernando Díaz-Plaja dedica todo un capítulo a analizar el fenómeno, “Travestidos por amor”, en su *La vida amorosa en el siglo de oro*.<sup>17</sup>

En México, está documentado el travestismo desde la cultura azteca, y aquello de “el afán de normar y el placer de pecar” revela su carácter conspicuo. Mientras que algunas deidades femeninas poseían atributos masculinos, los castigos para los hombres que se vestían de mujeres incluían la pérdida de la vida.<sup>18</sup> La pena capital se cernía sobre toda trasgresión a las expresiones sociales de la virilidad, algo que las sociedades machistas no toleran.

<sup>16</sup> Sealtiel Alatraste, *En defensa de la envidia*, México, Planeta, 1992. L.G.V., “La envidia como cultura: el caso mexicano” en *Los discursos de la cultura hoy*, 1994, México, 1995.

<sup>17</sup> Fernando Díaz-Plaja, *La vida amorosa en el siglo de oro*. Madrid, Temas de hoy, 1996.

<sup>18</sup> Cfr. María J. Rodríguez S., *La mujer azteca*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1997, p. 223.

Fuera de toda consideración moralista y chocante, el travestismo forma parte de “la representación de lo femenino realizada por lo masculino”,<sup>19</sup> práctica discursiva que puede ser también una suplantación para emular, eliminar o, en el mejor de los casos, normar lo femenino. A veces, la emulación se convierte en expresión que surge de la admiración, y es, por ello, un disfraz amoroso. Otras, es una usurpación o un juego; representación masculina que servirá para someter al referente femenino, recurso para adecuar a las mujeres al *weltanschauung* masculino. Una explicación humanista más actual, con perspectiva de género —a la que no le interesan los culpables, ni las víctimas ni victimarios— diría que la cultura masculina es tan mutilante, que los varones, privados de la posibilidad de expresar ternura, delicadez, finura, optan por disfrazarse de aquellas a quienes la cultura sí les permite ser tiernas y dulces.

El juego del travestismo, de trastocar los géneros y suplantar lo femenino persiste a lo largo del siglo. Los literatos se resienten a acatar el canon del Maestro Altamirano en su “carta a una poetisa” e insisten en que amar y llorar no es patrimonio exclusivo de las mujeres, como si no quisieran ser *Feos, Fuertes y Formales* únicamente. ¿Y qué han de hacer “los que sensibles nacieron”, como preguntaba José María Lacunza? La polémica por la virilidad se encarna en escritores femeninos y llega hasta la androginia de Nervo, hecha pública en 1901, el mismo año del Baile de los 41. Y arremete con fuerza durante la construcción del canon de la narrativa de la Revolución. Dice Robert Irwin, uno de los organizadores del Centenario de los 41, que esta narrativa se fundamente en un “machismo homofóbico (que) se expresa coincidentemente en el artículo ‘El afeminamiento en la

<sup>19</sup> Cfr. Elaine Showalter en “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism”, en *Criticism. Major Statements*, sel. & ed. by Charles Kaplan & William Anderson, St. Martin’s Press, Nueva York, 1991, p. 694.

Literatura mexicana', de Julio Jimenez Rueda".<sup>20</sup> Notable crítico, escritor y empresario cultural, Jiménez Rueda se quejaba, en 1924, cuando todavía vivían Laura Méndez de Cuenca y María Enriqueta, de quien se habla más adelante:

Hoy... hasta el tipo del hombre que piensa ha degenerado, Ya no somos gallardos, altivos, hoscos... ahora suele encontrarse el éxito más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador.

Y advierto resonancias con "los decadentes europeos" de 1901, y me traslado hasta la tercera década del XIX, cuando el *Calendario Galván* denunciaba:

No deja sin embargo de haber algunos jóvenes y viejos, que no quieren serlo, que con afectado estudio se cargan de grandes alfileres, botones con cadenas para la camisa, collares de oro para el reloj, bejuquillos para el lente, uno, dos o tres anillos en las manos...

Francisco Monterde refutó a Jiménez Rueda con el paradigmático "Existe una literatura mexicana viril", y pondera las virtudes masculinas de *Los de Abajo*, piedra de toque publicada desde 1916, pero pasó sin pena ni gloria ante la crítica. Mariano Azuela se había adelantado con mucho, explicaría luego la Teoría de la recepción, al "horizonte de expectativas" de los lectores. Pero en la década siguiente, con una nueva generación política y otros valores culturales, los relatos de la soldadesca y sus excesos, la epopeya de la clase revolucionaria constituía la seña de identidad que necesitaba el naciente Estado.

Entre ecos, alusiones y diálogos, se nota la presencia intermitente de cierta advertencia contra la feminización de la literatura en todo el siglo XX. Tal vez la sicología diría que revelan el miedo varonil a ser

<sup>20</sup> Robert Irwin, "Los de abajo y los debates sobre la identidad masculina nacional", en Silvia Elguea V. (comp.), *La otredad, los discursos de la cultura hoy. 1995*, México, 1997, pp. 71 a 82.

subyugados por lo femenino. Si no hay lugar para hombres femeninos —recuérdense las trifulcas entre contemporáneos y estridentistas, el enfrentamiento nada simbólico entre Maples Arce y Torres Bodet, y ni hablar de Novo— tampoco para “mujeres masculinas”. Aquel miedo tiene otra faz. Por eso, porque no desafía la masculinidad, López Velarde pondera a una escritora:

Yo honro, especialmente, dos cosas en María Enriqueta: Su propiedad de mujer y su verdad de artista. / No hay en ella actitudes preconcebidas, gestos postizos, conversación campanuda. No se sale de quicio. Es desaprensiva de su reputación intelectual. Esto me encanta de ella porque le conserva su frescura femenina, el alado y precario sexo. Las sufragistas podrán causar el desastre universal de la política agobiando con sus faldamentos en disturbio el platillo de Mr. Hughes o el de Mr. Wilson; pero, lejos de la abalanza electoral, se mantendrá la sociedad de media docena de mujeres no marcadas en la montaña rusa ni caídas de tobogán. / La propiedad de María Enriqueta se confunde con su virtud, con su cristiana virtud. Mis amigos íntimos no deben refirse de mí como de un hipócrita que finge ayunar y un silicio. No quiero jugar al diablo predicador. Alabo la virtud en las que la cultivan, y tratándose de nuestra poetisa, ornamento de su hogar, encarezco su fisonomía moral presentándola como el polo opuesto de Renata Vivien o de la misma Condesa de Noailles. / ¿Su verdad de artista? Es la verdad de un buen gusto ingénito. Del buen gusto que nos obliga a preguntar: “¿Por qué se ve elegante la señora X o la señorita Z, si su sombrero y su biusa y cuanto lleva encima no está comprado en los almacenes rumbosos?” Tampoco María Enriqueta es parroquiana del gran mundo. Repetiré la cita: un pájaro que canta en el camino: Yo diría que su principal atributo es la naturalidad. Nada, dirán algunos. Casi todo, decimos otros. Todo, diré yo, aquilatando el caso singular: una mujer sin ripios y, más aún, que continúa mujer. *Porque el lector, si es ducho, convendrá en que Sor Juana y doña Emilia Pardo Bazán nos dan el olvido de su género gramatical, arrollándonos con su ímpetu masculino.* (1916)<sup>21</sup>

Concluye Octavio Paz, en *Poesía en movimiento*, que “son poetisas las que se asumen como mujeres”. Solamente la voz de Jorge Cues-

<sup>21</sup> Ramón López Velarde, *Obras completas*, México, FCE, 1971, pp. 482 a 484.

ta, poeta que incomoda a la cultura mexicana por sus devaneos hetero, homo y transexuales, explica: “Las mujeres rebeldes han sido juzgadas masculinas, marimachos, infieles a su condición de mujeres”. A medio siglo, el joven Ali Chumacero advierte airado la abundancia de *feminoides*. Todo ello, pienso, explica que José Emilio Pacheco diga que es una moda, que no responde a una experiencia vivida por el poeta.

En *Mefistófeles y el Andrógino*, Mircea Eliade<sup>22</sup> se refiere el anhelo de la androginia como al “misterio de la totalidad”; el deseo humano de alcanzar la plenitud, el *summum bonum*. La presencia de los andróginos y travestis en espacios públicos recuerdan los mitos y los ritos de integración. Dionisio, Baco, es el dios bisexual, ambas posibilidades de ser humanos, la *coincidencia oppositorum*. Así aparece en uno de los fragmentos de Esquilo. Cuando se descubre a Dionisio en la plaza pública, una voz interroga:

¿De dónde vienes tú, hombre-mujer y cuál es tu patria? ¿Qué clase de vestido es el tuyo? (p. 107).

Tal y como Pacheco, esta voz desconoce la patria de quien se ostenta como hombre y como mujer. La tradición literaria de la androginia está cifrada en una larga lista de obras que analizan el deseo de plenitud, “que —dice Eliade— algunos consideran una perversión o una anormalidad”. A la *Serafita*, de Balzac, a *L'androgyne* por Peladam, *Mademoiselle de Maupin* (1836-1837) de Gautier, que fueron ampliamente leídas entre las clases altas del XIX, hay que añadir las secuencias femeninas, la inglesa *Orlando* de Virginia Woolf, y una novelita mexicana de Asunción Izquierdo, que narra el proceso de construcción de identidades alternas: *Andreida, o el Tercer Sexo*.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Mircea Eliade, *Mefistófeles y el Andrógino*, Madrid, Kairos, 2001.

<sup>23</sup> México, Botas, 1936.

En el imaginario simbólico de fines del XIX, don Porfirio era la personificación de la masculinidad. Todo bajo el control de las férreas riendas del “Buen Tirano”, como solía llamarlo el congresista Francisco Bulnes. El positivismo y las ideas de Comte y Herbert Spencer habían promovido las nociones del derecho de los fuertes como condición del orden:

...en el nuevo orden se reconocería los derechos del más fuerte y la necesidad de las jerarquías... el derecho del más fuerte se fundaría en la capacidad de cada cual y no en su condición por nacimiento o por raza...<sup>24</sup>

En 1882, Bulnes había proclamado que “el dictador bueno es un animal tan raro que la nación que posee uno debe prolongarle no sólo el poder sino hasta la vida”. Años después, con la Revolución a la vista, denunciaba

Los revolucionarios de 1910, se jactan de haber derrocado la dictadura del general Díaz. Falso: eso ya no existía... La clase social que pierde la virilidad, pierde el título de soberanía sin el cual no puede haber gobierno.<sup>25</sup>

Había sido la *decadencia europea*, la voluptuosidad y los placeres mundanos (entre ellos el Baile de los 41) lo que había precipitado el final. José Ricardo Chaves estudia el cambio de mentalidad y habla de la “mundanización de la mujer”, en su estudio *Los hijos de Cibeles, Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*.<sup>26</sup>

Desde la percepción de Navarrete como poseedor de una voz casi femenina, en la antología oficial del Porfiriato, hasta la poesía andrógina de Nervo, se perciben los debates por la identidad sexual de la

<sup>24</sup> Juan Felipe Leal, *La burguesía y el Estado Mexicano*, México. El Caballito, 1972, p. 79.

<sup>25</sup> Francisco Bulnes (1967), *El verdadero Díaz y la revolución*, México, Editora Nacional, pp. 352-355.

<sup>26</sup> México, UNAM, 1997.

literatura mexicana, que durante el romanticismo se había feminizado. Y explica también el encumbramiento del machismo, dialéctica en los géneros, de la Narrativa de la Revolución. Creo que esta tradición explica esa presencia insólita, y desplaza el calificativo de Pacheco “poema extraño” y se topa con la revolución sexual y la cultura gay-lésbica que encuentra su dimensión estética. Recuérdese, como actualización del mito, la magna exposición *Rose is a Rose is a Rose*, que el Museo Guggenheim de Nueva York dedicó a este anhelo de universalidad en 1997. Queda ubicar aquello de “y eras síntesis rara de un siglo loco”, en la *coincidencia oppositorum*. La tesis sería la virilización, la androgínia, la síntesis. Veamos ahora la antítesis.

## EL AMOR COMO REDENCIÓN

*Santa María Magdalena arrojase a los pies de Jesús inundada en lágrimas. Cuando oyó que el divino Maestro decía aquellas palabras de misericordia “perdónansele muchos pecados porque ha amado mucho”. amó más todavía y lloró amargamente.*

El Abate S. Berthier, 1898<sup>27</sup>

En el otro extremo de la escala amorosa se encuentra la figura mítica de María Magdalena en su aspecto permitido: una mujer que ama demasiado. María de Magdala es una y muchas mujeres a la vez. Epígonos de la construcción simbólica del mito, la confusión doctrinal la mantuvo fuera de la difusión religiosa, debido a su impacto libidinal y atractivo. El primer referente es María de Magdala, aquella que junto a María la madre de Cristo, lo acompañó en la crucifixión, la primera en haberlo visto resucitado. Por la cercanía con la madre, los evange-

<sup>27</sup> S. Berthier, *La joven en la escuela de los Santos*, Paris, Roger y Chemoviz editores, 1898.

lios apócrifos y otras historias de Jesús la conciben como la esposa de Cristo. En la Biblia manuscrita y en la Leyenda Dorada, a veces se fundía con el arquetipo de la prostituta redimida, la mitificación de María de Betania, aquella que lavaba los pies de Cristo con su magnífica cabellera, otras la adúltera arrepentida a que Jesús salva de ser lapidada, otras, es la hermana de Lázaro y de Marta, María la que abandona los quehaceres domésticos para admirar las glorias del cielo en la tierra y tendida, a los pies de Cristo, escucha su prédica. En el Concilio de Trento (1563) y la contrarreforma se fundieron estas mujeres en el mito de María Magdalena. También por esas épocas se estableció la iconografía permitiendo la belleza, el lujo y las lágrimas de arrepentimiento. Es una mujer siempre triste, como la de las Lubricidades, que llora y se arrepiente del erotismo, la belleza y el lujo.

Por antitética, tal vez, Laura Méndez la eligió, apartándose de los mitos femeninos mexicanos: la Guadalupana y la Malinche. Antitética ella misma, por poetisa, profesora, periodista, mujer destacada en la época del confinamiento doméstico, figura singular de quien se enamoraron Guillermo Prieto y El Nigromante, madre soltera, musa del gran romántico Manuel Acuña, madre de su hijo. Al mítico suicidio, se casó ella con Agustín F. Cuenca, poeta de la transición romántica al modernismo. A juzgar por la transmisión y la calidad de su obra, trasciende su época y la condición femenina del silencio. Representante de México en congresos internacionales sobre educación, viajó por Europa y emigró a Estados Unidos, aunque también pudo colaborar en *El Imparcial* y *El Correo Español*, fue fundadora de la *Revista Hispano Americana* en San Francisco, California. Nació en Amecameca en 1853, y murió en México, 1928. De ella dice con sorpresa Pacheco:

Laura Méndez escribió una desconocida poesía que nada tiene en común con lo que en su época se esperaba de las mujeres. "Nieblas" es una prueba de su excelencia. Persona de insaciable curiosidad intelectual que aún hacia 1925 asistía como oyente a las clases que daban en la facultad de Altos

Estudios los jóvenes poetas como Salvador Novo, Laura Méndez de Cuenca fue sobre todo una de las primeras y más activas feministas mexicanas.

Mientras que para Adalberto Esteva, “ella y Sor Juana Inés de la Cruz, son las mejores poetisas del país”,<sup>28</sup> Pacheco elige considerarla “una de las primeras y más activas feministas mexicanas...” *La Magdalena* de Laura ha sido transmitida internacionalmente en el siglo XX, por Agustín del Saz en su *Antología general...* (Barcelona, 1972). Y al inglés por Edna Worthley, reeditada en *Poetas mexicanos, sus mejores poesías*, seleccionadas por Heráclides D'Acosta. Salvador Novo, en el clásico *1001 sonetos*, la atribuye a Clementa Vicenta Gutiérrez del Mazo y Velarde, una poetisa del XVIII, autora de otro soneto, único transmitido, que es una exaltación de la ascenso de Carlos IV al trono español. (Vigil, *Poetisas...*, 1892) Encontré otros poemas del XIX, con el tema de la antítesis. Éste, de José Sebastián Segura (1822-1889), insiste en el *Demasiado Amor*:

#### *La Magdalena*

La pecadora de semblante bello,  
de la ciudad escándalo y desdoro,  
preséntase a Jesús sin ropas de oro  
y sin las joyas de su blanco cuello.

Vivo en los ojos del dolor el sello  
a sus plantas se postra con decoro.  
Las besa y baña en abundante lloro  
y enjúgalas después con su cabello.

Mirando el corazón de Magdalena  
traspasado de misero quebranto,  
con dulcísimo acento y faz serena,

<sup>28</sup> A. A. E., *México Poético, Colección de Poesías escogidas de Autores Mexicanos formada por*, al C. Pdte. De la Rep. Gral. D. P.D., México, Palacio Nacional, 1900, p. 128.

“Cesen, la dice, tu temor y espanto,  
y vete en paz de confianza llena:  
porque amas mucho te perdono tanto”.

Y otro más encontró espacio en el primer tomo de *El Renacimiento*, la revista literaria que es epígono de la concordia nacionalista.

*A Magdalena*

Llégate a mí: de mis sueños  
Halagüños  
ven a ser la realidad.  
Que respire yo un momento  
Tu almo aliento;  
que se acoja tu bondad.

Ven: con tu labios de rosa,  
niña hermosa,  
pueda un instante juntar  
mis labios, y luego muera.  
Dulce fuera  
así la muerte esperar.

Y tus ojos hechiceros  
cual luceros,  
me miren, y en tu mirar  
me revelen que tu alma  
dulce calma  
pueda a mi lado gustar.

Yo te adoro, niña tella,  
cual la estrella  
el mago rey adoró;  
cual la victoria el guerrero  
que al acero  
y a su valor confió.

Te amo cual el mendigo  
al que abrigo  
en su cabaña le dio;

cual ama niño inocente  
la madre que dulcemente  
en sus brazos le arulló.

Ven: tú serás mi consuelo,  
tú del cielo  
ángel eres, bella hurí:  
quizá a la tierra viniste  
por el triste  
que cifra su dicha en ti.

Quizá acabaran mis penas,  
y serenas  
veré las horas pasar.  
Sí, feliz seré a tu lado,  
bien amado,  
el placer yendo a gozar.

Tú en los míos, yo en tus brazos  
fuertes lazos  
nos unirán siempre así,  
amándome cual te adoro,  
mas que el oro  
ama el avaro infeliz.

Yo no ambiciono riquezas,  
ni proezas  
quiero se cuenten de mí:  
yo ambiciono tu hermosura,  
mi ventura  
ambiciono como a ti.

Llégate a mí: de mis sueños  
halagüeños  
ven a ser la realidad.  
Que respire yo un momento  
tu alma aliento;  
que me acoja tu bondad.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> No se sabe si es autora o autor, va firmado por un —o una— tal “A. M. de Rivera y Mendoza”, que no he encontrado más en ninguna parte. I. M. Altamirano, *El Renacimiento*, México, 1868, t. I., p. 295.

Y para cerrar estas evidencias, menciono otros lenguajes y poéticas, los iconográficos. En el templo de Santo Domingo de Oaxaca, ocupa lugar privilegiado una estatua tecquiui, emblema del mítico mestizaje: Una Magdalena indígena, de tez morena como la Guadalupeana, se arroja a los pies de Cristo, con las tradicionales trenzas negras —tocado autóctono— y cubierta con una túnica que más que algodones o sedas, evoca el tejido de los petates. Mientras que en Nueva York, el Guggenheim expone a los andróginos, en la temporada de primavera-verano de 2001, el Museo de San Carlos de la Ciudad de México, sitio de la Academia de Pintura del mismo nombre, exhibió una magnífica selección de diversas tradiciones: Se titulaba “María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento” y ha sido una de las más visitadas:

En todo este amplio mosaico de artistas, estilos, periodos están reunidos en el Museo nacional de San Carlos con un solo objetivo, materializar los diferentes conceptos, escenas y leyendas de la discípula más devota de Cristo: María Magdalena.<sup>30</sup>

Otra evidencia del mito en México, y en este sentido, la tendencia cultural a “amar mucho” convertida en literatura, se halla en la narrativa de Sara Sefchovich, *Demasiado amor*,<sup>31</sup> que incluso ha trascendido su origen verbal, para trasladarse al iconográfico y en celuloide. Más aún, encuentro encarnaciones literarias de Magdalenas codificadas por voces masculinas autorizadas. Cuenta una historiadora de Josefa Murillo que en los funerales de la famosa poetisa conocida como la “Alondra de Sotavento”, el maestro Sierra, pontífice de la intelectualidad literaria en aquellos días, escribió:

En esta hora en que se ofrece la oblación de las flores y de las lágrimas a la sombra dolorosa de Pepa Murillo, juro que creo en la misión divina de la

<sup>30</sup> *San Carlos, Museo nacional, Boletín cuatrimestral*, México, año 4, núm. 12, primavera-verano, 2001, p. 6.

<sup>31</sup> México, Planeta, 1994.

poesía... Tú pura y triste precursora de las poetisas del mañana, tú tenías mucho que decir, mucho que cantar... habías amado mucho.<sup>32</sup>

El mito de amar mucho o poco y sus resignificaciones en la problemática de las identidades sigue vigente. El debate está abierto.

<sup>32</sup> Ma. Teresa Dehesa Gómez Farías, "Josefa Murillo, 1860-1898", *Evocación de Mujeres Ilustres*, México, Del. Benito Juárez, D. del D.F. 1980, p. 106.

# LA ESCRITURA DE LA HISTORIA MEXICANA: *MÉXICO A TRAVÉS DE LOS SIGLOS*

Luz del Carmen Saldívar Herrera\*

El siglo XIX fue para México un periodo decisivo en su futura conformación política, social, económica y cultural. Hechos como el inicio y fin de la lucha armada por la independencia con respecto a España; los primeros intentos por delimitar un poder político que recorrió las veredas del imperio, el conservadurismo y el liberalismo; la elaboración de dos Constituciones políticas que buscaron resolver la relación entre Estado y sociedad; las guerras intervencionistas de Estados Unidos y Francia. Todo ello dejó huella en nuestro país, la Patria buscaba su génesis, su razón de ser y su definición.

La escritura de la historia mexicana, bajo dicho contexto, colocará a la idea de la Patria, a la creación de la Nación y a la identidad pasada y presente como lugares centrales de atención y veneración. En este artículo se plantea cómo un grupo de historiadores (los autores de la obra *México a través de los siglos*), al escribir acerca del pasado mexicano proceden a mitificar a la Patria. La definición de mito aquí utilizada es la que hace referencia a la idealización de un personaje que presenta caracteres extraordinarios. En nuestro caso, el personaje es la Patria mexicana.<sup>1</sup>

\* Departamento de Sociología, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> F. Caudet Yarza. *Diccionario de Mitología*, Madrid, Edimat Libros, 2000, p. 18.

A fin de lograr una mejor comprensión del momento en que se escribe la obra mencionada se proporcionan a continuación datos de la vida política mexicana, comprendidos entre 1877 y 1892; elementos que a su vez están ligados a la idea que se forjará de la Patria.

## CONTEXTO HISTÓRICO

En 1877 Porfirio Díaz llega a ocupar la titularidad del Poder Ejecutivo mexicano después de haber vencido las resistencias de los gobiernos de Lerdo de Tejada y José María Iglesias. En mayo del mencionado año el ganador de las elecciones para la Presidencia de la República es Díaz.

El clima político buscó en la figura de Díaz la consolidación y permanencia de la paz. Por el lado económico, social y moral se viven tiempos de incertidumbre y crisis: un ejército inconforme, sectores como el agrícola y minero se hallan en abandono, la hacienda pública está en bancarrota.

El caudillo oaxaqueño no buscó la reelección porque de conformidad con el Plan de Tuxtepec, el Congreso había reformado en 1878 la Constitución, prohibiendo que el presidente ocupara de nuevo el cargo antes de que transcurrieran cuatro años después de que cesara su mandato. Díaz impuso, entonces, la candidatura de su amigo el general Manuel González.

En 1880, Manuel González ocupa el cargo de presidente de México. Bajo su administración se impulsó la construcción de vías férreas, proyectos de colonización y la creación de instituciones bancarias. La deuda pública no pudo ser resuelta sino, por el contrario, produjo controversias en el ámbito legislativo.

En 1884, salvado el obstáculo legal, Díaz llega a la presidencia informando al Congreso que la sucesión se había efectuado sin ningún incidente, lo mismo que en las gubernaturas estatales, “prueba de

que la paz estaba definitivamente consolidada y de que las instituciones democráticas iban arraigando en las costumbres del pueblo”.<sup>2</sup> Hubo, sin embargo, rebeliones entre 1884 y 1885 en Guerrero, Tepic, México, Córdoba, Nuevo León y Coahuila. No debe tampoco olvidarse las guerras contra los indios de Sonora y Yucatán. Al concluir el segundo periodo del gobierno porfirista, en 1887, se reformó de nuevo la Constitución admitiéndose la reelección inmediata del presidente por otros cuatro años. Su victoria continuó en este caso hasta 1892, año en que se aprobó la reelección legal indefinida.

Bajo dicho contexto político, es que se conciben los orígenes y objeto de la escritura de una obra histórica mexicana que contara con la participación de las plumas más reconocidas dentro de dicho oficio.

El presidente Manuel González, en 1881, encargó al general Vicente Riva Palacio que escribiera una “Historia de la Guerra contra la Intervención y el Imperio”. Ortiz Monasterio apunta que no es tan claro en qué momento se pasó de la Historia de la Guerra de Intervención a la Historia general de México.

En el archivo personal del general [Riva Palacio] hay un largo documento, que da cuenta de todas las intervenciones extranjeras que México había sufrido en todos los tiempos, con tal detalle que no faltan ni las incursiones corsarias de la época virreinal. Entonces, si en todo tiempo México había conocido las invasiones extranjeras, lo lógico era documentar toda esa historia: hacer una historia general de México.<sup>3</sup>

*México a través de los siglos, Historia General y Completa del Desarrollo Social, Político, Religioso, Militar, Artístico, Científico y Literario de México desde la Antigüedad más remota hasta la Época Actual* fue editada originalmente por entregas a cargo de la

<sup>2</sup> Silvio Zavala, *Apuntes de historia nacional 1808-1974*, 5a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 115.

<sup>3</sup> José Ortiz Monasterio, “Patria”, *tu ronca voz me repetía... Vicente Riva Palacio y Guerrero*, México, UNAM, 1999, p. 229.

Casa Ballescá entre 1884 y 1889 y se tiraron en la primera edición cinco mil ejemplares. Se ha reeditado tanto en sus cinco tomos como en variedad de versiones abreviadas y “resúmenes integrales”. El editor de la obra, Santiago Ballescá, consideró que esta obra histórica presentaría a México tal y como es —tanto para los lectores mexicanos como para los extranjeros— y mostrarlo más allá del país de las revoluciones y del sacrificio del emperador Maximiliano. En dicho sentido, los editores advertían a los suscriptores:

[...] Sabido es que en Historia nunca se dice la última palabra ni aun en naciones que sobre tan importante ramo de literatura cuentan los libros por millares, de suerte que podrá venir mañana una obra que haga menor el mérito de la nuestra; pero hoy por hoy tiene ésta la pretensión, única de que nos envanecemos, que hemos indicado, y nunca dejará de ser la primera Historia general de México que se ha publicado, debida á plumas autorizadas.<sup>4</sup>

La gran paradoja que vivió el general Riva Palacio al escribir su obra histórica oficial fue elaborarla en buena parte dentro de una celda debido a que fue perseguido, en su momento, por el presidente González. La causa de su prisión fue su oposición ante la adopción de una nueva moneda de níquel en el país.

## ESTRUCTURA DE LA OBRA

Una vez que se han ubicado las condiciones en que *México a través de los siglos* fue concebida y editada, procederemos a describir la estructura de la obra. Si atendemos a las escuelas y métodos historiográficos

<sup>4</sup> J. Ballescá y Comp., “Los Editores a los Señores Suscriptores”, en *México a través de los siglos. La Reforma. Tomo X*, 17a. ed., México, Editorial Cumbre, 1981, p. 399.

utilizados por los autores, éstos reflejan características de la erudición y el positivismo. La historiografía erudita mexicana del siglo XIX se cultivó siguiendo, por una parte, los lineamientos de la erudición alemana. Pueden distinguirse cuatro elementos que caracterizan a la erudición: 1) se concede gran importancia a la conformación de colecciones documentales; 2) interés por los estudios bibliográficos como base para la escritura de la historia; 3) crítica hacia los documentos en cuanto a su procedencia, autenticidad y veracidad; 4) utilización de fuentes de primera mano.

Por otra parte, el positivismo surge en Francia con Augusto Comte alrededor de 1830, pero en un sentido más amplio comprende las doctrinas que exaltaron el valor de la ciencia, principalmente el darwinismo y el evolucionismo spenceriano. Ejerció gran influencia en la manera que se presentarán los estudios históricos; busca esta corriente comprender científicamente las leyes fundamentales del desarrollo histórico, porque de ese modo el hombre podría predecir el curso futuro de los acontecimientos. El positivismo apunta que la historia, en este sentido, provee la materia prima para el análisis de la sociedad. Para complementar lo aquí expresado, Comte concibe al desarrollo individual y social bajo tres estados teóricos sucesivos: el teológico, que explica los fenómenos atribuyéndolos a divinidades imaginarias; el metafísico, periodo de crítica y pensamiento negativo por la caída de las viejas instituciones; el positivo, un nuevo sistema social donde los hombres registran y formulan leyes científicas.

En cuanto a las características físicas de la obra, *México a través de los siglos* se divide en 5 épocas históricas. La Primera época comprende a la Historia Antigua y de la Conquista, escrita por Alfredo Chavero. Este abogado nació en la ciudad de México en 1841 y murió en 1906. Entre sus cargos públicos destacan el haber sido diputado federal por Guerrero, la dirección del periódico *El Siglo Diecinueve*, desempeñarse como oficial mayor del Ministerio de Relaciones, magistrado del Tribunal Superior de Justicia y gobernador del Distrito Federal.

Durante la intervención francesa siguió al presidente Juárez. Chavero se distinguió como historiador y dramaturgo de corte romántico y nacionalista.

La Historia Antigua y de la Conquista se divide en cinco libros. El Libro Primero va referido a los tiempos prehistóricos; el Libro Segundo estudia a la raza Meca; el Libro Tercero se denomina Los Tolteca; el Libro Cuarto se dedica a Los Mexica; el Libro Quinto se titula Grandeza y Ruina de México, donde se escribe la historia del régimen de Moctezuma, la conquista española encabezada por Cortés y se finaliza esta época con el último combate de Cuauhtémoc emperador de México.

La Segunda época está centrada en El Virreinato, y fue escrita por Vicente Riva Palacio quien nació en la ciudad de México en 1832 y murió en España en 1896. A causa de sus ideas liberales, fue encarcelado por los presidentes Zuloaga y Miramón. Destacó por sus acciones militares durante la intervención francesa, junto con el papel jugado como gobernador de los estados de México y Michoacán y como magistrado de la Suprema Corte de Justicia. Riva Palacio criticó al gobierno de Lerdo de Tejada y simpatizó con el ascenso de Díaz al poder. Posteriormente, con la candidatura para la presidencia por parte de Manuel González, el general Riva Palacio le mostró su apoyo —cuestión que movió a Díaz para que con su regreso al poder lo nombrara ministro en España y Portugal.

El Virreinato fue dividido por Riva Palacio en tres Libros: el Libro Primero comprende al periodo que va desde 1521 hasta 1599; el Libro Segundo se dedica al estudio de la vida colonial entre 1600 y 1699; el Libro Tercero atiende lo sucedido desde 1700 hasta 1799.

La Tercera época de la obra recibe el nombre de La Independencia, siendo historiada por Julio Zárate, abogado nacido en Veracruz en 1844 y muerto en la ciudad de México en 1917. Mostró su oposición al Imperio. Ocupó con Díaz cargos públicos como el haber sido ministro de Relaciones Exteriores y magistrado de la Suprema Corte. En

1912 fue senador por el estado de Campeche. En cuanto a su participación en *México a través de los siglos*, relató en el Libro Primero los hechos que van desde 1808 hasta 1811; el Libro Segundo muestra lo vivido en lo que fue la Nueva España entre 1812 y 1815; el Libro Tercero está centrado en el periodo que comprende de 1816 a 1821.

La Cuarta época corresponde al llamado México Independiente; el Libro Primero brinda la historia fechada entre 1821 y 1835; el Libro Segundo abarca desde 1835 hasta 1855. Los autores de la escritura del periodo fueron Enrique Olavarría y Juan de Dios Arias. El primer autor citado nació en España en 1844, llega a nuestro país en 1865 y murió aquí en 1918; se destacó como docente de materias literarias en la Escuela Normal y de cultura musical en el Conservatorio. Por su parte, Juan de Dios Arias nació en Puebla en 1829 y muere en 1886. Sus ideas liberales lo conducen a enrolarse en el ejército republicano para luchar contra la intervención francesa. Entre sus cargos públicos destacan el ser diputado al Congreso Constituyente de 1857, secretario del general Escobedo, oficial mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores y secretario de la legación en Washington.

La Quinta época de *México a través de los siglos* es denominada La Reforma y el historiador encargado de presentarla es José María Vigil. Este docente jalisciense nació en 1829 y murió en 1909; en 1861 ocupó el cargo de oficial mayor de la Secretaría del Congreso de la Unión, posteriormente emigró a Estados Unidos donde como periodista defendió la causa de la República. Otros cargos que ocupó fue el de magistrado de la Suprema Corte, director de la Biblioteca Nacional y presidente de la Academia de la Lengua.

La época identificada como La Reforma fue trabajada por Vigil en dos libros. El Libro Primero se inicia con el triunfo de la Revolución de Ayutla, en 1855, para concluir con el relato de la petición hecha por cincuenta y un diputados a Juárez solicitando su separación del puesto de presidente en 1861. El Libro Segundo parte de la reflexión en torno al Partido Conservador para finalizar (tanto el Libro como la

obra completa) con la entrada del gobierno juarista a la capital tras la caída del Imperio de Maximiliano.

## EL QUEHACER DE HISTORIA Y LA PATRIA MEXICANA

Si establecemos una relación directa entre el escribir la historia y tomar a la figura de la Patria como su destinataria emotiva, los seis autores que consideramos nos proporcionan claros ejemplos de ello. Así, a continuación se describen pasajes de las cinco épocas de *México a través de los siglos*, imágenes que nos permiten observar lo mítico de la Patria en el tiempo y el espacio.

Influenciado por la corriente historiográfica erudita, Alfredo Chavero describirá la grandeza de la Patria mexicana en las primeras etapas donde los jeroglíficos y legados monumentales la han evidenciado. De esa manera, la historia de nuestro territorio se inicia con las grandes razas autóctonas (la otomí, la maya-quiché y la nahoa), sus costumbres, lenguas y rasgos característicos de sus civilizaciones. En este sentido llega incluso a afirmar el autor que la raza nahoa está ligada a la Atlántida, “según el relato de Platón, la ciudad principal de aquel continente sumergido estaba construida sobre un lago; era paludeana y es notable que los nahoas buscaban de preferencia los lagos para establecerse:[...] Aztlán, Mexcalla, Pátzcuaro, Texcoco, Chalco, Tzompanco, Chapultepec, Atzacapotzalco y México...”<sup>5</sup> Posteriormente, la llegada de los españoles marcará una nueva etapa histórica donde la fundación de la Villa Rica de la Vera Cruz implicó para México el dominio real. Los combates que más tarde se desarrollarán durante la Conquista son para Chavero muestra de que no había una patria sola sino muchas nacionalidades no pocas veces enemigas

<sup>5</sup> Alfredo Chavero, *México a través de los siglos. Historia antigua y de la conquista. Tomo Segundo*, 17a. ed., México, Editorial Cumbre, 1981, p. 72.

entre sí. La caída de Tenochtitlan se ilustra en la obra con la frase que Cuauhtémoc lanzó en su captura: “No tireis, soy el rey de México, tomadme y llevadme a Malintzin...” Así, México escribía su historia con el sucumbir de “un rey con su raza, con su patria y con sus dioses”.

Para el caso del general Riva Palacio, su quehacer como historiador del Virreinato lo condujo a reflexionar en torno a la etapa decisiva en que la Nueva España se preparaba para ocupar un lugar entre las naciones libres del mundo, es decir la Patria y su pueblo vivirán la época de la libertad dejando tras de sí la etapa transitoria de conquista y colonización.

Se privilegia en el pensamiento de Riva Palacio el papel que la civilización, como una entidad viva, demanda para la libertad mas no para la obediencia individual y colectiva. La época colonial estaría por lo tanto destinada a finalizar ya que un pueblo que ha sufrido por mucho tiempo el despotismo (caracterizado por dicho autor en la figura del clero y la clase criolla) trae por consecuencia la rebelión contra la autoridad:

La Nueva España era el campo preparado y dispuesto para recibir la semilla de la independencia y de la libertad; los elementos de que aquel pueblo se componía habían entrado en actividad; la raza propiamente llamada la mexicana podía contar, si no con toda, con la mayor parte de la raza indígena para proclamar la independencia; [...] las demás colonias hispano-americanas se conmovían también esperando impacientes la hora de lanzarse al combate para alcanzar su autonomía, y sordos y lejanos rumores comenzaron á escucharse en 1808 anunciando la proximidad de aquella tormenta, después de la cual debía surgir entre las naciones libres joven y vigorosa la República Mexicana.<sup>6</sup>

Julio Zárate, encargado de historiar el movimiento de Independencia, evidenciará sus emociones patrióticas al volver la vista a la guerra

<sup>6</sup> Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos. Historia del Virreinato. Tomo IV*, 17a. ed., México, Editorial Cumbre, 1981, p. 459.

y a la sociedad novohispana que participó en esos momentos de transición para el país. Se justifica, para este autor, un lugar en la historia mexicana que sea ocupado por la herencia española (particularmente en sus instituciones religiosas, culturales y de beneficencia social) ya que ella es parte de la construcción de una vida que tuvo por duración tres siglos.

En cuanto al movimiento libertario, Zárata afirma que la generación que participó en la lucha por la autonomía nacional merece un lugar en el tiempo y espacio glorioso de México. En una actitud conciliatoria frente al pasado colonial, y a la vez mostrando el lugar que debe ocupar la etapa independentista Zárata afirmó:

[...] nos hemos esforzado en escribir, no un libro de facción, sino el libro en que todos los mexicanos hallen consignada la historia de la guerra de independencia, sin odio y sin lisonjas, pero con ferviente culto á las eternas causas de la patria y de la libertad... ¡Pueda el recuerdo de los mártires y de los héroes que redimieron á México á costa de su sangre, mantener enérgico y vivaz en la generación que se levanta el sublime y fecundo amor á la independencia y á la libertad de la patria!<sup>7</sup>

En el caso de la época referida al México Independiente, son dos los autores de la escritura de la historia. El motivo es la muerte de Juan de Dios Arias, por lo que en dichas circunstancias es invitado Enrique Olavarría a participar en la obra.

Juan de Dios Arias concibió al movimiento independentista como un episodio resultante de las ideas ilustradas que conformaron a la Revolución francesa, pero que en el caso mexicano vendrían a poner en evidencia la desigualdad económica, social y política marcada por la pertenencia a determinada casta. La libertad —en 1821— no representaba un proyecto único ni que pudiera llamársele popular, sino de facciones. El dominio de la paz, consecuencia que para los ilustrados

<sup>7</sup> Julio Zárata, *México a través de los siglos. La Guerra de Independencia. Tomo VI*, 17a. ed., México, Editorial Cumbre, 1981, p. 363.

vendría tras el movimiento de independencia, era algo también desconocido para México; incluso el poder eclesiástico es en este sentido criticado por Arias al ser juzgado como un aliado del conservadurismo y de la discordia civil. De modo similar, los partidos políticos, los agiotistas y los ejércitos vivirán estas primeras décadas del México independiente en constante acecho de las mejores oportunidades políticas y económicas, situación que Arias califica como la pérdida de “toda noción de honor y de religiosidad”. Pero aún en estas caóticas condiciones, México es capaz de construirse como una nación que camina hacia los dominios de la libertad y de la paz:

[...] vamos, pues, á desenvolver el inmenso folio de nuestras revoluciones, dando nueva forma al intrincado proceso de la República, en cuyo fondo es digno de advertir cómo se pudo en pleno desorden y en medio de la bancarrota, de la ruina de las fortunas, de la muerte diezmando en los campos de batalla lo más florido de la juventud, los brazos más robustos para el trabajo y quizá las más privilegiadas inteligencias, cómo se pudo, repetimos obtener rápido adelanto en las artes, la industria, las ciencias y la literatura, habiendo que añadir á las permanentes calamidades de la guerra doméstica varias invasiones extranjeras, en una de las cuales sacrificase torpe o vilmente la dignidad del país, y en otra la mitad casi de su territorio.<sup>8</sup>

Por su parte, Enrique Olavarría mostrará la difícil situación del país hacia 1832 como una época donde las sociedades sufren sacudimientos con que se destruyen o regeneran las naciones. En estos momentos de indefinición se destacará la figura de Santa Anna con sus debatidas acciones de política interna y del exterior; paralelamente, la historia nos refiere las medidas reformistas anticlericales de los años treinta que, según Olavarría, se confrontaban con el deseo general de que la religión se conservase ilesa.

<sup>8</sup> Juan de Dios Arias, *México a través de los siglos. México Independiente. Tomo VII*, 17a. ed., México, Editorial Cumbre, 1981, p. VIII.

Características que perfilarán a este periodo decimonónico —según la obra— son la discusión y pugnas entre los simpatizantes del sistema federal frente al centralista donde la República carecía entonces de una identidad. Las palabras utilizadas para describir lo anterior eran el que en México se confunde el fanatismo con la religión, el libertinaje con la libertad y el aspirantismo con el bien de la patria.

Momentos como la Revolución de Ayutla, en 1854, son los que conformarán a la patria, ya que la historia mostrará cómo las autoridades que no merecían la confianza de su pueblo (de manera particular Santa Anna) deberán renunciar al poder. La entonces tarea pendiente era convocar a la nación para que se constituyera conforme a su voluntad.

José María Vigil, autor de la historia de La Reforma, advierte de lo que para él significa acercarse a esta etapa (entonces reciente) de la vida mexicana. Además de ser la época con que se culmina este proyecto de historia general, era necesario por el mismo carácter de la obra el mostrar lo que el liberalismo había conseguido para bien de la patria. La guerra de Reforma se presenta como una revolución mal comprendida por unos y siniestramente interpretada por quienes buscan retroceder el estado de las cosas.

Para concluir este apartado, se reproduce un fragmento de la pluma de Vigil que resume el sentimiento de la época, además de la necesidad intelectual por comprender el destino de la nación mexicana:

[...] si escritores mal prevenidos contra las jóvenes nacionalidades hispano-americanas llegaron á concluir de hechos imperfectamente conocidos la impotencia del pueblo mexicano para constituirse en entidad independiente y soberana, una experiencia que puede ya invocarse como autoridad indiscutible ha venido á poner de manifiesto lo erróneo y temerario de tales aseveraciones, asentando verdades que sobre cuanto puede inventar el espíritu de partido, resultan del estudio atento de nuestra historia, señalando como luminosos faros, no sólo el camino hasta ahora recorrido, sino los senderos por los que en lo futuro debe la nación adelantarse de una

manera reflexiva, para corresponder al destino que el siglo en que vive y el continente en que habita le tienen suficientemente marcado.<sup>9</sup>

## REFLEXIONES ÚLTIMAS

A la luz de la época actual, *México a través de los siglos* es uno de los testimonios de la escritura de la historia nacional más representativos de la erudición y la filosofía positivista decimonónica en México. Aunque al respecto sería conveniente, en otros espacios, discutir qué tanto el análisis positivista cumplió su cometido de haber llegado al descubrimiento de las “leyes del desarrollo histórico”. Su legado lo encontramos en la colección de documentos que se ofrece en torno a la historia nacional y en su carácter de ser (y lo que ello conlleva) la primera obra realizada bajo el patrocinio oficial.

Parafraseando a Ortiz Monasterio, “estamos ante una obra centenaria que surgió bajo condiciones específicas que no son las actuales”. En efecto, *México a través de los siglos* respondía a la necesidad política y social por definir lo que la Patria representaba a tiempo pasado, presente y futuro. El mensaje de la obra podría resumirse así en dos aspectos ligados en nuestro caso al mito de la patria: la historia mexicana lleva impresa en todas sus épocas el peso de la guerra ante la que parece que los mexicanos patriotas nunca han dudado en defender en aras a las causas libertarias; por otro lado, se hace evidente y necesario el proceso de consolidación del proyecto liberal de la Reforma como la antesala para el régimen del Orden y Progreso.

Finalmente, *México a través de los siglos* a pesar de sus más de cien años de haberse publicado mantiene vigente la lectura de una historia nacional escrita con la tinta de los mitos patrios en que nos podemos reconocer.

<sup>9</sup> José María Vigil, *México a través de los siglos. La Reforma. Tomo IX*, 17a. ed., México, Editorial Cumbre, 1981, p. IV.

## BIBLIOGRAFÍA

- México a través de los siglos*, diez tomos, 17a. ed., México, Editorial Cumbre, 1981.
- MONTOYA RIVERO, Patricia, *Un método en la historia: Justo Sierra y el positivismo*, México, mimeo, 1990.
- Un erudito de la historia: Joaquín García Icazbalceta. (Estudio Historiográfico)*, México, mimeo, 1994.
- ORTIZ MONASTERIO, José, "Patria", *tu ronca voz me repetía... Vicente Riva Palacio y Guerrero*, México, UNAM/Instituto Mora, 1999, 301 pp. (Serie Historia Moderna y Contemporánea, 32).
- YARZA, Caudet, *Diccionario de Mitología*, Madrid, Edimat Libros, 2000, 239 pp.
- ZAVALA, Silvio, *Apuntes de historia nacional 1808-1974*, 5a. ed., México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio Nacional, 1990, 229 pp. (Sección de obras de Historia).

**A**l contrario de lo que acontece con los solemnes y distantes próceres de la Reforma, la Revolución Mexicana ofrece una rica galería de figuras plenamente identificadas con los mexicanos, en especial con las clases populares. De cuantos personajes intervinieron en la gesta libertaria de principios del siglo XX, ninguno vive en el imaginario colectivo con la fuerza de Doroteo Arango, mejor conocido en el mundo entero como Pancho Villa. Según la voz popular, Villa sigue cabalgando por las dilatadas llanuras del norte; nadie como él para cruzar el desierto de Sonora, tomar Zacatecas e internarse con sus Dorados en territorio norteamericano; de su derrota en Celaya y de los testimonios que lo presentan como un hombre déspota y sanguinario nadie se acuerda o parece no tener noticia... En efecto, Pancho Villa además de historia es mito y leyenda. Su figura anima corridos e historias que cantan sus hazañas militares y su identificación con la gente del pueblo, su gente.

El Pancho Villa real, ese Doroteo Arango (1887-1923) que de humilde peón se convirtió en el jefe de la División del Norte, parece estar lejos de esa imagen idílica, según han puesto en relieve desde hace bastante tiempo, apenas el país se pacificó, lo mismo literatos que historiadores. Y para muestra nos referiremos muy brevemente a dos no-

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

velas de sendos escritores que tuvieron la oportunidad de conocer a Villa y fueron testigos presenciales de su proceder. En *El águila y la serpiente*, aparecida en Madrid en 1925, al referir su primer encuentro con el general revolucionario, días después de la traición de Victoriano Huerta, Martín Luis Guzmán lo pintaba como una fiera.

Su postura, sus gestos, su mirada de ojos constantemente en zozobra denotaban un no sé qué de fiera en el cubil... Pancho Villa, cuya alma, más que de hombre, era de jaguar, de jaguar en esos momentos domesticado para nuestra obra o para lo que creíamos era nuestra obra: jaguar a quien, acariciadores, pasábamos la mano sobre el hombro, temblando de que nos tirara un zarpazo.<sup>1</sup>

Muchos, muchísimos fueron víctimas de los zarpazos de Villa, aun aquellos que lo siguieron. Rafael F. Muñoz, ofrece una imagen terrible del jefe revolucionario en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, aparecida en 1931. Uno de los capítulos de esta novela, "El desertor", es muy revelador al respecto. En él aparece un Villa que ya ha sido derrotado, pero que se empeña en continuar guerreando, aunque cada vez tenga menos seguidores. En su huida llega a las tierritas de Tiburcio Maya, uno de sus antiguos hombres, quien no pudo participar en la toma de Zacatecas debido a que se temía que estuviera contagiado de viruela. La División del Norte lo desechó y Maya regresó a su tierra, donde cuida de su familia. Cuando están frente a frente, Villa muestra su extraordinaria memoria y enumera todas las acciones importantes en las que Tiburcio participó bajo sus órdenes: la toma de Ciudad Juárez, la captura de piezas de artillería en los arenales de Tierra Blanca, el asalto de La Pila, su labor de emisario en Torreón... Añade que necesita que vuelva a unirse a sus fuerzas: "—Ahora sí te quiero, porque vamos a una lucha sagrada; vamos a vengar a todos nuestros hermanos que han caído en esta pelea contra Carranza, porque son los güeros

<sup>1</sup> Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* en *La novela de la Revolución Mexicana* 1, México, Aguilar, 1971, p. 231.

del otro lado los que lo están ayudando para que nos acabe. ¿Tienes carabina? Agárrala y vamos jalándole”.<sup>2</sup>

Tiburcio duda, por un lado lo tienta la idea de regresar al vendaval revolucionario, pero por el otro están sus seres queridos: su esposa y su hija que dependen de él. Villa le dice que lo lleve a donde están ellas, Tiburcio ordena que sus mujeres le asen un cabrito al general, quien antes de comerlo hace que lo prueben sus improvisados anfitriones; acto seguido lo devora. Una vez consumido el manjar, siguiendo sus costumbres de rancharo, da gracias a Dios por la comida y, según narra Rafael F. Muñoz:

Atrajo hacia sí a la niña, pasándole sobre su cabecita su mano enorme.

—Tienes razón, Tiburcio Maya...¿Cómo podías abandonarlas? Pero me haces falta, necesito todos los hombres que puedan juntarse y habrás de seguirme hoy mismo. Y para que sepas que ellas no van a pasar hambres ni van a sufrir por tu ausencia. ¡mira!

Rápidamente, como un azote, desenfundó la pistola y de dos disparos dejó tendidas, inmóviles y sangrientas, a la mujer y a la hija.

—Ahora ya no tienes a nadie, no necesitas rancho ni bueyes. Agarra tu carabina y vámonos...<sup>3</sup>

Terrible y brutal escena, que dista de ser invención de un novelista; pero el párrafo siguiente, el último de esta entrega de la novela, tampoco deja de impactar, debido a la repercusión de los actos del Centauro del Norte entre sus seguidores:

Con los ojos enrojecidos y la mandíbula inferior suelta y temblorosa, las manos convulsas, sudorosa la frente, sobre la que caían como espuma de jabón los cabellos blancos, el hombre tomó a su hijo de la mano y avanzó hacia la puerta.

Al primer villista que encontró pidió una cartuchera, que terció sobre el hombro; le pidió la carabina que el otro entregó a una señal del cabecilla,

<sup>2</sup> Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, en *Ibid* 2, p. 727.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 728.

y echó a andar por la tierra de su parcela que los caballos habían removido, hacia el Norte, hacia la guerra, hacia su destino, con el pecho saliente, los hombros echados hacia atrás y la cabeza levantada al viento, dispuesto a dar la vida por Francisco Villa...<sup>4</sup>

Hiciera lo que hiciera Pancho Villa, sus hombres lo seguían y la gente lo quería, y es que su sola presencia creaba una atmósfera que envolvía, según pudo constatar Martín Luis Guzmán cuando se unió a sus tropas. Si en México ha habido alguien que escriba con la inteligencia ese alguien es Martín Luis Guzmán, quien no dejó de ser envuelto por esa irresistible leyenda conocida con el nombre de Francisco Villa, según se advierte en la lectura de *El águila y la serpiente*. Allí Carlitos Jáuregui refiere que conoció a Pancho Villa cuando el guerrillero estaba preso en Santiago Tlatelolco. Desde un principio advirtió la mirada del preso: “[...] conservaba idéntico el toque de ternura que asomaba a sus ojos cuando me veía. Esa mirada, que entonces se grabó en mí de modo inolvidable, la descubrí desde la primera ocasión en que el juez me encomendó asentar en el expediente las declaraciones que Villa iba haciendo”.<sup>5</sup>

Villa le pide a Jáuregui que le pase una carta en limpio y al día siguiente:

[...] después que hubo recogido su carta, clavó en mí los ojos por mucho tiempo y, al fin, me preguntó, haciendo más notable el matiz afectuoso de su sonrisa y su mirada:

—Oiga, amiguito: ¿pues qué le pasa que lo veo tan triste?

—No me pasa nada, general.

No sé por qué llamé yo a Villa general desde la primera vez que hablamos. Y añadí luego:

—Así estoy siempre.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Martín Luis Guzmán, *op. cit.*, p. 297.

—Pues si así está siempre, eso quiere decir que siempre le pasa algo. ¡Vaya, vaya, dígamelo! A lo mejor resulta que yo puedo sacarlo de sus penas.

Aquel tono, un poco cariñoso, un poco rudo, un poco paternal, me conquistó. Y entonces, dejándome arrastrar por la simpatía que Villa me manifestaba, le pinté en todos sus detalles las privaciones y miserias de mi vida.<sup>6</sup>

Lo mismo sucedió con tantos y tantos. De ahí que la campaña emprendida en su contra por Calles fracasara y que siempre se levantaran voces dispuestas a defenderlo. Una de ellas fue la de Nellie Francisca Ernestina Moya Luna, nativa de San Miguel de las Bocas, hoy Villa Ocampo, un pueblito serrano al norte del estado de Durango, quien entre 1929 y 1930 escribió *Cartucho, relatos de la lucha en el norte*, para narrar lo que le constaba de la Revolución y de sus hombres, esos hombres que, para Nellie Campobello, no necesitaban que los novelaran, pues ellos mismos “traen en sí mismos la novela”.<sup>7</sup> Sabido es que *Cartucho* se compone de una serie de cuadros y estampas infantiles, que presentan a los villistas como amigos de la población civil; algunos de ellos se dan su tiempo para jugar con la niña Nellie, que veía a los revolucionarios sonreírle y saludarle mientras pasaban frente a su ventana.

Otra visión infantil del villismo, más específicamente de Pancho Villa, escrita casi medio siglo más tarde, se puede encontrar en “Una bala muy cerca del corazón”, que forma parte del capítulo 21 de la novela *Palinuro de México* (Madrid, 1977). Esta pequeña pieza de narrativa de la Revolución gira en torno de Villa y el escritor norteamericano Ambrose Bierce, quien decidió internarse en México en pleno

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> Emmanuel Carballo, “Nellie Campobello”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Conaculta, 1986, pp. 408-419 (Lecturas Mexicanas, segunda serie, 48).

conflicto armado y no se volvió a saber de él. En el relato infantil, escrito por Fernando del Paso, el abuelo Francisco le cuenta a su nieto Palinuro sus andanzas de revolucionario, cuando era un capitán villista; la trama refiere las idas y venidas del joven oficial, a quien Villa ordena que averigüe si el gringo viejo que acaban de apresar es un espía. Hay dos elementos fantasiosos en la narración: uno es el tiempo que el güero capitancito pasa sin dormir por andar yendo y viniendo entre Villa y el gringo viejo; en un principio son cuatro días sin dormir, poco después son cinco, que van aumentando a seis, a siete, muy pronto es casi un mes, un par de páginas adelante son cinco años, diez años y diez días, veinte años y tres días festivos lo que llevaba el capitán sin dormir, quien —para no hacerles el cuento largo— renglones antes del final “tenía casi toda la vida sin dormir”, ya que, como el mismísimo general Francisco Villa decía: “Un buen soldado no se queda dormido ni cuando está dormido”.

El otro elemento de fantasía es la figura de Villa. En el cuento aparece un “mi general Pancho Villa” enorme, gigantesco, portentoso; ni más ni menos que del tamaño de su fama, de su leyenda, del mito Pancho Villa. Su mirada parece abarcarlo todo.

Y su general Villa comenzó a bizquear... Y con el ojo izquierdo, hijito, cubría el flanco derecho del ejército y con el derecho el izquierdo. Con el derecho le echaba un ojo a los huertistas de Tierra Blanca, y con el izquierdo se daba cuenta de que Carranza no quería la toma de Zacatecas [...] y con un ojo veía a París, y con el otro a Hong Kong.<sup>8</sup>

El abuelo sigue pintándole al nieto la portentosa figura del revolucionario en su tienda de campaña, dentro de la cual nevaba:

Ah qué nieve ésta, ah qué nieve ésta —decía Villa—. ‘No me deja ver Madrid, no me deja’ y estaba lleno de pieles de oso y sus bigotes se le

<sup>8</sup> Fernando del Paso, *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara, 1977, p. 539.

habían escarchado, sus grandes bigotes, hijito, que apuntaban hacia la derecha uno y hacia la izquierda el otro; uno hacia el toque de Diana, otro hacia el ferrocarril blindado del general Fierro.<sup>9</sup>

Villa, a decir del abuelo, escupía casquillos de bala y era muy generoso con la gente: “[Villa] siguió fabricando billetes de banco, por cientos, por miles, mi general Villa que repartía dinero como pan caliente: billetes azules como ojos de gringa, billetes rojos como sangre de dragones”.<sup>10</sup>

Cuando el Centauro del Norte se pone de pie, prosigue el abuelo Francisco, parecía llegar al cielo:

[...] debo decirlo de una vez para siempre: mi general Villa, hijito, era un gigante: cada batalla, cada frase que decía, cada hombre que mandó matar, lo iban haciendo más grande y más grande, de modo que comenzó a levantarse y parecía que no iba a terminar nunca, y por las piernas del pantalón comenzaron a escurrirle las batallas de Saltillo y de San Pedro de las Colonias y los convoyes cargados con medio millón de cartuchos y por las mangas de la camisa le escurrieron todas las mujeres que lo recibieron con ramos de rosas en León y los aeroplanos que bombardearon la estación del Ébano.<sup>11</sup>

La leyenda y el mito de Pancho Villa están sustentados, en primer lugar, en sus victorias militares: “[...] comenzó a contar con los dedos las batallas que había ganado en su vida y el general Felipe Ángeles le prestó sus manos porque los dedos no le alcanzaban a Pancho Villa para contar las batallas que había ganado”.<sup>12</sup>

Tantos triunfos le habían ganado una gloria que ya nunca lo abandonaría, pasara lo que pasara:

[...] y se derrumbó en su equipal, porque ya para aquel entonces la gloria comenzaba a pesarle como un navío cargado de dinamita y porque de al-

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 545

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 546.

guna manera, también, tenía un ojo puesto en su pasado, en su hacienda de Río Grande, en la Batalla de las Escobas, en el cometa de diez años que salvó el sitio de Celaya y en los hombres de la División del Norte que era como un inmenso pájaro dorado: y el otro ojo estaba puesto en Columbus, y en la ciudad de Parral donde murió acribillado por las balas, y en el gringo que profanó su tumba para robarse su cabeza y llevarla a los Estados Unidos". "¿Y después abuelo?"<sup>13</sup>

El abuelo Francisco finaliza su relato de la misma forma en que la imaginación popular vuelve a dar inicio a la historia del Centauro del Norte: "Después, lo que recuerdo es que mi general Pancho Villa se levantó de nuevo: siempre se levantaba de nuevo, y tomó prestado mi caballo para ir a..."<sup>14</sup>

Y Pancho Villa cabalga otra y otra vez, desde siempre sigue cabalgando en la mente y en el corazón de los mexicanos.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

# ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA:

## EL IMAGINARIO REVOLUCIONARIO

Tomás Bernal Alanís \*

*La revolución, así entendida, es parte de un movimiento más antiguo, que tiene viejas raíces, y más amplio, que no ha terminado, que se proyecta en el futuro.*

RAMÓN BETETA

### INTRODUCCIÓN

[ En 1947 aparecería en la revista *Cuadernos Americanos* un artículo de Daniel Cosío Villegas *La crisis de México* donde ponía en entredicho a la Revolución Mexicana y la sentenciaba a muerte.<sup>1</sup>

Como los grandes mitos históricos de una Nación, la gesta armada de 1910 había creado a su alrededor una aureola de permanencia y actualidad en lo político. La Revolución era la fuente por antonomasia del nacionalismo y defensora de los derechos de las masas. La gran visión que creó la historiografía mexicana y extranjera, y que esta última tuviera en el historiador Frank Tannembaum a uno de sus más

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Cosío Villegas, Daniel, "La crisis de México" en *Cuadernos Americanos*, vol. XXXII, núm. 2, México, Cuadernos Americanos, 1947.

preclaros portavoces por difundir el aspecto agrario de la Revolución Mexicana, enmarcaría este proceso:

“Según hemos visto, la Revolución motivada en gran parte por el malestar en la cuestión agraria. El futuro inmediato de México quedará determinado por los cambios que la Revolución origine en la estructura agraria del país”.<sup>2</sup>

A la voz de Daniel Cosío Villegas, se habían sumado anteriormente otros intelectuales como Luis Cabrera que en 1931 daba una serie de conferencias con el tema *El balance de la Revolución*, donde cuestionaba la efectividad de la Revolución de entonces y la de ahora, o en otras palabras, la época prerrevolucionaria y la posrevolucionaria, en concreto, los años veinte.

El mismo movimiento revolucionario había creado como todo movimiento de transformación social una serie de incertidumbres de su propio desarrollo, y no es casual, que algunos de los títulos y estudios de la época sean sugerentes al respecto: Querido Moheno *A donde vamos* (1915), Manuel Gamio *Forjando Patria* (1916), Martín Luis Guzmán *La querrela de México* (1915), entre otros.

Todos ellos enmarcan la preocupación por ir delineando los grandes trazos de expresión de la lucha armada. Se suman a esta tarea: sociólogos, economistas, filósofos, antropólogos, literatos, y artistas, en general.

El humanismo resurge como una posición intelectual que busca respuestas a los grandes problemas nacionales y se intenta construir un imaginario revolucionario que dé respuesta a las preguntas sobre el acontecer nacional. La aparición de figuras preocupadas por lo nacional, lo mexicano, no se hace esperar.

<sup>2</sup> Tannembaum, Frank, “La Revolución Agraria Mexicana” en *Problemas Agrícolas e Industriales de México*, vol. IV, núm. 2, México, PAIM, 1952, p. 103.

Así surgen en el horizonte personalidades como: Antonio Caso, Miguel Othón de Mendizábal, Manuel Gamio, Alfonso Reyes, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín, Luis Cabrera, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Vicente Lombardo Toledano, Moisés Sáenz, entre otros, que hacen de su reflexión un trabajo de construcción de la realidad nacional.

Pero no sólo el campo de las ciencias sociales fue un terreno fértil para los proyectos y programas revolucionarios, sino también el espacio literario sufre transformaciones para intentar dar una respuesta a los problemas del campo, de la explotación, del caudillismo, del problema indígena, de la pobreza, en general, de las masas.

## HISTORIA Y LITERATURA

La historia y la literatura se volvían a encontrar en su interminable coqueteo intemporal. La historia expresándose a través de los hechos y procesos y la literatura explicándolos con su lenguaje lleno de imaginación, pero a la vez, de realismo.

La Revolución Mexicana significó un cambio en la vida de México. Las viejas estructuras de dominación en el mundo rural porfiriano, imbuidas de haciendas y explotación del trabajo campesino sufrieron los primeros embates de la modernización y el cambio.

Los programas revolucionarios contenidos en planes y decretos marcaron el ritmo de las asonadas, cuartelazos, golpes de Estado, en fin, del curso que los hombres de carne y hueso —caudillos— quisieron impregnarle a los sucesos revolucionarios.

La misma Revolución Mexicana se transformó en un palimpsesto de sus antecesores. Las historias se sucedían unas a otras. La vida se convirtió en una serie de reconocimientos y desconocimientos a través de los planes políticos. El Plan de San Luis, el Plan de Ayala, el Plan de Agua Prieta, el Plan de Teoloyucan, etcétera, etcétera, de

Porfirio Díaz a Francisco I. Madero, de Victoriano Huerta a Venustiano Carranza, de Adolfo de la Huerta a Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles; el reloj revolucionario marcaba las horas de los momentos finales de los caudillos y sus ideas, lo efímero de los planes y sus figuras.

La trascendencia revolucionaria no sólo fueron las acciones de los caudillos, de su existencia y práctica, sino del papel que jugaron las masas como actores cada vez más visibles del proceso revolucionario y su inserción en un proceso de representación colectiva.

Y así surgía en este contexto de luchas y enfrentamientos de caudillos y facciones militares, la imagen imperecedera de estereotipos de lo mexicano y su realidad: la adelita, los juanes, los trenes repletos de la gente que se fue a la bola, la china poblana, el charro mexicano, que a continuación citamos unas palabras sobre él:

De andar sencillo pero majestuoso  
cual corriente de arroyo impetuoso  
que asomara su ritmo a la raza  
es el charro pintoresco y tradicional  
un símbolo del sentir nacional.<sup>3</sup>

El proceso de construcción de una historia oficial estaba en marcha por edificar un pensamiento que resaltara los valores y estereotipos del México posrevolucionario.

Los actos de pensar, escribir, crear y representar enmarcaban un espíritu patriota que enlazaba de manera más estrecha las relaciones entre el Estado y el intelectual. La producción artística asumía este compromiso de ensalzar lo nuestro como un valor imperecedero en el horizonte de los tiempos futuros.

Ya lo remarcaba así el escritor Agustín Yáñez —autor de algunas de las mejores obras sobre el tema, *Al filo del agua* y *Las tierras flacas*:

<sup>3</sup> “El charro” en *Paisajes y Tipos Mexicanos*, México, s. ed., 1936, p. 11.

“Esta es la grave responsabilidad del artista: forja y orienta el espíritu nacional y lo eleva a planos de universalidad en la medida de su poder creador. Es sintomático que los grandes periodos históricos de los pueblos sean precedidos o coincidan con la aparición de sus grandes obras de arte, índices de madurez nacional. No puede hablarse de nacionalidad, es decir, de conciencia colectiva en marcha, si falta el testimonio del arte, que concreta esa conciencia”.<sup>4</sup>

Y así la Revolución con el paso del tiempo se convirtió en un mito, en una obra inacabada, que avanza pero no termina, que va dejando rastro en los campos de la provincia mexicana y va dando un rostro nuevo a la Nación.

Con este espíritu frenético de fraternidad y búsqueda del cambio, el poeta zacatecano Ramón López Velarde impulsa en 1921 un sentimiento nacionalista al pintar en su inmortal poema *La suave patria*, la riqueza y mosaico de culturas de la provincia mexicana. Es la voz del poeta que hace enardecer el ánimo de una sociedad que quiere cambiar, pero que todavía tiene en sus entrañas la tradición que entorpece los sueños modernizadores del Estado mexicano.

Ahora es también el esplendor de esa prosa sencilla, emotiva y popular que arranca los sentimientos más profundos del pueblo mexicano para compartirlos en una cultura nacional. La novela de la Revolución Mexicana encabezada por Mariano Azuela con *Los de abajo* (1915), Martín Luis Guzmán *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929), Nellie Campobello *Cartucho* (1931), Gregorio López y Fuentes *Tierra* (1938) y *¡Mi General!* (1934), Francisco L. Urquiza *Tropa vieja* (1931), Rafael F. Muñoz *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), y *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1931), Mauricio Magdaleno *El Resplandor* (1937), y otros.

Todos ellos remarcaron el sentido popular, soberano, agrario de la lucha armada de 1910:

<sup>4</sup> Yáñez, Agustín, *Conciencia de la Revolución*, México, SEP, 1968, pp. 41-42.

“Toda una generación de escritores mexicanos, los unos militantes activos de la Revolución, los otros espectadores asombrados del profundo drama, se han adentrado con apasionamiento sincero en la creación de una literatura de hondo carácter social, esforzándose por interpretar los acontecimientos trascendentales, que han venido creando un perfil acusado del nuevo hombre de México, que forja el destino histórico de nuestra patria”.<sup>5</sup>

En este ambiente de proyectos, deseos, programas, acciones, etcétera, el Estado ha emprendido una serie de participaciones en todos los campos de la vida nacional. Idea que ha sintetizado muy bien el historiador americano y gran conocedor de la historia de México, Carleton Beals:

“Cualquiera que sea el resultado final, México más que ningún otro país latinoamericano está tratando de fundar una nación basada en la libertad económica para los obreros y campesinos, mediante la propiedad semicomunal, empresas cooperativas y colectivización gradual, Bancos para el pueblo en vez de Bancos para los especuladores, un experimento nuevo y grande en materia de educación, democracia y cooperativismo”.<sup>6</sup>

## EDUCACIÓN Y CULTURA

Otro de los grandes hitos de este periodo posrevolucionario fue la creación de la Secretaría de Educación Pública, obra emprendida por el Estado en 1921, dejando al frente de ella, al intelectual José Vasconcelos, que desarrolló el gran proyecto de las cruzadas culturales, no superada hasta nuestros días.

<sup>5</sup> Prólogo en *Novela de la Revolución Mexicana*, México, SEP, 1945, p. V.

<sup>6</sup> Beals, Carleton, *América ante América*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1940. p. 342. Es importante resaltar que la construcción de este imaginario mexicano estuvo influido por los escritos de gente extranjera como: Frank Tannebaum, Anita Brenner, Hubert Herring y muchos más.

Vasconcelos al igual que Manuel Gamio, Moisés Sáenz, Rafael Ramírez y otros importantes intelectuales —que representaban a la antropología mexicana— buscaron la integración del indígena a la nación; al coadyuvar a la creación de un imaginario que representara el estereotipo de lo nacional: el charro, la china poblana, y otros más, para garantizar una cohesión de imágenes, culturales.

El folklore, el arte popular y la educación sembraron en los ideales posrevolucionarios un imaginario de integración y desarrollo de un espíritu nacionalista coherente con los cambios sociales operados en el país: la reforma agraria, la educación, etcétera. La educación jugó un importante proceso por divulgar esta cultura del alma mexicana, como la asienta Vasconcelos:

“Vasconcelos, desde otro punto de vista, proponía la creación de escuelas especiales de indios en todas las regiones pobladas por indígenas. en las cuales se enseñarán el castellano, rudimentos de higiene y economía, cultivo y aplicación de máquinas a la agricultura”.<sup>7</sup>

Ante la problemática de integración, se buscó el modelo del filósofo norteamericano John Dewey, que consistía en crear alrededor de la escuela una función práctica de las actividades del pueblo. A las actividades de lectura y escritura, se sumaba una serie de obras relacionadas con los problemas de la vida cotidiana de las comunidades rurales mexicanas.

Y así ante este intento por integrar un ideario nacional, nos llevó a preguntarnos por las limitaciones que presentaba el campo mexicano y que fueron muy bien definidas por el profesor Moisés Sáenz en un texto de 1928, *La educación rural en México*: “El medio en el cual ha

<sup>7</sup> Alba, Víctor, *Las ideas sociales contemporáneas en México*. México, FCE, 1960, p. 34.

de actuar la escuela rural mexicana, es un medio de pobreza espiritual, de incapacidad económica y de aislamiento”.<sup>8</sup>

Con ello se puso en marcha un programa educativo en todo el país y la figura del indígena se conformó en un proyecto por integrarlo al proceso de civilización, concretándolo entre otros aspectos, en su función económica, como algunos antropólogos en su momento así lo concibieron: Lucio Mendieta y Núñez y Miguel Othón de Mendizábal.

Al igual que se buscaba el aspecto constructivo de la Revolución, también en las letras se hizo ironía y crítica sobre el movimiento armado de 1910. Los viejos esquemas de lealtad entre caudillo y seguidores, así como la traición alcanzaron puntos dominantes en la obra de Mauricio Magdaleno *El compadre Mendoza* (1932), y por supuesto, en la obra cumbre de la novela revolucionaria sobre el sistema político mexicano dominado todavía por la figura del caudillo en Martín Luis Guzmán *La sombra del caudillo* (1929), que aparece el verbo “madrugar” como esencia de hacer política en México en los años posrevolucionarios.

La representación del imaginario revolucionario rebasó los cánones de su configuración y a las mismas generaciones de intelectuales y escritores que hicieron de la historia mexicana su campo de inspiración literaria.

Lo mexicano alcanzó dimensiones de lo universal con la obra de Samuel Ramos en 1934, *El perfil del hombre y la cultura en México* y llegamos a la cena de la civilización, que tanto había pregonado en sus escritos Alfonso Reyes. Otros campos disciplinarios como la antropología, la sociología, la economía, reforzaron ese sentimiento de bus-

<sup>8</sup> Sáenz, Moisés, *La educación rural en México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, p. 10. En este significativo folleto, el autor analiza los problemas, retos y posibilidades que tiene la educación rural en un México compuesto por un mosaico de lenguas y culturas, para iniciar el proceso de integración nacional.

car el alma mexicana en el arte popular, las artesanías, el folklor, y posteriormente, la música que nos heredó la radio y las imágenes imborrables que nos dejó en nuestra memoria el cine nacional y su época dorada.

## AGONÍA REVOLUCIONARIA

La historia y la literatura se trenzaron en una pareja inseparable para reflexionar sobre la Revolución Mexicana. Los grandes logros de la literatura revolucionaria engrandecieron la imagen de un pasado glorioso lleno de Juanes y Adelitas, de actos heroicos y cantos populares.

La historia se convirtió en el campo fecundo de una literatura que ensalzó, y a la vez, criticó los postulados sociales de la Revolución. Todos los géneros literarios abordaron la temática, ya sea en el cuento, la dramaturgia, la poesía, y por supuesto, en la novela.

Con la lucha armada se inició un ciclo denominado *Novela de la Revolución Mexicana*, que va desde “el padre” Mariano Azuela hasta los últimos estertores en la prosa de José Revueltas y Juan Rulfo.

Los de abajo fueron escuchados, y su voz por primera vez, se quedó grabada en una serie de obras que construyen un imaginario revolucionario que ayudó al Estado a construir una cultura de lo mexicano. Las voces dispersas se unieron para cantar al unísono las grandezas y promesas que había generado la Revolución, pero también, la historia fue puesta a los ojos de una literatura crítica en obras como *Los relámpagos de Agosto* (1964) de Jorge Ibarguengoitia y *La Muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes.

Al final, la historia revolucionaria se desgastó con el paso del tiempo, la literatura se constituyó en su más fiel guardián de la memoria revolucionaria. Tal vez, la mejor imagen que sintetiza esta dualidad, es el panorama desolado del campo mexicano, donde los campesinos transitan como fantasmas de ese mundo que está al borde de la

desaparición. Un magistral epílogo de esta escena sería sin duda *Pedro Páramo*, síntesis y figura de nuestro destino.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBA, Víctor, *Las ideas sociales contemporáneas en México*, México, FCE, 1960.
- BEALS, Carleton, *América ante América*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1940.
- BRENNER, Anita, *Ídolos tras los altares*, México, Domés, 1983.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel, "La crisis de México" en *Cuadernos Americanos*, vol. XXXII, núm. 2, México, Cuadernos Americanos, 1947, pp. 29-51.
- FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona, Bruguera, 1980.
- GUZMÁN, Martín Luis, *La sombra del caudillo*, México, Porrúa, 2001.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *Los relámpagos de agosto*, México, Joaquín Mortiz, 1978.
- KAY VAUGHAN, Mary, *La política cultural en la Revolución*, México, FCE, 2001.
- MAGDALENO, Mauricio, *El Resplandor. El compadre Mendoza*, México, PROMEXA, 1979.
- MAROF, Tristán, *México de frente y de perfil*, Buenos Aires, Claridad, 1934.
- MATUTE, Álvaro, *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, México, INEHRM/Océano, 2002.
- Novela de la Revolución*, México, SEP, 1945.
- Paisajes y tipos Mexicanos*, México, s. ed., 1936.
- SAÉNZ, Moisés, *La educación rural en México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.

- TANNEMBAUM, Frank, *La Revolución Agraria Mexicana en problemas Agrarios e Industriales de México*, vol. IV, núm. 2, México, PAIM, 1952.
- YÁÑEZ, Agustín, *Conciencias de la Revolución*, México, SEP, 1968.



# LAS NOVELAS DE MARIANO AZUELA.

## FUENTE PARA LA HISTORIA URBANA

Teresita Quiroz Ávila\*

“La evidencia de que la casa y la ciudad han sido los territorios convencionales más utilizados por la imaginación literaria en los últimos cien años. [...] La casa como madriguera [...] La ciudad como museo del pasado más respetable y como entramado de madrigueras fortificadas.”<sup>1</sup>

### I. OTRAS GRAFÍAS PARA LA HISTORIA DE LA VIDA COTIDIANA URBANA

*Merodeando otras grafías para conocer  
la vida cotidiana de la ciudad*

Para analizar la vida en la ciudad, es posible valerse de *otras grafías* distintas a las convencionales, que nos brindan información sobre las casas, las calles y la ciudad como lugares rectores de la cotidianidad; en este caso se encuentran objetos y discursos que nos proporcionan información sobre el pasado, como es el caso de piezas de museo,

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Manuel Vázquez Montalbán, “La ciudad postmoderna: el campo, la cloaca, el espacio, la nada”, en *La Literatura en la construcción de la Ciudad Democrática*, Crítica Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998, p. 124.

películas<sup>2</sup> y emisiones radiofónicas o la literatura, que nos proveen de datos sobre los modos de vida urbano. La literatura ha jugado un papel importante en la construcción imaginaria de ciudades inspiradas en las ciudades construidas “no aludimos estrictamente a un determinado sistema urbanístico materializado, sino a la organización misma de la vida y a una expectativa de historia, de proyecto de futuro”.<sup>3</sup>

Este tipo de acervos, que los podemos denominar como no convencionales, cobran un sentido distinto cuando se emplean como documentos históricos, cuando se historiza a partir de ellos; además su función como texto del pasado cambia su sentido en tanto objeto y se transforma en texto de historia, al darle un lugar como evidencia, a partir de un reconocimiento como objeto, además práctica en sí misma y grafía, entonces se convierte en documento con valor en un entorno propio para la historia.

La idea que guía el presente texto es una mirada para la interpretación de estas grafías alternativas que se encuentran en los márgenes de la investigación pero que por su sesgo nos dan información que no se podría obtener en los acervos tradicionales (información valiosa sobre la vida cotidiana de las clases bajas que no tiene registros, así como la visión del observador). Se puede indagar sobre las aristas de lo trivial, mostrando sus vacíos y sus discordancias; “significa ciertamente mutilar la ambición totalizadora de la historia cultural, atenta a

<sup>2</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, “La ciudad protagonista de la época de oro. De *Distinto amanecer* a *Los olvidados*”, en *Revista Casa del Tiempo*, UAM, México, 1996, pp. 22-28. El autor hace un rescate del cine de los años cuarenta como una lectura de fuentes culturales y estéticas, sobre el imaginario de la ciudad de México; mismo que es presentado por los cineastas en dos polos; la capital cosmopolita, moderna, culta y la ciudad de los pobres donde se caracteriza a los personajes en sus dramas cotidianos en el entorno urbano. Así como la ciudad, en contraste con el campo espacio de la tradición.

<sup>3</sup> Manuel Vázquez Montalbán, *La Literatura en la construcción de la Ciudad Democrática*, Crítica Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998, p. 10.

las reconstrucciones globales”, por lo que resultan historias más modestas, en una dimensión marginal, de frontera, que transgrede el territorio disciplinario, o como menciona Michael De Certeau: un relato que se desplaza por los intersticios, que

“[...] sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del recorrido, el relato es delincuente [...] prolifera esta movilidad contestataria, irrespetuosa respecto a los lugares”.<sup>4</sup>

“Es necesario observar un fenómeno extraño en la historiografía contemporánea. El historiador ya no es un hombre capaz de construir un imperio. Ya no pretende alcanzar el paraíso de una historia global. Se limita a circular *alrededor* de racionalizaciones adquiridas. Trabaja en los márgenes”.<sup>5</sup>

Sin embargo, como cualquier fuente de investigación, el problema radica en “las posibles incomprensiones de la representación, ya sea por falta de ‘preparación’ del lector o por el hecho de la ‘extravagancia’ de una relación arbitraria entre el signo y el significado”.<sup>6</sup> Entonces, para releer los textos-ciudad en la complejidad que la constituye, desde diversos ámbitos discursivos que confluyen en “la ciudad”, deben conocerse los lenguajes, desentrañar los significados y describir minuciosamente lo que se observa pues se acumulan: lugares construidos, materiales novedosos, iniciativas políticas, e imaginarios de artistas, escritores, constructores, publicistas y habitantes-personajes.

<sup>4</sup> Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1996, pp. 103-115, 127-141.

<sup>5</sup> Michel De Certeau, *La Escritura de la historia*, “El establecimiento de las fuentes o la redistribución del espacio”, Universidad Iberoamericana, México, 1993, p. 85.

<sup>6</sup> Roger Chartier, “El mundo como representación”, en *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa editorial, España, 1995, pp. 45-63.

Las narraciones que aparecen en las grafías son *descripciones densas*<sup>7</sup> de los espacios públicos y privados que aparezcan en los textos, mencionan distribución, uso, mobiliario, usuarios ideales y los significados que generan primero, el que interpreta, así como los pobladores del espacio urbano. En este sentido, hay elementos que influyen en la conformación de los imaginarios colectivos que dan identidad a la ciudad, por lo que es importante identificar estos *hitos urbanos* que son objetos o sucesos que marcan un punto de referencia para los pobladores, “en su libro *Imagen de la ciudad*, Kevin Lynch sistematiza la lectura de la urbe mediante la identificación de hitos cuya importancia es determinada por sus habitantes”.<sup>8</sup>

Las novelas pueden funcionar como un archivo que explica las representaciones colectivas en relación con las formas de vida cotidiana, que con claridad nos muestran la ciudad para indagar en éstas como documentos etnográficos, a través de la descripción densa del expediente seleccionado. La tensión está en la mirada, en este tipo de fuentes se puede analizar el formato, el contenido, la producción y recepción; así como ser retomada por la investigación de la historia urbana, dejando de ser referencia secundaria, para aparecer y convertirse en texto central del análisis del pasado reciente. Es un cambio de mirada; donde los documentos sobre lo cotidiano urbano nos hablan del pasado de la ciudad: una calle, el paisaje, las construcciones, las actividades a lo largo del día y la noche, los personajes, espacios íntimos y colectivos. Dejar de ser estampita de monografía para convertirse en la historia a mostrar, a través de narraciones profundas sobre las cosas pequeñas o intrascendentes.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Clifford Gertz, “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura”, en *La interpretación de las culturas*, España, Gedisa, 1997, pp. 19-40. “Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social”, en Perla Chinchilla Pauling (compiladora), *Historia e interdisciplina. Antologías universitarias*, Universidad Iberoamericana, México, 1994, pp. 293-338.

<sup>8</sup> Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 14.

<sup>9</sup> De las fuentes a los lugares y espacios, públicos y privados. Se integra por el acercamiento metodológico; en este sentido los textos de Peter Gay

Indagar, buscar y descubrir pistas; una lectura receptiva y detallada, echando mano a las disciplinas que nos expliquen el lugar físico que aparece en la narración; abriéndose la alternativa de construir historias con otras formas de relacionar las fuentes, lecturas diferentes que nos brinden sesgos poco explorados para enriquecer la historia urbana. Un trabajo inductivo sobre las fuentes, para encontrar detalles y describirlos exhaustivamente e interpretar su significado en un contexto más amplio, que ubique la representación del mundo que influyó al autor. Imaginario que inventa-recrea la ciudad a partir de su realidad.

Merodeando otras graffias; la alternativa de exploración desde otras disciplinas, es necesario para buscar otros ejes y otras miradas que construyan interpretaciones sobre el espacio urbano, para construir historias sobre lo que fue la ciudad; “desde este punto de vista se convierte en un merodeador. En una sociedad dotada para la generalización, dueña de potentes medios centralizadores, el historiador avanza hacia las fronteras de las grandes regiones explotadas; hace una desviación [a] otras zonas silenciosas”.<sup>10</sup>

La idea de la presente investigación parte de la etnografía urbana, que ubica a la novela como el territorio citadino que se explora, en sus

---

sobre la experiencia burguesa, Alan Corbin sobre la vida burguesa tras bastidores y Georg Simmel con la Sociología de las relaciones recíprocas, son muestra de la descripción profunda, como propuesta metodológica. Para volver a componer el ambiente de los espacios y relaciones sociales, desmenuzando el entorno, se traducen los detalles en símbolos de una época. Entonces, la caracterización como forma de reconstruir, los espacios y personajes idealizados por novelistas, mismos que se mueven en el mundo que construyen. La forma de abordar la lectura de significados desde el planteamiento de Michael De Certeau y los antropólogos como Clifford Gertz y Óscar Lewis, es vincular a la *descripción densa* y la investigación participante, como propuesta de acercamiento para llegar a los puntos de lo cotidiano urbano, en una lectura de los documentos y los conceptos de cotidiano, lugar, espacio, público, privado, bienestar y moderno; que se utilizarán para el análisis de las fuentes de información a través de la definición de los mismos.

<sup>10</sup> Michel De Certeau, *La Escritura de la historia*, “El establecimiento de las fuentes o la redistribución del espacio”, Universidad Iberoamericana, México, 1993, p. 85.

microuniversos étnicos y de grupos que desde sus ámbitos recrean lo urbano;<sup>11</sup> es entrar y salir, recorriendo y conociendo la ciudad a través de vagar en los relatos literarios de las novelas, salir del texto y llegar al monumento, entrar, recorrer y constatar lo relatado, reformular mapas de la ciudad y de los lugares públicos y privados que la componen, hacer maquetas textuales a partir de tipos diferentes de documentos, en este caso el mundo que se recrea en las novelas.

Desentrañar la imagen de la ciudad de México que construyen novelistas entre 1920 y 1940, describiendo los espacios privados y públicos de la vida cotidiana urbana, para definir las formas de vida de los habitantes de la capital. Las novelas son grafías para la historia donde aparecen los espacios, personajes y objetos urbanos. Lugares entorno y espacios movimiento que definen zonas y muestran paisajes tanto privados íntimos como públicos.

La literatura, y en particular la novelas, son un tipo de evidencias que dan información sobre lo cotidiano, por lo que deben tomarse en cuenta como documentos históricos. La propuesta es conocer la vida cotidiana urbana, utilizando la novela como una *grafía* o texto inicial que permita merodear y vagar desde la literatura, en documentos y productos textuales, para historizar todo aquello que nos pueda dar elementos sobre las formas de vida de épocas pasadas, ubicar evidencias del pasado a partir de la revalorización de aquello que como ficción tiene una relación con la realidad.

*Una exploración múltiple sobre la vida urbana. Novelistas, novelas y personajes-habitantes*

Las novelas son soporte, evidencia y referencia de los proyectos de modernidad urbana, que se levantan en el espacio físico y en la ficción

<sup>11</sup> Ulf Hannerz, *Exploración de la ciudad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

de lo cosmopolita como textos de cultura,<sup>12</sup> sobre un momento histórico determinado; su información está en el contenido y en la forma, que debe ser interpretada. “El escritor es su cartógrafo emotivo”,<sup>13</sup> es inventor y traductor de imágenes ciudadinas, las trasladan del cemento al papel. Los novelistas desarrollan por medio de sus personajes la vida privada y colectiva en las ciudades y desarrollan en sus tramas las expectativas y conflictos generados por la urbe. Reconstruir la ciudad de los años 1920 a 1940 en sus espacios privados y públicos y la relación de los personajes en éstos, a partir de las novelas.

Las novelas son fuentes documentales que proporcionan información sobre el espacio construido; calles, edificios y parques, son puntos de referencia que nos ubican en una ciudad reconocible, pero independiente de la ciudad material, ambas reales, una proyectándose en la otra. La novela como documento describe un horizonte de expectativas que localiza una época, un paisaje y habitantes que dan vida al espacio; con mensajes ocultos que hablan del autor y su contexto.

La literatura de Azuela, presenta relaciones inventadas, crea una ficción de hechos que no son comprobables, narran sucesos verosímiles porque se desarrollan en un tiempo y espacio reconocible (ciudad de México, 1920-1940). Para contar la historia, emplea infinidad de recursos para escribir sobre los sucesos que aparecen de forma coherente y atractiva en la narración. La manera de describir, se convierte en un acierto, presenta alternativas para expresar la realidad, lo escrito en las novelas cobra sentido de veracidad, cuando dimensiona los sucesos en tanto representaciones de una manera de entender y vivir la ciudad.

<sup>12</sup> Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño, “De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica”, en *Revista Historia y grafía*, núm. 4, Universidad Iberoamericana, México, 1994.

<sup>13</sup> Vicente Quirarte, *Elogio de la Calle. Una geografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*, Cal y Arena, México, 2000, pp. 14 y 17.

Entonces el espacio urbano es escenografía y al mismo tiempo, resultado del cambio; determina y es determinado por los actores que en ella se mueven. La movilidad del personaje-habitante es captado por la mirada de los novelistas que describen la ciudad y establecen un vínculo narrativo entre la ciudad material y la ciudad ficticia.

La capital urbana de México es el *lugar central* donde se mueven los personajes, descubriendo puntos de ubicación del espacio construido desde lo material hasta modos de vivir que marcan las coordenadas de tiempo y espacio. El autor, a partir de estos registros de lugares crea itinerarios y muestra mapas de la ciudad, espacio que viven y sufren los personajes-habitantes en busca de ascenso social, bienestar y vida cosmopolitana. El mapa, se puede circunscribir a una zona o se amplía creando una red de lugares donde se mueve el personaje; sale del barrio, se dirige a los paseos populares urbanos, y a pesar de las desventajas del transporte, van a ciudades cercanas por turismo y por cuestiones de trabajo algunos llegan hasta la frontera.<sup>14</sup>

“En veinte minutos un tren de La Rosa los dejó en el Zócalo. Pero el autobús de segunda a Cuernavaca llevaba todos los asientos ocupados y hasta pasajeros de pie. [...] Emmita podía presumir el desastre de la excursión desde luego, pero cerró sus sentidos y dijo: ‘Salimos a divertirnos y a gozar’”.<sup>15</sup>

El novelista retrata la vida moderna en su cotidianeidad, sus personajes son los individuos que viven en la ciudad y tienen deseos de progresar, son los *héroes* del cambio social en una época dinámica, “Lo crucial del heroísmo moderno, [...] es que surge en el conflicto, en las situaciones de conflicto que impregnan la vida cotidiana del

<sup>14</sup> Como en *Nueva Burguesía*, Emmita va al salón de baile, sale de paseo con Zeta López a Cuernavaca y Querétaro, y el Hermano Cuauhtémoc tiene “negocios” de autobuses en Tijuana.

<sup>17</sup> Mariano Azuela, *Nueva Burguesía* (1941), Obras completas, tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 49.

mundo moderno [...] la modernización de la ciudad inspira e impone a la vez modernización de las almas de sus ciudadanos".<sup>16</sup> El escritor plasma el movimiento de cambio social, busca una explicación sobre lo inestable; escribe sobre su registro del pasado y el sentido de futuro, refleja el espíritu de la época y de la ciudad,<sup>17</sup> el deseo de infinito y el sistema de trabajo hace de los hombres *héroes*, en un entorno que establece la marginalidad, con procesos de destrucción y construcción de nuevos proyectos de ciudades. La ciudad que contiene a las multitudes es recorrida por los individuos generando una búsqueda sin sentido, como lo vive la Negra Angustias en las calles capitalinas:

"Iban los hombres afanosos, buscando todos diferentes cosas, distintos objetivos, pero en el fondo impulsados por idéntico interés... Ese interés que es motriz de la actividad de los hombres de la ciudad y que las gentes de fuera de ella tardan mucho en comprender". "Seguramente que estos prójimos no se andan divirtiendo; si así fuera no llevarían esas caras largas y atufadas, ni harían tan arrebatados ademanes, ni correrían... Estos hombres, no han de distraerse, se aburren, se martirizan a sí mismos. Probablemente andan trabajando. ¿Pero cómo es posible ganarse la vida sólo caminando de aquí para allá?"<sup>18</sup>

El investigador urbano y entre éstos el novelista que recrea la urbe, tiene a la ciudad como su objeto de reflexión, realiza retratos de las ciudades en movimiento, teniendo a la memoria como mecanismo para indagar en busca de los espacios perdidos o que están en transformación, entonces la ciudad se observa como contradictoria y encuentro de distintas épocas, el pasado con un futuro que profetiza su devenir y su abandono. Walter Benjamin señala que se debe captar la transición

<sup>16</sup> Marshall Berman, "Baudelaire: El modernismo en la calle", *op. cit.*, pp. 142 y 146.

<sup>17</sup> Walter Benjamin, "Lo moderno", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Barcelona, España, 1998, pp. 85-120.

<sup>18</sup> Francisco Rojas González, *La Negra Angustias*, Fondo de Cultura Económica, 5a. reimpresión, México, 1998, p. 211.

de dos épocas donde una nueva modernidad se avecina y puede ser identificada por algunos indicios que se vislumbran, desentrañando el sentido de misterio de las ciudades cargadas de símbolos y la transformación y uso de los espacios, a lo largo del tiempo.<sup>19</sup>

El novelista “es un hombre que hace historia”, autor de tramas y mundos, son *faustos* que destruyen el pasado y construyen el presente a partir de inventarse una imagen de la vida moderna hacia el futuro.

“Enfrentan todos sus poderes con la naturaleza y la sociedad; luchan por cambiar no sólo su propia vida, sino también la de todos los demás. Ahora encuentra el medio para actuar eficazmente contra el mundo [...] construir un entorno social radicalmente nuevo que vaciará de contenido el viejo mundo antiguo o lo destruirá. [...] Sin el vínculo vital con su pasado —fuente primaria de energía espontánea y deleite en la vida— nunca habría podido desarrollar la fuerza interior para transformar el presente y el futuro”.<sup>20</sup>

El novelista describe los espacios urbanos caducos y nuevos, en la interacción del habitante-personaje con el espacio en lo cotidiano, estos últimos que viven el drama de la modernidad: el conflicto de expectativas, la angustia del cambio, “vidas frágiles, semejantes o diferentes, que confluyen y se confunden un instante en un solo cuerpo que arrastra el movimiento de la historia [...] figuras modernas del destino”.<sup>21</sup>

Los personajes-habitantes de la ciudad, están frente a la incertidumbre de lo nuevo, viven una angustia por las posibilidades que ofrece la posrevolución: la oportunidad de mejorar, incrementar el ascenso

<sup>19</sup> Claudia Kerik, “Walter Benjamin y la ciudad (magia y melancolía)”, en *En torno a Walter Benjamin*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, pp. 107-119.

<sup>20</sup> Marshall Berman, “El *Fausto* de Goethe: la tragedia del desarrollo”, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI editores, 7a. edición, México, 1994, pp. 53 y 61.

<sup>21</sup> Alain Corbin, “Entre bastidores”, en *Historia de la vida privada*, tomo 8 *Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Taurus, 1989, p. 316.

social, enfrentándose a cambios de vida que no entienden y los arrojan a la competencia o a la corrupción.

Las novelas son documentos históricos con valor propio. Desde dos niveles se les considera, primero son textos escritos en un momento determinado que refleja la concepción del mundo del autor, su tiempo y su lugar; las expectativas y problemática de una época. Segundo, aunque crea una trama ficticia, en el caso de las novelas de Azuela por su realismo, dan información sobre condiciones culturales, políticas, económicas y materiales de la sociedad de su tiempo, principalmente de las clases emergentes “sin voz”, pero que también participan de los procesos nacionales y cotidianos. Azuela nos presenta una ciudad localizable, una ciudad que se ubica, donde nos proporciona las coordenadas para identificar el relato como posible y verosímil. Lo rescatable no es el carácter verdadero de los relatos particulares, lo importante son las coordenadas que nos marca de los elementos de verosimilitud que nos indica sobre la ciudad de México en los años de 1920 a 1940. La novela de Azuela es realista, la ciudad que recrea es ubicable y se mimetiza con la real, es un cronista urbano con personajes representativos y tramas que actúan como tipos característicos, modelos sociales del tiempo histórico. Son registros de historia social presentados de manera novelada, que se suceden en un escenario reconocible como la ciudad de México, en el espacio (arquitectura), tiempo (sucesos históricos), así como en el tipo de personajes y sus formas de vida urbana. Además, la novela por el tipo de narración, es texto que grafica minuciosamente la vida diaria, visión que documentos administrativos o políticos no presentan con este tipo de detalle. La novela urbana de Azuela recompone el entorno de lugares íntimos y colectivos desde la descripción de los espacios construidos, mobiliario y uso; resignificando la vida cotidiana de la modernidad urbana posrevolucionaria.

El texto novela es fuente de información que trata sobre los imaginarios de ciudad donde algunos recrean elementos parecidos a la rea-

lidad; en este sentido es un acercamiento metodológico para abordar el análisis de la ciudad pasada. A pesar del error de percepción entre la realidad y la imaginación, “lo que importa es el espíritu inspirador de tales ideas y de su error, y más aún, las novelas mismas, tales cuales son efectivamente”.<sup>22</sup>

En *Historia de la Revolución Mexicana (1924-1928)*,<sup>23</sup> se hace referencia a la novela *Las moscas*,<sup>24</sup> donde se muestra una relación entre la historia y la obra de Azuela, con el objeto de definir el perfil de los individuos que involucran en los procesos de corrupción, el enriquecimiento del líder y la descripción de las clases medias, situaciones que hacen parecida a la burocracia real con aquella que describe el novelista. En este caso, las novelas actúan como fuente histórica que ilustra el acontecer de la época.

En la obra urbana de Azuela se presentan personajes con determinadas características sociales, la vida en los espacios públicos y privados. Estos textos nos sitúan en un tipo de suceso recreado muy parecido al personaje que habita la urbe; verosímil al presentar tipos ideales de la historia urbana. Retomamos la novela como documento histórico sobre la idea de ciudad y las maneras de vida, se parte de una creación literaria, que es fuente histórica por ser evidencia del pasado, en tanto representación cultural sobre la ciudad y la época vista por el novelista. Se construyen microhistorias urbanas de los personajes en su

<sup>22</sup> José Gaos, *Historia de nuestra idea del mundo*, FCE/Colegio de México, México, 1973, p. 717.

<sup>23</sup> Jean Meyer, Enrique Krauze y Cayetano Reyes, “Economía, sociedad y política”, en *Historia de la Revolución Mexicana (1924-1928)*, Estado y sociedad en Calles, tomo 11, Colegio de México, México, 1977, pp. 304, 307 y 311. “Así, cada sector de la administración pública contribuye al enriquecimiento del grupo dirigente y asegura la lealtad de esos pobres funcionarios (tratados tan duramente por Azuela en su novela *Las moscas*), que se encuentran ante la imposibilidad de ser remunerados por los estados.”

<sup>24</sup> Mariano Azuela, *Las moscas* (1918), *Obras Completas*, FCE, México, 1993.

entorno privado y público, considero que las novelas urbanas de Azuela se caracterizan porque:

- Realiza una propuesta descriptiva e interpretativa sobre lo urbano, donde se identifican las formas de vida características de un periodo.
- Contrasta discursos distintos a la historia política, para descifrar la ciudad abigarrada de signos.
- Ubica espacios íntimos y colectivos; con la intención de hacer una lectura de lugares-documentos y a través de la descripción densa, reconstruye espacios, trayectorias, prácticas sociales, personajes y edificaciones.
- Plasma mapas mentales de la ciudad a partir del registro de hitos arquitectónicos y límites de ciudad.<sup>25</sup>
- Identifica los personajes-habitantes que caracterizan la forma de acceder a la modernidad urbana de los años 1920-1940. Así como procesos de competencia, corrupción, ascenso social, deseo y frustración.
- Presenta los indicadores de bienestar social, nuevos bienes, prácticas sociales y de disfrute.
- Establece una comparación entre los comportamientos y modos de vida provincianos en la adaptabilidad urbana, así como los procesos de migración a la ciudad.

#### *Ciudad de papel y cemento. Selección de las fuentes*

Las fuentes seleccionadas son noveias editadas en el periodo 1923-1944, las tramas se desarrollan en la ciudad de México; Azuela utiliza determinado tipo de textos para debatir y difundir las ideas respecto a

<sup>25</sup> A partir de cada una de las novelas seleccionadas, se ubican los espacios privados y públicos, así como los personajes que ponen la ciudad en movimiento. Se establece una jerarquía de lugares de acuerdo con los escenarios que presenta el autor, quien forma mapas que presentan las trayectorias de los personajes y los límites que definen la región urbana de la ciudad de México

la ciudad contemporánea, así como sus contradicciones. Las novelas urbanas de Mariano Azuela que se ubican en el periodo de la posrevolución son: *La Malhora* (1923), *El desquite* (1925), *La Luciérnaga* (1932), *El camarada Pantoja* (1937), *Nueva Burguesía* (1941) y *La Marchanta* (1944). Se ubican otras que tocan la problemática urbana y que anteceden las mencionadas, por ejemplo *Tribulaciones de una familia decente* (1918) que trata el periodo de la guerra en la ciudad de México y la mirada que desde la provincia se tiene de la capital como es el caso de *Los fracasados* (1908); mismas que no corresponden a la época posrevolucionaria.

## 2. LA CIUDAD DE LA POSREVOLUCIÓN. EN LAS NOVELAS DE MARIANO AZUELA

Existen dos trabajos importantes que vinculan la literatura y la ciudad de México; de María Teresa Bisbal Siller, *Los novelistas y la ciudad de México (1810-1910)*;<sup>26</sup> y de Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México (1850-1992)*.<sup>27</sup> La propuesta

---

y la red de lugares y ciudades a la cual se integra la capital en las novelas. En cuanto a los espacios privados, se realizan algunas descripciones de distribución, tipo de mobiliario o adornos, que establecen indicadores de bienestar, confort, modernidad o pobreza. A partir de cada texto se obtiene información sobre la estructura socio-espacial de la ciudad.

<sup>26</sup> María Teresa Bisbal Siller, *Los novelistas y la ciudad de México (1810-1910)*, Editorial Botas, México. Las novelas seleccionadas por Bisbal Siller son: Lizardi con *El Periquillo sarniento*, Manuel Payno con *Los bandidos de Río Frio*, José T. Cuéllar escritor de *Baile y Cochino*; Juan Díaz Covarrubias con *El Diablo en México*; Pedro Castera con *Carmen*; José López Portillo y Rojas con *Fuertes y débiles*; Rafael Delgado autor de *Los parientes ricos*; Emilio Rabasa con *La Bola*, *La gran ciencia*, *Moneda Falsa* y *El cuarto poder*; de Ángel del Campo "Micrós" autor de *La Rumba*; Carlos González Peña con *La Chiquilla* y Gamboa con *Santa*.

<sup>27</sup> Vicente Quirarte, *Elogio de la Calle. Una geografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*. Cal y Arena, México, 2000.

de Bisbal es señalar que las novelas del siglo XIX tienen como escenario de sus tramas a la capital y los cambios políticos nacionales, dos guerras abren y cierran su periodización: la Independencia y la Revolución; realiza una clasificación por apartados temáticos donde aglutina la información de todas las novelas para determinar las características del siglo XIX en relación con la sociedad, los elementos de la ciudad, los tipos ciudadanos, las diversiones, los acontecimientos históricos, los autores y los temas que éstos desarrollan.

Quirarte en su minuciosa investigación, da un nuevo estatus a la urbe, para él la ciudad ya no es únicamente escenario de las tramas, es el personaje principal que se estructura por las edificaciones y sus habitantes “la ciudad se convierte no sólo en el lugar de tránsito físico del cuerpo, sino en reflejo del trayecto espiritual del personaje”; otra particularidad de la investigación del autor es presentar y analizar a los escritores por grupos identificables en el tiempo; en su estudio, presenta la complejidad de la ciudad vivida y recreada por los literatos, creadores y traductores de significados.

Mariano Azuela aparece en los textos de Bisbal y en el trabajo de Quirarte; para la primera, Azuela es el escritor que reflexiona sobre la novela nacional, retomando principalmente su conferencia *Cien años de novela mexicana*, estructura de autores que retoma Bisbal en su trabajo. Para Quirarte, Azuela, es el autor de la transformación revolucionaria que va del campo a la ciudad, señala que *Nueva Burguesía* presenta una nueva visión literaria sobre la ciudad de obreros, su vestimenta, la apropiación de las calles a través de la manifestación política y principalmente la fuerza vital del barrio fabril,

“en un breve espacio urbano, como es el barrio de Nonoalco, cabe toda la ciudad, parece decirnos Azuela. Los trenes que hicieron la Revolución duermen el sueño de los justos: en su estatismo, simbolizan la Revolución interrumpida [...] Enseñoreando ese paisaje, se yergue el puente *art deco* llamado, por su toponimia, Puente de Nonoalco”.

También Max Aub en la *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* comenta que además de *Los de Abajo* “su última gran novela fue *Nueva Burguesía* (1941)”, relato contemporáneo que sucede en el ambiente ferrocarrilero de la zona de Nonoalco, muy cercano a la investigación de Óscar Lewis, sobre la vida en las vecindades de la capital.

La ciudad moderna es un ámbito de contrastes, donde lo viejo convive con lo nuevo en un continuo proceso de cambio y movimiento; esta dinámica permanente le da su sentido. La ciudad es lugar de discusión de las ideas, nuevos entornos creados por el proceso de industrialización y consumo, lugar y pretexto de la creación artística; ámbito del progreso material donde reside la hegemonía política, económica y cultural.

Tras la guerra revolucionaria la ciudad incluye nuevos habitantes, la movilidad social es constante, se vive un periodo de reestructuración colectiva, emergen nuevos grupos con formas particulares de ejercer y sobrevivir en la ciudad, se establecen alianzas; la ciudad crece y la migración es un factor importante en este crecimiento, incorporándose costumbres y estilos de vida provincianos a un entorno diferente y moderno.<sup>28</sup> Esto se puede observar en la novela *La Luciérnaga*, inicia con un suceso característico de las urbes: el choque entre un camión de pasajeros y un tranvía, cerca de la estatua de Colón; el chofer y su ayudante huyen del lugar dejando muertos y heridos. La ciudad es lugar que recibe a los migrantes con expectativas de triunfo, existen redes comunitarias que los pobladores de la provincia han establecido llegando a radicar a un barrio popular de la ciudad de México en la década de 1920, así caracteriza las prácticas sociales de vinculación

<sup>28</sup> Óscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*. Grijalbo, México, 1982. Aunque el trabajo de Lewis es de los años sesenta, brinda elementos importantes para entender la organización y estructura social de los grupos marginales que viven en las vecindades del centro de la ciudad de México. Azuela recrea en sus novelas los comportamientos sociales personajes ficticios, Lewis pone nombres falsos a sus entrevistados.

entre paisanos y actividades metropolitanas para la obtención de ingresos, transporte, servicios hospitalarios; presenta un perfil de ciudad que se define como el lugar de las oportunidades y el espacio de la perversión, donde se pierden los valores morales, razón por la cual se da una idealización de la provincia y la recomposición de los vínculos comunitarios. Monstruo estridente, que se impone al paisaje natural, ésta es la percepción de uno de los personajes, quien regresa a la capital

“Cuando aparece el pulpo con sus millares de tentáculos eléctricos, sonriendo estúpida y siniestramente al cielo estrellado, ella no oye más el jadeo del ferrocarril, porque el de su corazón se lo apaga todo. Dentro de breves minutos se habrá perdido para siempre en las entrañas del monstruo. La tierra negra y fértil va a ceder su sitio a un tejido acharolado y movedizo en millares de lucecitas desarticuladas, rumor sordo de motores, cláxones y timbres, suficientemente poderosos para tragarse en su silencio siniestro todos los dolores, lamentos, miserias; todo lo que se ahoga por debajo y fuera de las aristas luminosas de los grandes edificios, de las poderosas lámparas de arco que se atreven a apagar las estrellas del cielo. ¡Pobre cielo! Caricatura de cielo. Cielo de humo, de vaho, de polvo, de grasa...”<sup>29</sup>

Esta visión de la ciudad que produce ambientes de terror, ha sido utilizada por diversos novelistas, resaltan el impacto que viven los individuos que llegan de la provincia a las urbes modernas; en este sentido Alan Trachetenberg,<sup>30</sup> plantea cómo desde la literatura se imaginan ciudades del misterio, donde los factores determinantes están dados por el rápido proceso de urbanización que fortalece una nostalgia por los lugares campiranos llenos de tranquilidad, en contraste con la incertidumbre del progreso que se vive en la ciudad moderna y cambiante. Además, indica que una visión religiosa influye en la idea respecto a la ciudad, esto a su vez plantea una postura que da sentido a la planificación urbana, proponiendo la implantación de áreas verdes que recuerden los paisajes campiranos.

<sup>29</sup> Mariano Azuela, *La Luciérnaga*, FCE, México, p. 663.

<sup>30</sup> Alan Trachetenberg, “Leyendo la ciudad de la Edad Dorada, del misterio al realismo”.

Al finalizar el movimiento revolucionario, se da una reestructuración de fuerzas en la cual se establecen las bases de una nueva sociedad que tiene entre sus prioridades la elaboración de un discurso unificador en torno a los campesinos y obreros, así el gobierno inició un proceso de institucionalización con los grupos sociales populares principalmente “los campesinos y los obreros se constituyeron en los sectores determinantes de la acción política estatal”.<sup>31</sup> María Soledad Cruz y Erika Berra, señalan que de 1910 a 1930 las localidades urbanas proporcionaban mayor seguridad, situación que influyó en el incremento de población, a nivel nacional fue de 10.2% y en la ciudad de México representó 162.5%; en la segunda década de este periodo. La expansión física se duplicó, se crearon 32 colonias, mismas que abarcaron además de la ciudad de México las municipalidades próximas: al poniente los fraccionamientos privilegiados, al norte las colonias proletarias por ser la zona fabril, al sur se desarrollaron áreas diferenciadas tanto residencial como obrera, para las clases emergentes; en consecuencia se sumaron la carencia de servicios que generalmente representaron una demanda recurrente.<sup>32</sup>

Berra<sup>33</sup> señala que entre 1920 y 1928 las colonias obreras eran: Buenos Aires, Excelsior, Obrera Bolívar, Ex Hipódromo de Peralvillo, Verónica, Moctezuma, Clavería, Ahuehuetes; colonias campesinas: San Simón y Agrícola Oriental; colonias para clase media y alta: Del Valle, Algarín, Moderna, Escalongo, Observatorio, Roma, Prolongación Roma, Álamos, Nativitas, Prolongación Santa María, Portales; colonias para burócratas: Federal, Alfonso XIII y La Postal; colonias

<sup>31</sup> María Soledad Cruz Rodríguez, *Crecimiento urbano y procesos sociales en el Distrito Federal (1920-1928)*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 1994, pp. 14 y 15.

<sup>32</sup> María Soledad Cruz, *op. cit.*

<sup>33</sup> Erika Berra Stoppa, *La expansión de la Ciudad de México y los conflictos urbanos 1900-1930*, México, El Colegio de México, 1982.

residenciales: Ampliación Condesa, Chapultepec Hights, J. G. de la Lama, Reforma, Anzures y Lebrija.

“La delegación General Anaya era la más poblada de todas las delegaciones, su cabecera era la colonia Portales y en ella se crearon fundamentalmente colonias modernas, sus características eran predominantemente urbanas. El resto de las delegaciones combinaban los usos del suelo urbano con la existencia de multitud de pueblos todavía rurales.”<sup>34</sup>

Estos cambios se hacen presentes en la ciudad que registra Mariano Azuela en sus novelas del periodo 1920 al 40, el escritor caracteriza la vida cotidiana de los grupos emergentes de la ciudad de México, en este sentido las novelas actúan como evidencias y documentos históricos sobre los modos urbanos. La ciudad de México entre 1920 y 1940, como se ha mencionado, se caracteriza por un aumento de población, en gran medida por la llegada de migrantes y la existencia de los primeros movimientos urbanos como el inquilinario, los tranviarios y la solicitud de vivienda para trabajadores, reivindicación que en gran medida organizó el Estado.

La estructura se arma a través de los edificios, la traza, los lugares; “pero también sus personajes, porque ellos son quienes los conciben, pueblan y justifican”:<sup>35</sup> migrantes, obreros, militares y sus procesos de movilidad social, en conjunto forman una red cartesiana en la que los tiempos han dejado su registro; en este mapa los hombres dan sentido a historias particulares, marcando puntos y trayectorias que dan existencia a la urbe, coordenadas que orientan la acción y el modo de ejercer el espacio de la capital del país, ciudad contradictoriamente vieja y moderna, pública y privada en un mismo tiempo.

<sup>34</sup> María Soledad Cruz, *Crecimiento urbano y procesos sociales en el Distrito Federal (1920-1928)*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 1994, p. 68.

<sup>35</sup> Vicente Quirarte, *op. cit.*

Los pobladores están inmersos en un entorno dinámico que brinda oportunidades. Pero también, escenarios y actividades desconocidas, generan procesos de adaptación cargados de angustia para los pobladores, enfrentados a nuevas condiciones de vida en un nuevo sistema de gobierno y organización corporativa. El choque social que viven tanto los grupos de migrantes que llegan a la ciudad de México, como los nativos de la capital o aquellos que han perdido sus privilegios porfirianos; reestructura que impacta en las relaciones sociales, al producir un cambio de costumbres, así como observar diferencias en el paisaje. La ciudad, vista por estos migrantes, es dinámica, con movimiento permanente, donde prevalece la velocidad, la saturación de edificios, gente y transportes; es un escenario distinto que genera expectativas y frustraciones, entre lo que se imagina de la capital desde la provincia, lo que se puede adquirir por accesible y, lo que se anhela y se puede o no conseguir.<sup>36</sup> Le sucede en *Tribulaciones de una familia decente*, a la familia Vázquez Prado de Zacatecas, que en 1913 llega a la ciudad de México, y se queda indefinidamente; una familia “educada” de provincia que arriba a la locura urbana y en la estación de Buenavista les roban, y de manera brusca pasan a ser anónimos de la ciudad.

“Los vehículos se cruzaban en todas direcciones; tranvías eléctricos, automóviles como saetas, carruajes acompasados al tronco de corceles arrogantes, estruendosos coches de sitio haciendo el milagro de transitar con sus jamelgos escuetos entre aquel maremágnum de Dios, sin ser despachurrados. [...] Hubo un instante en que embobecí del todo. El ruido de los trenes, el zumbir de los automóviles, los timbres y campanillazos, las roncas sirenas, los gritos de los voceadores de periódicos, todo acabó

<sup>36</sup> Existen investigadores, como C. Bataillo, que consideran que la ciudad sigue siendo provinciana hasta la década de 1940; sin embargo, la visión del mundo que rescato es aquel impacto de los migrantes frente a la capital, que siempre será una ciudad más dinámica, grande y centralizadora, en comparación con su pueblo o la ciudad provinciana.

por hacerme perder la noción de mí mismo. ¿Quiénes son, pues, ahora —pensé— los Vázquez Prados de Zacatecas? ¿En dónde está la fina mano enguantada que se alza para saludarnos cariñosamente a nuestro paso? ¿En dónde una sola cabeza se descubre respetuosa o se inclina humildemente a nuestra vista? Rostros glaciales, desdeñosos, apáticos, insolentes. Nada. ¡La odiosísima metrópoli! Sí, aquí no somos ya más que una pequeñísima gota de agua perdida en la inmensidad de los océanos...”<sup>37</sup>

Con la importancia de hacer creíble la historia que inventa el autor, la gran capital, es presentada con elementos arquitectónicos que ubican al lector en la ciudad de México: “el esqueleto férreo y gigantesco del Palacio Legislativo [...] Que la estatua de Colón, que el hemicycleo a Juárez, que el Gran Teatro Nacional. En este edificio, Pascual quiso detener el auto para que contempláramos unos famosos Pegasos”. Pero además, Azuela orienta al lector en el impacto anímico que produjo la ciudad en los recién llegados de provincia, que perciben gran movimiento de todo tipo de vehículos, “grandes conglomerados de individuos que se movían como autómatas”, así como la despersonalización que se vive en “¡la odiosísima metrópoli!” tan distinta a las formas de la provincia.

La ciudad que contiene a estas multitudes es recorrida en una constante búsqueda por conocer al mismo tiempo perderse en el anonimato y encontrarse a sí mismos, conseguir éxito, volverse partícipe del cambio que conlleva la época. Retratar las penurias de los personajes urbanos que viven en las zonas populares, en su pretensión por ser modernos en tanto capitalinos, cuando la ciudad es el lugar donde se materializa el deseo y los individuos luchan por conseguir sus anhelos, el futuro tiene como escenografía a la ciudad de México con sus comportamientos; como héroes luchan por sobrevivir y alcanzar un mejor mañana, en un entorno que los margina en los procesos de cons-

<sup>37</sup> Mariano Azuela, *Las tribulaciones de una familia decente* (1918), Obras Completas, tomo I, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 432 y 433.

trucción y destrucción de estatus, se afanan por las migajas de lo moderno que se empeñan en conseguir. En *Nueva burguesía*, las Escamillas de la vecindad de Nonoalco, quieren las bicicletas de moda y piden a Miguelito que sea su fiador, su deseo de infinito es un anhelo en dos ruedas:

“Ellas, como todo México cursi, no pensaban sino en pasear en bicicleta por el bosque de Chapultepec. Una agencia las anunciaba por radio en condiciones verdaderamente ventajosas: ‘Con un tostón diario se lleva en el acto su bicicleta’. Un tostón como quiera se le merma al diario con amarrarse un poco la tripa. Pero ¿el tostón del Cádillac y la fianza?”

Tener una bicicleta les da una condición distinta a sus vecinos, pero no tenían el dinero para comprarlas, ni siquiera en abonos, al conseguir un ingenuo que pague, obtienen el nuevo estatus, independientemente de que el dinero con el cual se pagaron los abonos, no era suyo.

“Por consiguiente, a cada domingo las Escamillas salían de la vecindad muy orgullosas en sus flamantes bicicletas, haciéndose las desconocidas. Miguelito las seguía a distancia en un forcito de a uno cincuenta la hora.”<sup>38</sup>

A partir del crecimiento de la ciudad y del progreso que se edifica, la modernidad en tanto cambio, se produce un medio construido con características que lo hacen singular, esto se puede observar en la forma como aparecen en la novela: fábricas, edificios públicos, sistemas de comunicación, colonias, nuevos centros de encuentro, espacios para el comercio y zonas de viviendas para trabajadores asalariados y clases acomodadas. Con el progreso algunos espacios públicos y privados se modifican, se crean nuevos entornos de lo colectivo y lo íntimo, así como la manera de comportarse y el uso que debe ejercerse de dichos lugares. En estos espacios, los individuos actúan, desean y tran-

<sup>38</sup> Mariano Azuela, *Nueva Burguesía* (1941), *op. cit.*, p. 46.

sitan por la ciudad que los constituye como sujetos urbanos, por su actuar, la ciudad cobra sentido. Así, el Monumento a la Revolución se convierte en lugar de manifestación política de los obreros y ferrocarrileros en la novela *Nueva Burguesía*. El espacio público de la plaza se establece como símbolo de la protesta de la clase trabajadora contra el gobierno cardenista, la Plaza de la República con su monumento es lugar de la lucha revolucionaria del pueblo metropolitano, la manifestación que se realiza es a favor del candidato Almazán y contra el candidato oficial Ávila Camacho. Los personajes tienen como misión convertirse en los nuevos agentes de la revolución institucionalizada “el obrero siempre debe estar en pie de lucha para un mejor ‘stock’ de vida”, el autor, da un sentido al espacio público y al actuar de los personajes en la ciudad. El personaje da sentido al espacio y a su vez el paisaje de la plaza, que describe Azuela, nos sitúa en el movimiento de los asistentes:

“Porque ahora enorme muchedumbre se desparramaba por la explanada de la Revolución y ríos de gente confluían por las calles y avenidas. Ondeaban las banderas tricolores, los gallardetes, cabeceaban los estandartes de las agrupaciones obreras, estudiantiles y de otros gremios; en grandes cartelones aparecían nombre y retratos del candidato, bamboleándose sobre la apretada multitud de cabezas de hombres, mujeres y niños. [...]”

El monumento del cambio, con una fisonomía que invoca elementos del *art deco*, ha cubierto el pasado decimonónico, proyecto de palacio legislativo que sólo llegó a estructura neoclásica grandilocuente. Azuela, elabora su juicio al pueblo urbano, cuando critica y describe la arquitectura y escultura del edificio; la acción de los personajes se convierte en la respiración del espacio. La edificación conmemorativa, monstruos satisfechos hasta el hartazgo, ubicados en la cima.

“El Monumento de la Revolución se levanta sobre cuatro colosales patas de cemento y hierro; cuatro arcos escuetos sostienen su gigantesco casco de acero. En la base de la cúpula, en cada uno de sus ángulos, sobresalen en

altorrelieve bloques de concreto, cuerpos masudos, cabezas aplastadas, caras cuadrangulares y manos como sapos monstruosos acariciando barrigas repletas a reventar. Molesta un poco su simbolismo cruel; pero su bestialidad es casi sublime. Hay que convenir en que la interpretación ha sido un acierto y, desde muchos puntos de vista, genial.<sup>39</sup>

De 1912 a 1933 la construcción estuvo prácticamente abandonada, “era una mole enegrecida de hierro” que tuvo varias propuestas para su reutilización,<sup>40</sup> hasta que en 1933 el arquitecto Obregón Santacilia<sup>41</sup> propuso al ingeniero Alberto J. Pani que se construyera un monumento a la Revolución. Bajo decreto del presidente Abelardo L. Rodríguez se ordenó la construcción de la obra y la creación de un patronato que coordinó el general Plutarco Elías Calles.

El diseño arquitectónico adaptó la estructura metálica del no concluido Palacio Legislativo. Lo único que se rescató del diseño original de Emile Bernard, fue la cúpula que cubriría el Gran Salón de los Pasos Perdidos, espacio que paradójica o proféticamente no encontró su destino y evitó su destrucción al conmemorar el “movimiento armado que detuvo la ejecución de su obra”; para sus constructores, a diferencia de Azuela, representó “la idea de la lucha permanente para construir una verdadera patria”.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 15 y 17.

<sup>40</sup> Panteón Nacional (1928) a petición del ingeniero Alberto J. Pani quien lo encargó al arquitecto Emile Bernard. La Comisión Federal de Caminos (1928) deseaba utilizar los materiales para caminos. Suprema Corte de Justicia (1930) plan de José Covarrubias. Recubrir la estructura con bugambilias. Desmantelamiento de la cúpula por trabajadores de Obras Públicas (1932). En Moisés Miranda Valtierra, Folleto *Historia de un símbolo: el Monumento a la Revolución*, Museo Nacional de la Revolución, México, 1989.

<sup>41</sup> Obras del arquitecto: edificio de la Secretaría de Salubridad, oficinas centrales del IMSS, hotel del Prado, hotel Reforma, los libros *50 años de arquitectura mexicana* y *El Monumento a la Revolución, simbolismo e historia*, SEP, México, 1959.

<sup>42</sup> Hugo Antonio Arciniega Ávila, Folleto del *Palacio Legislativo*, Museo Nacional de la Revolución, México, 1992.

En 1934, entre otras acciones de urbanismo a cargo del ingeniero José Luis Cuevas, se da la replaneación de la Plaza de la República, a través de la realineación, apertura y ampliación de calles circundantes,<sup>43</sup> como parte del nuevo espacio público.

El conjunto escultórico, que critica el novelista, es de Oliverio G. Martínez quien en 1936 ganó un concurso, entre 40 propuestas que se presentaron. Su composición son tres figuras por grupo, toma como modelos al hijo de Santacilia, a los trabajadores y a las mujeres que llevaban comida a los albañiles; una referencia al pueblo futuro y a la fuerza de la nación.

“Un arco del triunfo de 63 metros de altura con cuatro arcadas de 26 metros de altura por 18.5 metros de ancho, rematando sus esquinas exteriores con alegorías escultóricas que simbolizaban la Independencia Nacional, las Leyes de Reforma, las Leyes Campesinas y las Leyes Obreras. Todo el conjunto según el estilo predominante en la época Art Decó (arte funcional que utiliza la línea y los ángulos rectos así como elementos decorativos prehispánicos con motivos de la flora y la fauna local)”.<sup>44</sup>

Azuela describe a uno de los distinguidos miembros de la nueva burguesía asalariada, don Roque que con su atuendo obrero llega al salón de baile, el escritor lo compara con los modelos de la escultura monumental, mofándose de sus facciones. Hombres del pueblo fueron la representación de la lucha y el triunfo revolucionario:

“Don Roque. Como si lo hubieran arrancado de uno de los altos relieves del Monumento de la Revolución. Inspiraba terror y risa. Sus mejillas arcillosas, sus labios más que gruesos, sin pelo de barba, sus líneas de pítrea inmovilidad. ¿Un sacrificador azteca? Nada de eso: un simple paria que de tanto verlo no da risa ni miedo.”<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Gerardo Sánchez Ruiz, *La Ciudad de México en el periodo de las regencias*, UAM, Gobierno del D. F., México, 1999, p. 42.

<sup>44</sup> Moisés Miranda Valtierra, Folleto *Historia de un símbolo: el Monumento a la Revolución*, Museo Nacional de la Revolución, México, 1989, p. 6.

<sup>45</sup> Mariano Azuela, *Nueva Burguesía*, Fondo de Cultura Económica. Obras Completas, tomo II, México, 1993, p. 34.

La edificación se realizó con “aproximadamente 3 000 obreros, entre canteros y albañiles”. Con financiamiento del Partido Nacional Revolucionario las obras se concluyeron, en 1938 sin inauguración, un 20 de noviembre se realizó un acto conmemorativo a la Revolución, organizado por el Departamento del Distrito Federal.

El impacto que provocó la construcción del monumento en la vida citadina, debió ser importante, después de casi 20 años de ser una estructura abandonada recuerdo de la caída del porfiriato. Se abren calles circundantes, infinidad de trabajadores, la plaza se remodela, y se convierte en la plaza pública de la época colectiva. A menos de un año de la conclusión de las obras. Azuela convoca, en *Nueva Burguesía*, a sus personajes en agosto de 1939; la construcción de la edificación debió crear un efecto intenso en el ánimo del escritor, que recreó la protesta social, en el nuevo espacio de los nuevos tiempos, mostrando que el “pueblo metropolitano” va de la organización a la destrucción y termina inmerso en una reunión de ímpetus degenerados, “sexos, edades, fisonomías, clases, todo se fundió en una masa movidiza e informe, algo como una monstruosa gusanera”, “infierno de pies groseros y manos adelantadas”, zapatos sin tacón, vestidos nuevos hechos garras y maquillaje corrido.

El narrador realiza una descripción del Monumento a la Revolución, los materiales, las esculturas, los edificios que rodean a la plaza como el German American Hotel y al fondo se observa la Alameda y la estatua de Carlos IV. En los balcones de la plaza hay políticos armados (200 pistoleros comunistas de la CTM, abanderados por Papada, senadores, diputados y obreros militarizados).

Se levantan estandartes que apoyan al candidato y hacen presencia como la manta del “Centro de Intelectuales y profesionales” o “La Favorita, pan caliente a todas horas”. La manifestación se desarrolla como una fiesta popular con banderitas y confeti, pero vigilada por aviones que cruzan el cielo; al pasar el tiempo se convierte en una “monstruosa gusanera” con apretujones, zapatos extraviados, vestidos hechos

garras y el maquillaje corrido por el calor, con la presencia de 250 mil asistentes. Sin embargo fue una manifestación sin sangre.

Los personajes de la novela, desde su vecindad en Nonoalco recorren la avenida Insurgentes hasta el lugar de la manifestación, el paisaje está enmarcado por la zona fabril, la estación Buenavista con sus trenes y vías, tienen que atravesar la colonia Santa María la Ribera, San Cosme y la avenida Puente de Alvarado; llegan en tranvía, automóvil o caminando hasta la Plaza de la República. Se establece un vínculo entre la zona de trabajadores (vivienda, empleo) y el lugar del mitin, unidos por el trayecto que recorren y porque al llegar Almazán “se oyó el pito enronquecido de una locomotora, luego otro y otro; los de todas las máquinas que estaban encendidas en los patios de Buenavista”.

#### *¿Retrato de una movilidad revolucionaria?<sup>46</sup>*

En la obra de Mariano Azuela, la ciudad se presenta como ámbito de movilidad social ejemplificada por los distintos lugares donde viven “los de abajo” y los que aspiran a incluirse en esta modernidad. Retratar las pretensiones de las clases en un contexto urbano, los mecanismos para conseguir un mejor nivel de vida marcado por el dinero o el poder. El autor retrata la vida cambiante de la urbe; es el caso de migrantes que llegan a la ciudad, o los arribistas que se acomodan en el gobierno para tener poder económico y político, o la plebe que triunfó en la revolución y se convierten en los hombres del nuevo régimen como en el *Camarada Pantoja* o los sindicalistas de *Nueva Burguesía*.

Nos introduce en los ámbitos privados y nos lleva por los espacios colectivos, por las calles de la gran ciudad a los barrios de Tepito, la Guerrero, el centro de la ciudad y sus zonas de viviendas de clases

<sup>46</sup> La novela de Azuela es realista, la ciudad que recrea es ubicable y se mimetiza con la real, es un cronista urbano con personajes ficticios.

bajas donde llegan los migrantes o vive el pueblo originario de la capital, quienes han tejido un imaginario de progreso al que podrán acceder en la capital, como en la novela de *La Luciérnaga* y algunos de *Nueva Burguesía*.

Berra señala las condiciones de las vecindades en 1920, según una investigación realizada por el Departamento del Trabajo, vivían en hacinamiento, con animales domésticos, ocupadas por obreros y artesanos, indígenas y mestizos; predominando un ambiente insalubre, “de 116 casas de vecindad, sólo 41 contaban con retretes, y 14 de éstas sólo tenían uno para todos los habitantes. Donde no había retretes los desechos eran arrojados al patio, a un cuarto en ruinas o, en todo caso, a la vía pública. Esta era la situación de colonias como la Bolsa, Tepito, Hidalgo (hoy Doctores) y Santa Julia”; por condiciones de falta de higiene de 2 703 viviendas se envió a sanear 50% aproximadamente.<sup>47</sup>

Estos personajes de Azuela habitan fundamentalmente en vecindades, vienen de la provincia a la gran ciudad, lugar de los deseos que han construido desde sus pequeñas ciudades donde ven el progreso y la modernidad del país: La capital, donde se compran los objetos que dan prestigio: vestidos, coches, bicicletas y viajes. La ciudad principal, lugar donde se exhiben, encuentran y comercian los objetos que adoman; y si como señala Georg Simmel, el adorno da poder al que lo muestra y aquellos que no lo tienen se doblegan a su control, ante su carencia surge el deseo, pues el adorno ejerce un control social que tiene como finalidad la dominación; así la ciudad, lugar donde se consiguen estos enseres, es espacio del deseo, la dominación y la competencia material.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> María Soledad Cruz, *Crecimiento urbano y procesos sociales en el Distrito Federal (1920-1928)*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 1994, p. 122.

<sup>48</sup> Georg Simmel, “Digresión sobre el adorno”, en *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires,

Mariano Azuela es un modernista reaccionario, modernista porque retrata los cambios de la nueva sociedad posrevolucionaria, personajes y formas de comportamiento; pero es un reaccionario en tanto que observa con reservas y cuestiona, desde una visión conservadora<sup>49</sup> las formas como las clases emergentes consiguen el deseado ascenso social, el novelista, desde su postura de clase media juzga a todos aquellos que sin educación y arraigo en la familia, buscan un mejor nivel de vida, algunos involucrándose en la corrupción y el tráfico de drogas, es el caso de varios personajes: Juan Cocoliso en *La Marchanta*, Dionisio y sus paisanos en *La Luciérnaga*. Otros se vinculan al sistema político con el único objeto de ingresar a la vida cosmopolita, es el caso de Pascual en *Las tribulaciones de una familia decente* y de Catarino en *El Camarada Pantoja*, obrero que de policía, es nombrado militar y por apoyar a su jefe es designado diputado hasta llegar a gobernador interino de Zacatecas. ¿Qué desear, cómo expresar los cambios, conflictos, contrastes, opiniones sobre la ciudad vieja y nueva, lo antiguo y moderno, el pasado y el futuro? Para Azuela, estos personajes tambalean y pierden el control de los valores morales.

---

1939, pp. 358-370. "Las emanaciones del adorno, la atención sensible que el adorno despierta, amplía o intensifican la aureola que rodea a la personalidad. La persona es, por decirlo así, más cuando se halla adornada. Añádase a esto que el adorno suele ser al propio tiempo un objeto de valor considerable. Gracias a él, la mera posesión se convierte en una intensa manifestación sensible del hombre."

<sup>49</sup> Jeffrey Herf, *El modernismo reaccionario*, Fondo de Cultura Económica. México, 1993. Alemania en la década de los veinte y treinta, es a través de la cultura y la tecnología que se unifica contra los judíos. Se puede establecer un vínculo en cuanto a la postura conservadora de Azuela a partir de la forma como presenta a sus personajes y su destino, tiene relación con la posición de aquellos que no triunfaron en la revolución y perdieron sus condiciones de clase frente a otros "los de abajo" que desplazan a las anteriores clases medias "decentes", educadas en el porfiriato y la provincia mexicana, por los juicios contra las clases emergentes revolucionarias, manifiesta una crítica conservadora en contra de la recomposición revolucionaria.

Son los individuos fáusticos que desean un cambio de nivel de vida, hombres y mujeres que quieren integrarse a la modernidad y al progreso que ofrece la ciudad de México, ser modernos, han dejado de ser conformistas y sueñan con ascender, tener más, la lucha por adaptarse a un entorno cambiante. Es el caso de Juan Cocoliso, personaje principal de la novela *La Marchanta* que con la ambición de tener más dinero y ser un hombre de mundo, que conquiste a Linda Palma, cambia sus costumbres, se refina y desprecia su pasado.

“El cambio que en Santiago se verificó fue lento, pero en firme. Ya no sólo fue en el vestido, sino en ciertas expresiones y modales que acusaban la influencia de nuevos medios. Su encolada tiesura, su presuntuosidad de palurdo enriquecido de repente, pasaban por la primera faz de ruda prueba. Y lo que era causa de risa en el mundo que él comenzaba a frecuentar aumentaba el pánico de Fernanda. [...]

—Te has vuelto muy limpio. Hasta tienes otro modo de hablar y ponerte la ropa.

La voz de Fernanda, muy suave pero incisiva, lo irritó:

—Me baño, me afeito y me cambio todos los días porque mis nuevos negocios no se llevan con la mugre y con los piojos.”<sup>50</sup>

Otros cambian sus costumbres, como los personajes de *El Camarada Pantoja*, van a restaurantes y paseos de moda, departen en fiestas con generales, cambian su overol por un traje de casimir o la Chata que deja su chal por vestidos de seda y sombreros. Se mueven en espacios públicos que están relacionados con el auge del turismo urbano, denominado por Azuela como *turismo criollo*, donde se integran para la diversión, los paseos tradicionales a Xochimilco o la Villa de Guadalupe, o las diversiones contemporáneas como acudir a los sonoros salones de baile, al teatro, al cine, de día de campo o participar en los desfiles deportivos y en las manifestaciones políticas.

Sin embargo el progreso de la ciudad, es para “los de abajo” una fantasía, sólo algunos tiene acceso a las comodidades y el bienestar de

<sup>50</sup> Mariano Azuela, *La Marchanta* (1944), *op. cit.*, pp. 172 y 209.

la modernidad, empeñan sus anhelos para dejar su provincia y encontrar la felicidad en la gran urbe “que ofrece oportunidades para todos”, mentira que viven los personajes de *La Marchanta* o Miguelito de *Nueva Burgesía* que de chofer pasa a millonario de lotería y termina de mecapanero en el mercado de La Merced. El precio que se paga por vivir en la capital es alto: Dionisio, en *La Luciérnaga*, pierde dos hijos, herencia, salud y casi pierde a su familia; su hija se vuelve prostituta y el negocio con el cual hace dinero es una pulquería. En la ciudad, fantasía de la felicidad, se encuentran con el infierno de la competencia y deben adecuarse a los intercambios y transacciones de la corrupción para ir escalando un mejor nivel de vida, la ciudad es monstruo que los aterroriza y en la cual tiene que luchar por sobrevivir, papel que ejercen mujeres como Chonita y Fernanda; la primera, esposa de Dionisio y la segunda, hija adoptiva de la marchanta.

Dejar la sórdida vecindad insalubre, casa colectiva en la que habitan la mayoría de los personajes que retrata el autor. En contraste otros espacios de sus tramas son las nuevas zonas habitacionales para las clases medias emergentes, principalmente trabajadores y empleados del gobierno, quienes cambian de casa y se van a las colonias modernas que se construyen en los años treinta y cuarenta, con una nueva propuesta donde predomina la idea de la funcionalidad o rescate de lo colonial; aunque modernas, están lejanas de la influencia provinciana: son cajas de zapatos, donde no se puede criar puercos ni cultivar una hortaliza. Casas modernas significa tener un mejor nivel de vida, para algunos, estos espacios son la ruptura con el pasado y el cambio, es lo moderno. Como la colonia Narvarte y la Portales, donde se va a vivir el diputado Catarino Pantoja, entre sus nuevos iguales: generales, coroneles, senadores, diputados y nuevos ricos como él.

Adentrarse en las novelas es la experiencia de reconocer el espacio urbano que se encuentra por y entre letras. La ciudad, es recreada en otro espacio que también es urbano, independientemente de la ciudad real pero vinculada por algunos elementos, a la urbe de concreto.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max. *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. Lecturas Mexicanas. Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública. México. 1985.
- AZUELA, Mariano. *El camarada Pantoja*. (1937). Obras Completas. Tomo I. Fondo de Cultura Económica. México. 1993.
- . *Nueva Burguesía*. (1941). Obras Completas. Tomo II. Fondo de Cultura Económica. México. 1993.
- . *La marchanta*. (1944). Obras Completas. Tomo I. Fondo de Cultura Económica. México. 1993.
- BENJAMIN, Walter. “Lo moderno”. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Barcelona, España. Editorial Taurus. 1998. pp. 85-120.
- BISBAL SILLER, María Teresa. *Los novelistas y la ciudad de México (1810-1910)*. México. Editorial Botas. 1963.
- BERMAN MARSHALL. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI. 1994.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Editorial Gedisa. México, 1995.
- CISNEROS, Armando. *La ciudad que construimos*. UAM. México. 1994.
- CORBIN, Alain. *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglo XVIII y XIX*. Fondo de Cultura Económica. México. 1987.
- . “Entre bastidores”. *Historia de la vida cotidiana*. Tomo 8. *La sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Santillana. Madrid. 1991.
- CRUZ, María Soledad. *Crecimiento urbano y procesos sociales en el Distrito Federal (1920-28)*. México. UAM. 1994.
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la Historia. El oficio de la Historia*. Universidad Iberoamericana. México, 1993.
- . *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer. El Oficio de la Historia*. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y

- de Estudios Superiores de Occidente. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México, 1996.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar. El Oficio de la Historia*. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México. 1999.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México. Fondo de Cultura Económica. 1996.
- GAY, Peter. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. Tomo I. *La educación de los sentidos*. Fondo de Cultura Económica. México. 1992.
- GERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. España, Gedisa Editores. 1997.
- HANNERZ, Ulf. *Exploración de la ciudad*. México. Fondo de Cultura Económica. 1986.
- HERF, Jeffrey. *El modernismo reaccionario*. México. Fondo de Cultura Económica. 1993.
- PERUS, Francois. *Historia y Literatura. Antologías universitarias*. Instituto de Investigaciones José María Luis Mora. México. 1994.
- QUIRARTE, Vicente. *Elogio de la Calle. Geografía literaria de la ciudad de México*. Tesis de doctorado. México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM. 1999.
- SIMMEL, Georg. *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Espasa Calpe Argentina, S.A. Buenos Aires. 1939.
- TRACHETENBERG, Alan. "Leyendo la Ciudad de la Edad Dorada: del 'misterio' al 'realismo'", pp. 183-193.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *La Literatura en la construcción de la Ciudad Democrática*. Crítica Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. "La ciudad protagonista de la 'época de oro'. De *Distinto amanecer* a *Los olvidados*." *Revista Casa del Tiempo*. México, Universidad Autónoma Metropolitana. 1996, pp. 22-28.



Vicente Francisco Torres  
Gabriela Medina Wiechers\*

En el contexto de la narrativa mexicana de finales del siglo XX y, específicamente, en el de la nueva novela histórica, *Rasero* (1993), de Francisco Rebolledo, destaca por su amplitud (550 páginas), por su ambición artística y por la vastedad de su erudición. Si la novela es un mural del siglo de la Ilustración en Francia, cuando un hombre culto podía aspirar a la posesión de un saber enciclopédico, Rebolledo puede preciarse de ser un descendiente excepcional de aquellos hombres porque, siendo químico de profesión, *Rasero* exhibe los saberes de un científico que no ignora la música, la historia y la filosofía pero, ante todo, es capaz de narrar amenamente y con inteligencia. Si pensamos en términos de volumen y complejidad novelísticos, sólo *El seductor de la patria* (1999), de Enrique Serna, es semejante a *Rasero*.

Mucho se ha teorizado sobre la novela histórica. Mientras unos dicen que sirve para cuestionar una visión distorsionada de acontecimientos, otros afirman que se escribe para paliar la nostalgia por tiempos mejores. Hay quien quiere humanizar a los héroes y quien desea parodiar sus estampas marmóreas. Si todavía se hace novela histórica para denunciar los horrores del pasado, Francisco Rebolledo, entre otras cosas, señala los horrores del futuro. Cuando Manuel S.

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

Garrido publicó *Estar de más en el globo* (1999) dejó en el lector una impresión desoladora: el planeta no tiene remedio, es una especie de Titanic que va en picada desde hace años; la contaminación, la explosión demográfica y el consumismo han colocado a la Tierra en una situación de sálvese quien pueda. Uno quisiera que sobre la tesis de Garrido se impusiera la de Fernando Ainsa quien, en *La reconstrucción de la utopía* (1997), todavía se atreve a soñar y a creer en la ética. En el prólogo a este libro, escribe Federico Major:

La utopía hoy necesaria no tiene ya nada que ver con las que pretendían crear el paraíso en la Tierra. Nada tiene que ver con las visiones conflictivas del pasado. Las sociedades utópicas como la *Utopía* de Tomás Moro o las contrautopías, como *1984* de Orwell, forman parte de la historia de la literatura (...) La utopía de hoy se funda en la reconciliación razonada de los deseos y las necesidades humanas, en la reflexión autónoma y el trabajo cotidiano y en la posibilidad de practicarlos dentro de un sistema de libertad y respeto. Se funda en la riqueza que supone la diversidad y en las posibilidades que abre la multiplicidad dentro de un sistema de participación cívica. Se funda, sobre todo, en el mejoramiento de las capacidades individuales de cada cual, en la disciplina y la lucidez cotidianas y en el enriquecimiento del mundo interior. Y la clave es la educación...<sup>1</sup>

Pues bien, si adelantamos las cosas, debemos decir que Francisco Rebolledo, con *Rasero*, parece haber escrito un libro que es familiar del de Manuel S. Garrido.

La primera novela de Francisco Rebolledo versa sobre el siglo XVIII en Francia, es decir, sobre el Siglo de las Luces, llamado así porque deificó la inteligencia y la razón. Es también el siglo en que los hombres decidieron plasmar en una obra magna todo el saber de su tiempo. Y por esto, precisamente, es que los personajes serán Juan Jacobo Rousseau, Denis Diderot, Voltaire y Newton, entre otros. Si un rasgo

<sup>1</sup> Federico Major, prólogo a *Estar de más en el globo*, de Manuel S. Garrido, México, UNESCO, 1999, pp. 8-9.

de la novela histórica consiste en presentar la cara sombría de los grandes protagonistas, en *Rasero* no podía estar ausente: D'Lambert está casado con una mujer que no sale de la iglesia;<sup>2</sup> para Newton, el genio de la física, no existe un orden sin Dios; Voltaire es pérfido, vanidoso e infeliz porque fue sodomizado en su infancia; Rousseau, el autor de *Emilio*, la obra maestra de la pedagogía del siglo XVIII, abandonó a sus hijos en un orfanato; el químico Lavoisier es sabio pero veleidoso, Robespierre, sanguinario y calculador...

Para construir su novela, Francisco Rebolledo echa mano de la época en que ubica su obra, pero, ante todo, se sirve de dos recursos: en primer lugar, de la creación de su personaje ficticio Fausto Rasero Oquendo, diplomático español que heredó una fortuna considerable y compró un hotelito en París, ciudad en la que lleva una intensa vida sexual. De aquí se desprende el segundo de los recursos literarios de Rebolledo: cuando Rasero alcanza sus orgasmos, suele tener visiones que van formando la visión pesimista del futuro no sólo del protagonista, sino de la novela: ve las explosiones de Hiroshima y Nagasaki, tractores y grandes urbes, barcos de guerra, aviones, hornos crematorios, cines, supermercados, elevadores, la televisión, el Metro con sus olas humanas corriendo bajo la tierra, el napalm, la matanza de Tlatelolco y hasta la tierra contemplada desde una nave espacial.

Estas visiones están encaminadas a mostrar lo insensato de los usos de la ciencia y del conocimiento en general, pero sirven también para singularizar esta obra: si la novela histórica se ha servido de los hechos del pasado, Rebolledo sí reconstruye el siglo de la Enciclopedia, pero pone su acento en la miseria humana y los horrores que nos aguardan en el futuro:

<sup>2</sup> En *Literatura y hombre occidental* (Madrid, Editorial Guadarrama), J.B. Priestley asentó la gran paradoja: el siglo XVIII es la época del *deísmo racional*. Una consecuencia del culto a la inteligencia y a la razón está en la proliferación de sectas que se dio en el siglo XVIII.

(El futuro es) espantoso Denis. La ciencia, la técnica y el ingenio de esos hombres han llegado a niveles inconcebibles. Han llegado al extremo, para decirlo en pocas palabras, de poner el pie en la Luna. Empero, su conducta, su ética...su moral, en fin, no han progresado un ápice. Si Platón los viera, los consideraría unos bárbaros. Son como nosotros: crueles, egoístas y terriblemente belicosos, con la diferencia de que, en sus formas de destrucción y aniquilamiento, nos llevan una ventaja prodigiosa. He llegado a pensar que, si continúan por ese camino, no tardarán en exterminarse unos a otros...<sup>3</sup>

¿Por qué Rebolledo habrá elegido el siglo XVIII como marco para mostrar lo deleznable que es la condición humana? Quizá porque siendo la centuria que todo lo apostaba a la educación, a la inteligencia y a la justicia buscada por la vía revolucionaria, estaba engendrando quimeras, o monstruos, como dijera Francisco de Goya quien, por cierto, es personaje de la novela y amigo de Fausto Rasero. Cuando Faustillo, protegido de Rasero y amigo de los hombres que asaltaron la Bastilla dialoga con su padre, escucha esta amarga perorata: “todo va a seguir igual: los pobres trabajando como mulas y los privilegiados rascándose los cojones...” Y el desencanto revolucionario llevará a una conclusión todavía más demoledora:

El pueblo, ¿y qué es el pueblo? ¿Son el pueblo acaso esos pilluelos que pululan por las calles como ratas hambrientas, siempre dispuestos a encontrar un incauto para asaltarlo o, en el mejor de los casos para venderle una botella llena de agua del río a la que hacen pasar por vino? ¿O son el pueblo las marchantas de los mercados, que rocan con jugo de limón los pescados podridos para que no hiedan y poder así venderlos como frescos al idiota que se deje? ¿O las prostitutas de Saint-Antoine o de las Halles, quienes hacen otro tanto con sus coños corrompidos por el mal de Nápoles, para poderle birlar unas monedas al infeliz ocurrente que meta en alguno de ellos su verga? ¿O son los aprendices de los talleres, siempre dispuestos a no trabajar, a estafar a sus patrones y, si pueden, a seducir a sus esposas o a sus hijas? ¿O son el pueblo los maestros de escuela, seres amargados e

<sup>3</sup> Francisco Rebolledo, *Rasero*, México, Editorial Planeta (Narrativa Actual Mexicana), año 2000, pp. 446-447.

incapaces, quienes lo único que enseñan a sus tristes pupilos es el brillo de la regla con la que golpean sus cuerpecillos porque no pueden aprender lo que ellos mismos no les han enseñado? ¿O los abogados, siempre oteando como hurones un buen pleito para desplumar alguna viuda o robar su herencia a un bastardo?; ¿O los comerciantes, quienes taran con malicia sus balanzas para robar un poquitín en cada pesada; un poquito que se convierte en cantidades enormes si sumas los hurtos que realizan a lo largo de los días, los meses y los años? ¿O lo somos nosotros, los impresores, que calculamos el precio de nuestro trabajo multiplicando al menos por tres los gastos que ocasiona, entre los que consideramos los sueldos de los aprendices, cuando en realidad, muy pocos les pagamos algo; con darles un rincón para dormir y unos mendrugos de pan al día, los consideran suficientemente pagados? Ese es el pueblo, hijo mío, no es un ápice mejor que los diputados que lo representan... (p. 430).

De lo anterior se desprende uno de los maypres aciertos de la novela: la creación de Rasero, personaje ficticio, con todas sus licencias literarias, le permite a Rebolledo convertirlo en amigo o conocido de los personajes históricos. Sin embargo, cuando se trata de poner en papel a los personajes célebres, Rebolledo sabe mostrarlos por los cuatro costados. Tomemos el ejemplo de Diderot, abrumado por su amante, por su esposa despechada, por el trabajo en la Enciclopedia, aterrorizado por la censura y abatido por el alcohol. Una vez humanizado el personaje histórico, Rebolledo continúa el trabajo literario, porque llega Rasero, el ente de ficción, y le endilga un discurso:

Denis, perdona que te hable de esta manera, pero eres un idiota. Hasta donde he llegado a comprender, te estás matando porque amas y porque piensas. ¿Y no es eso acaso, lo que nos distingue de las bestias? ¿Qué oscuro sentimiento cristiano tienes incrustado en el alma que el hecho de amar te hace sentir un pecador? Has encontrado en Sophie la vida, la vida que Antoinette ya no puede darte porque la dedicó a sus hijos [...] Has encontrado la vida, y respondes con la muerte [...] Sócrates ya se bebió la cicuta y Cristo ya expiró en la cruz; no necesitamos más mártires del saber ni del amor [...] Bebe vino hasta donde afile tu inteligencia y alegre tus sentidos, no más. No te embotes con él, no te aniquiles, por favor. Estás amando intensamente y eso es lo mejor que puede ocurrirle a uno. Goza el amor, gózalo mientras puedas... (pp. 172-173).

*Rasero* establece una dialéctica entre los personajes ficticios y los históricos. Por eso en el índice Mariana se codea con Mozart, Goya y Robespierre, entre otros. Además, cuando se consigna que a Voltaire se debe la falsa historia de Newton debajo de un manzano y formulando la ley de la gravitación universal, dice Rasero: “La historia hay que aderezarla con mentiras para que parezca verídica...” (p. 140).

Por las visiones de Rasero, la novela es apocalíptica, y a acentuar ese rasgo está encaminada la circunstancia de que Rasero tenga ese libro bíblico como obra de cabecera, lo copie y se lo ilustre Boucher. Cuando Rasero decida escribir su propia versión del *Apocalipsis*, le pedirá a Francisco de Goya que se lo ilustre, porque ellos son almas gemelas: Rasero se asomaba al futuro horrible y Goya tenía espantosas visiones que hacían estallar sus oídos y llenaban sus cuadros de demonios.

Rasero, el andaluz que va a la corte de Versalles, tiene la cabeza calva como un huevo y se codea con los personajes más importantes del siglo XVIII en París. Se traslada a esa ciudad porque presiente que en ella se desarrollarán los acontecimientos intelectuales e históricos más importantes de su tiempo. Mientras escribe una historia de la Francia gótica, trata a Mozart, a Casanova y al novelista licenciado Mirabeau. Su aguda inteligencia y condición de extranjero le permiten observar que la época en que se escriben los tratados para desentrañar el orden de la naturaleza y las normas para construir una sociedad armónica y justa, se descuartiza a un hombre que hirió a un mal monarca. Esta novela que exhibe las contradicciones de una época, pero que no la reconstruye con la minuciosidad de un Carpentier, es tan seductora que el lector no la quiere abandonar, a pesar de las digresiones que dan cuenta de la historia de las vacunas, de la historia de la ciudad de París, de la flora y fauna mexicanas. Y, por si algo faltara, también tendremos la historia del amor de Rasero.

Por obra de las extrañas visiones del andaluz, el siglo XVIII francés se conecta con la Nueva España. A París llega Mariana Rodríguez

—la viuda de un virrey— y ella se convierte en el amor de la vida del vidente. Sin embargo, así como llegó intempestivamente a París, así desaparece dejando a Rasero, primero, sumido en la amnesia y, después, en la peor de las melancolías. En las últimas páginas de la novela, el autor, Francisco Rebolledo, acompañado de su esposa llamada Mariana, hereda en España una casita en la que Rasero pasó sus últimos días, luego de huir de las escabechinas impuestas por Robespierre en París. En esa casita encuentra el cuaderno donde Rasero apuntaba sus visiones, el *Apocalipsis* ilustrado por Francois Boucher y *Por qué os desprecio*, escrito por Fausto Rasero e ilustrado por Francisco Goya. Este hallazgo hace que Francisco Rebolledo pierda la razón y se quede inexpresivo como Rasero quedó dos siglos antes en España. Este final de la novela será entonces un juego de espejos encontrados, porque las mentes de Rasero y Rebolledo se empalman: Rasero fue al futuro y Rebolledo va al pasado. Y Mariana, la mujer que amó a Rasero en el siglo XVIII, será la esposa de Rebolledo en el XX. Esta es la única luz que pervive en una novela donde los poderosos y los hombres de ciencia escupieron al cielo y las consecuencias las estamos pagando. Porque las visiones mostraron, a lo largo de toda la novela, los errores y los horrores a que han conducido la ciencia y la tecnología. Y no olvidemos que *Rasero* es la novela de un químico, así como *El viaje hacia el fin de la noche* fue la novela de un médico:

¿Por qué somos semejantes monstruos? La especie más inteligente de la creación es también la más despiadada y sanguinaria. “¿Sabe usted por qué matamos a nuestros prójimos —recordó que le dijo alguna vez Voltaire—. Porque somos el único animal que tiene conciencia de la muerte. Sabemos, por tanto, que la vida es lo más preciado que tenemos. Entonces ¿qué mejor castigo podemos infringirle a nuestros enemigos que arrebatársela? Somos lo suficientemente humanos como para tener conciencia de la muerte, y lo suficientemente animales como para procurársela sin miramientos a nuestros hermanos...” Somos, hemos sido... y seremos mucho más animales que humanos. Y, precisamente por ser inteligentes, somos el peor engendro de la creación, ya que somos conscientes de lo que

hacemos y no por ello nos detenemos. A fin de cuentas, Rousseau tenía razón: al ir afilando nuestra inteligencia, lo único que hemos conseguido es sofisticar nuestro salvajismo. Todo cuanto nos distingue de los primitivos es nuestra capacidad para odiar, para matar, infinitamente superior que la de ellos. Asesinos...nunca hemos sido, ni seremos, otra cosa... (p. 489)

Novela histórica o de anticipación, *Rasero* urde sus historias pausada y sabrosamente. La cultura de su autor va lo mismo de la literatura del Siglo de Oro a los poetas novohispanos, de los filósofos a los hombres de ciencia. La erudición de Rebolledo está al servicio de la novela y no es un ornamento innecesario; su saber está administrado con absoluta pertinencia.

Para terminar, unas palabras sobre el título del libro y el nombre del protagonista principal, del ente de ficción que se yergue por encima de los grandes personajes documentados por la historia: Fausto Rasero Oquendo tiene claras resonancias nigrománticas. Fausto, el señalado de Dios por su calvicie y sus ojos separados enfrenta la desmesura, una grandeza baja, la de los peores instintos de los pensadores y hombres de ciencia. Carga con el fuego del conocimiento que no sirve para obtener más vida sino para documentar la muerte. Fausto Rasero es una nueva versión de la tradición fáustica:<sup>4</sup> *Rasero* no muestra el alargamiento de la vida, sino el advenimiento de la muerte.

## BIBLIOGRAFÍA

AINSA, Fernando, *La reconstrucción de la utopía*, México, UNESCO, 1997.

GARRIDO, Manuel S., *Estar de más en el globo* México, Grijalbo, 1999.

<sup>4</sup> Véase *Fausto, el hombre*, de Jas Reuter, México, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Joven), 1985.

- PRIESTLEY, J. B., *Literatura y hombre occidental*, traducción de Ángel Guillén, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.
- REBOLLEDO, Francisco, *Rasero*, México, Planeta (Narrativa Actual Mexicana), año 2000.
- REUTER, Jas, *Fausto, el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Joven), 1985.
- SERNA, Enrique, *El seductor de la patria*, México, Grijalbo, 1999.



# EL INCESTO, ARQUETIPO MÍTICO. EN "ESTÍO" DE INÉS ARREJUNDO

Alejandra Herrera  
Vida Valero\*

**T**al vez en nuestros días, el mito más vivo, más cargado de sentido, sea el de Edipo, y no por su carácter trágico —el hombre condenado a un cambio de fortuna por leyes ajenas a su voluntad—, sino por su profundo contenido incestuoso que, como se sabe, ha sido ampliamente explorado y analizado por Freud. El origen de la prohibición del incesto no tiene una explicación terminante, por eso Georges Bataille, después de seguir el estudio de Lévi-Strauss sobre este tema, lo ha calificado como un enigma. (*Cfr. El erotismo*, pp. 273-305)

Es un hecho que el incesto en la Antigüedad y ahora ha sido una relación sexual reprobable, a tal grado que siempre se le ha considerado un tabú. La naturaleza de éste, según Roger Caillois:

Se presenta como un imperativo categórico negativo. Consiste siempre en una prohibición, nunca en una prescripción. No está justificado por ninguna consideración de carácter moral. No debe infringirse por la única razón de que es la ley y que define de manera absoluta lo que está permitido y lo que no lo está. Se haya destinado a mantener la integridad del mundo organizado y al mismo tiempo la buena salud física y moral del ser que lo observa. (*El hombre y lo sagrado*, p. 17)

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

Así, pues, el tabú pertenece al orden de lo prohibido, y su fundamento no es racional; es una especie de dogma de fe, cuya trasgresión altera el orden cósmico y social.

Los mitos universales, por su misma naturaleza, se narran y se repiten en diferentes modalidades y momentos, pues siguiendo a Mircea Eliade: “Todo mito, independientemente de su naturaleza, enuncia un acontecimiento que tuvo lugar *in illo tempore* y constituye por este hecho un precedente ejemplar para todas las acciones y ‘situaciones’ que, más tarde, repetirán este acontecimiento.” (*Tratado de historia de las religiones*, p. 385)

Inés Arredondo, en “Estío”, nos da su propia versión del mito ejemplar de Edipo, pero para narrarlo nuevamente, escoge un pueblo del trópico mexicano, donde el calor, la playa, el río, la humedad y el viento ardiente construyen el microcosmos en el que habrá de generarse una supuesta relación amorosa entre una mujer madura y Julio, amigo de su hijo Román, los tres protagonistas de la historia.

El cuento está escrito en primera persona y la voz corresponde a la mencionada mujer que, por cierto, no tiene nombre. Se trata de una viuda sin problemas económicos, y cuya vida está centrada en su hijo, a quien complace en todo lo posible. Al parecer, durante su viudez no se ha vuelto a relacionar con ningún otro hombre. Es una mujer joven, probablemente atractiva, cuya sexualidad está a flor de piel:

El calor se metía al cuerpo por cada poro [...] llegué a mi cuarto y dejé caer la toalla; frente al espejo me desaté los cabellos y dejé que se deslizaran libres sobre los hombros, húmedos por la espalda húmeda. Me sonreí en la imagen. Luego me tendí boca abajo sobre el cemento helado y me apreté contra él: la sien, la mejilla, los pechos, el vientre, los muslos. (“Estío”, p. 13)

A través de esta cita, puede verse la sensualidad desbordante de la narradora, que no sólo está en ella, sino que la rebasa para hacerse presente en todo el entorno, pues en este espacio narrativo el ambiente de erotismo es un factor determinante. El tiempo del relato correspon-

de al aludido en el título, “Estío”, el verano. Se trata de una estación festiva y alegre debido a que en esta época se recoge la cosecha, y la capacidad regenerativa de la naturaleza se manifiesta en toda clase de frutos, sensación de plenitud que se liga al sentimiento de la madre cuando ve florecer a su hijo, convertido ya en hombre.

Todo lo que rodea y es descrito por la narradora, da fe de una sexualidad paradójicamente apremiante y reprimida, pues en muchas ocasiones el ánimo de la joven mujer oscila entre el deseo, la vergüenza y la culpa:

[...] abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros [...] Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y al jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después entre los dedos y a lo largo de los antebrazos. Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a comer el tercero. (*Ibid.*, pp. 13-14)

La descripción de una acción tan simple como comer una fruta, aquí adquiere nuevos significados, pues la sensualidad aflora sin refinamientos y el texto de muchas maneras convoca a los sentidos del lector. Sin embargo, esta sensación placentera se ve interrumpida por la llegada de la sirvienta, el inesperado encuentro provoca que la narradora se sienta como si alguien la hubiese sorprendido haciendo algo prohibido, sucio: “[...] Era la Toña que se acercaba. Me quedé con el mango entre las manos, torpe, inmóvil, y el jugo sobre la piel empezó a secarse rápidamente y a ser incómodo, a ser una porquería”. (*Ibid.*, p. 14)

Estos cambios anímicos también cumplen con una función narrativa, pues el lector empieza a hacerse preguntas, ya que intuye que algo oculto subyace en el relato, lo que genera la tensión del mismo.

Aparentemente lo “oculto” de esta historia es la relación entre Julio y la narradora, ya que aquél se ve fuertemente atraído por la madre de su amigo. Sin embargo, esto sólo es revelado a través de frases inconclusas o interrupciones en la historia:

—¿Qué te pasa? —dije en voz baja.

—¿De qué?

—De nada —sentí un poco de vergüenza.

Julio se incorporó y vino a sentarse a mi lado. Sin alzar los ojos me dijo:

—Quisiera irme de la casa.

Me turbé, no supe por qué, y sólo pude responderle con una frase convencional.

—¿No estás contento con nosotros?

—No se trata de eso, es que...

Román se movió y Julio me susurró apresurado.

—Por favor no le diga nada de esto. (*Ibid.*, pp. 12-13)

Esta última frase refuerza la sensación de que hay un secreto, que algo turbador debe ocultarse, pues si no ¿por qué la demanda de guardar silencio frente a Román? Así tenemos que no hay una declaración manifiesta. Julio intenta acercamientos, pero, además de la diferencia de edades, quizá, el joven se ve más inhibido por su desventaja social y económica, pues pertenece a una familia mucho menos privilegiada que la de Román y su madre; incluso, éstos han decidido acogerlo en su casa para que continúe sus estudios universitarios, pues su familia ya no los puede sufragar.

Román, por su parte, es generoso, buen amigo, no tiene problemas, es un joven que disfruta la vida tal como viene. La relación con su madre es prácticamente de amigos, no hay distancia: “Vinieron corriendo hacia donde yo estaba y pareció que iban a atropellarme, pero un momento antes de hacerlo Román frenó con los pies echados hacia delante levantando una gran cantidad de arena y cayendo de espaldas [...]” (*Ibid.*, p. 14)

Los cuerpos jóvenes de estos amigos también constituyen una parte importante de la sensualidad textual, pues su descripción es todo belleza, agilidad y juventud: “Corrieron, lucharon, los miembros esbeltos confundidos en un haz nervioso y lleno de gracia.” (*Ibid.*, p. 15)

Todas estas descripciones, latentes de sensualidad y erotismo, evidencian los ánimos que conducen lentamente al desafortunado encuentro amoroso entre la narradora y el amigo de su hijo. Y decimos desafortunado no porque la diferencia de edades sea un factor que malogre la relación, sino porque en pleno contacto físico, ella equivocadamente pronuncia el nombre de su hijo. Sin embargo, la misma narradora no se atreve a decirlo, ni siquiera en el momento de relatar lo ocurrido y lo oculta en la siguiente frase: “Y pronuncié el nombre sagrado.” (*Ibid.*, p. 18) Lo cual da un giro totalmente inesperado a la historia, que requerirá de otra lectura para descubrir las pistas, que en la primera pasaron inadvertidas.

Al mencionar el término “sagrado” en vez de “amado”, Inés Arredondo cambia el aquí y el ahora del lugar tropical, espacio profano, para crear un espacio y tiempo primigenios que corresponden a un orden mítico. La esencia de lo sagrado, según Eliade, es opuesta a la de la vida cotidiana y práctica, por eso genera una ambivalencia en el sujeto que, por una parte, quiere llegar a lo sagrado y, por otra, le produce repulsión. De lo que se desprende que la narradora por quien siente verdadera atracción no es por el amigo de su hijo, sino por Román, su propio hijo, lo cual evidentemente repele, pues está fuera de los estándares socialmente admitidos. Se trata de una prohibición que no puede transgredirse sin pagar un alto precio como el de Edipo y su madre.

En palabras de Roger Caillois:

El ser u objeto consagrado puede no sufrir ninguna modificación aparente. Sin embargo, su transformación es absoluta. Desde ese momento la manera de comportarse con él sufre una transformación paralela. Ya no es posible utilizarlo libremente. Suscita sentimientos de temor y veneración, se presenta como algo prohibido. Su contacto se hace peligroso. Un castigo automático e inmediato caería sobre el imprudente lo mismo que la llama quema la mano que la toca; lo sagrado es siempre, más o menos, “aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir” (*El hombre y lo sagrado*, p. 13)

Así que “Estío” no cuenta simplemente la relación amorosa entre un joven y una mujer madura. “Estío” es una reinención del mito de Edipo, cuya diferencia, entre otras, es que se trata de una relación unilateral; es el drama de la madre enamorada de su hijo, en la que éste se mantiene al margen, lo cual no lo excluye de formar parte del triángulo, que constituyen la narradora, Julio y él.

De este modo, el lector se dará cuenta de que en las descripciones que hace la madre acerca de los jóvenes hay una identificación de uno con el otro: “Se quedaron quietos, con los ojos cerrados; los flancos de ambos palpitaban, brillantes por el sudor. A pesar del mar podía escuchar el jadeo de sus respiraciones.” (Arredondo, *op. cit.*, pp. 14-15.)

Si el final es sorpresivo para el lector, también lo es para la narradora, pues ante la furia de Julio al verse tomado por otro, ella le confiesa: “Le dije que yo ignoraba absolutamente que me sucediera aquello, pero que no creía que mi ignorancia me hiciera inocente.” (*Ibid.*, p. 18) Con lo cual la narradora acepta su responsabilidad, pues igual que Edipo y Yocasta, no estaba consciente de su sentimiento incestuoso hasta que ella misma se descubre al cambiarle el nombre a Julio. Esto tendría relación con la anagnórisis de la tragedia: ella ignoraba, quizá así lo quería, el tipo de tendencia afectiva hacia su hijo; sin embargo, al relacionarse con Julio —lo que no deja de ser incestuoso— ya no puede soslayar esa inclinación, pues este joven es un pretexto que ayuda a confirmar a la narradora que la verdadera atracción está centrada en su hijo.

Así las cosas, estos personajes adquieren una nueva dimensión, la narradora ahora es una Yocasta que, al igual que la clásica, ama y desea sexualmente a su hijo. Es claro que en el mito ese amor es consumado, porque Edipo y su madre ignoraban su relación consanguínea; la tragedia surge cuando cobran conciencia de ese parentesco y del parricidio cometido por Edipo: antes no lo sabían. Del mismo modo, la narradora de “Estío” cae en la cuenta de que su sexualidad está

francamente dirigida a su hijo, cuando mediante un *lapsus linguae* —diría Freud, un acto de habla surgido del inconsciente—, pronuncia el nombre de Román en el momento en que las caricias y los besos surgen entre ella y Julio.

Por otra parte, Román se revela ahora como el objeto de deseo de su madre, pero dadas las características reprobables del incesto se vuelve tabú, es ya un ser prohibido. Según Eliade, “El término correspondiente a *tabú* [es una] palabra que designa lo que es ‘sagrado, prohibido, interdicto, incestuoso, de mal augurio’ (Van Gennepe, p. 12), es decir, en último análisis, lo que es *peligroso*.” (*op. cit.*, p. 39)

Desde luego, en este contexto la cercanía con Román es una atracción peligrosa, lo cual explica la ambivalencia anímica de su madre:

Bajo las palmeras recogí la toalla y comencé a secarme. Al quedar descalza, el contacto con la arena fría de la sombra me produjo una sensación discordante; me volví a mirar el mar; pero de todas maneras un enojo pequeño, casi un destello de angustia, me siguió molestando. (Arredondo, *op. cit.*, p. 16)

Ahora el lector se explica ese ir y venir de emociones, no es extraño, entonces, que ya conciente de su inclinación, la narradora exilie a su hijo: “Después mandé a Román a estudiar a México[...]” (*Ibid.*, p. 18) Es decir, Román sale bien librado del conflicto de su madre, pero igual que Edipo abandona su lugar origen.

No ocurre lo mismo con Julio, pues éste creía que le era atractivo a la madre de su amigo; sin embargo, cuando se da cuenta de que en esa relación está sustituyendo a Román, su reacción es explosiva y llega incluso a golpear a la mujer:

La humillación de haber sido aceptado en lugar del otro, y el horror de saber quién era ese otro dentro de mí, lo hicieron rechazarme con violencia en el momento de oír el nombre, y golpearme con los puños cerrados en la oscuridad en tanto yo oía sus sollozos. Pero en los días que siguieron rehusó mirarme y estuvo tan abatido que parecía tener vergüenza de sí. (*Loc. cit.*)

Quizá la causa del abatimiento de Julio no sólo sea la sensación de sentirse traicionado por la narradora, sino que a su vez, él también siente que ha defraudado la confianza de Román, ya que se deja vencer por el impulso incestuoso que lo lleva a la madre de su amigo, traicionando, de este modo, la amistad y hermandad con que éste le ha acogido al ofrecerle su casa. De allí la súplica de la cita ya reproducida, las frases entrecortadas, y la confesión de “Nunca he estado con una mujer.” (*Ibid.*, p.16) que de alguna manera es una invitación para que ella sea la primera.

Valdría la pena ver cómo la narradora entrelaza la relación entre su hijo y el amigo. Se ha mencionado ya que la viuda está enamorada de su hijo y que la imposibilidad de la consumación de ese amor, la llega a confundir y genera que por momentos identifique a Román con Julio. Por ejemplo, cuando describe a su hijo en la playa y el impedimento de acercársele, pues se trata de un objeto sagrado: “Dorado en el sol, tersa su sombra sobre la arena. El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo.” (*Ibid.*, p.15) De la misma manera en el momento en que se produce el encuentro entre Julio y la viuda, ésta lo describe casi literalmente como a su hijo: “[...] y aquel cuerpo joven me pareció un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado y en la ceguera de la noche.” (*Ibid.* p. 18)

Aparentemente es esa obscuridad la que provoca la confusión, y así podría entenderse que en ese momento es un hecho que para la narradora, simbólicamente, Julio no es Julio, sino Román. Cuando la narradora al describir a Julio como: “Un río fluyendo igualmente secreto[...]” (*Loc. cit.* El subrayado es nuestro) lo que hace es una comparación y obvio es que sólo se compara entre dos o más objetos, de este modo, el referente de tal comparación es Román, lo que hace pensar al lector que la narradora está consciente de que con quien está es con Julio y que esa relación también tendría que ser secreta, prohibida *igual* que con su hijo, sólo que con una indiscutible ventaja: no habría incesto real.

En la antigüedad, según Frazer, se creía que si en una comunidad se cometía un incesto, en castigo la tierra no produciría y la hambruna azotaría a sus habitantes; en la tragedia de Edipo, Tebas es devastada por la peste, y aunque el oráculo señala como única causa que no se ha hecho justicia por el asesinato de Layo, no sería aventurado pensar que también la relación incestuosa entre Yocasta y Edipo está provocando dicha calamidad, pues una vez descubierto al asesino del rey anterior, el incesto se interrumpiría. De acuerdo a esto, el incesto es una falta tan grave que no sólo la expía quien lo comete, sino toda una comunidad.

Esta prohibición también alcanza al microcosmos que constituyen Román y su madre, por eso, la narradora inconscientemente prefiere ceder a la seducción de Julio, un muchacho joven, igual que su hijo, que sí manifiesta interés en ella. Sin embargo, en el momento del beso, lo lastima al decir el nombre de su hijo, lo que genera horror en Julio, pues, a pesar de todos los planteamientos de Freud, ¿cómo es posible que una madre pueda besar a otro pensando en su propio vástago? De esta manera, nuevamente se ve el repudio que genera este tipo de relación, ahora en Julio, quien no ve que su atracción por la viuda también tiene un origen incestuoso.

Así, pues, había que salvar la relación entre la narradora y Román, el incesto no debería consumarse, el orden, la armonía no podían romperse entre ellos. Se necesitaba una víctima expiatoria que limpiara de culpas la relación entre madre e hijo. Y ésta va a ser justamente la función que Julio cumplirá en el relato.

Según Teresa Rohde el “[...] ritual del *farmacós* o chivo expiatorio, consiste en cargar a una persona o a un animal con todas las culpas de la comunidad, y expulsarlo a palos para que la aldea quede limpia de delitos, y de esta manera la tierra produzca más y mejor cosecha.” (*Tiempo sagrado*, p. 15)

Por otra parte, Frazer sostiene en *La rama dorada* que:

Siempre que Marsella, una de las más famosas y brillantes colonias griegas, era asolada por una plaga, un hombre de la clase más pobre se ofrecía como víctima expiatoria y durante un año era mantenido a expensas públicas y alimentado con selectos y puros alimentos [...] Después era expulsado de la ciudad o muerto a pedradas fuera de las murallas. Corrientemente mantenían los atenienses a expensas públicas unos cuantos seres degradados e inútiles, y cuando alguna calamidad como epidemia o hambre caía sobre la ciudad, sacrificaban a dos de estos proscritos como víctimas expiatorias. (p. 652)

Así, pues, vale la pena recordar que Julio tiene que dejar de estudiar, pues la situación económica de sus padres ya no le permite continuar, lo cual lo coloca en un nivel inferior al de su amigo y su madre. Julio llega a vivir, digamos que por solidaridad de Román o por los deseos de la narradora de dar gusto a su hijo, a la casa de ellos. Estas dos características, su desventaja económica y estar “arrimado” en esa casa, lo sitúan realmente en la condición de víctima expiatoria. Julio va a ser sacrificado, la madre, quizá sin querer, apedreará su alma, para que finalmente su estirpe quede inmaculada. Por eso acepta tranquilamente que Julio la odie, siempre hay que pagar un precio y ella lo hace. Después Julio se va de la casa, es decir, la víctima expiatoria ya no puede permanecer en la comunidad que lo mantuvo y preparó para ser sacrificado.

El sacrificio permite la renovación del mundo y propicia la riqueza futura. En palabras de Caillois el origen del sacrificio se debe a que:

[...] el individuo desea tener buen éxito en sus empresas o adquirir virtudes que lo aseguren, prevenir las desgracias que le acechan o eludir el castigo que mereció su culpa [...] Son otras tantas gracias que el individuo o el Estado deben obtener de los dioses, de los poderes personales o impersonales de quienes se supone que depende el orden del mundo. Entonces, el solicitante para obligarlos a que se las concedan no imagina nada mejor que anticiparse y hacerles un don, un sacrificio. (*Op. cit.*, pp. 21-22)

Finalmente, luego de sacrificar a Julio, la narradora se decide por la soledad, es el castigo que se autoimpone, pero en el fondo se trata

de una pena leve, pues ella está acostumbrada a estar sola e, incluso, cuando tiene la oportunidad de salir y estar acompañada, prefiere quedarse a solas:

—Mamá, no seas, ¿para qué quieres que te roguemos tanto? Péinate y vamos.

—Puede que la película no esté muy buena, pero siempre se entretiene uno.

—No, ya les dije que no.

—¿Qué va a hacer usted sola en este caserón toda la tarde?

—Tengo ganas de estar sola. (Arredondo, *op. cit.*, p. 13)

Así, la historia que la narradora cuenta, parece ahora intrascendente, pues la ha dejado de atormentar, una vez habiendo tomado conciencia del sentimiento incestuoso que la angustiaba y que ya descubierto, gracias a Julio, pone a salvo la relación entre ella y su hijo.

Quizá por estar en una época tan distante a la de los mitos y tragedias, en este texto, madre e hijo salen ilesos del conflicto, pues si se comparase con las obras de *Hipólito* o *Edipo* la pena debería ser mucho mayor. Recuérdese a Fedra cuando despechada porque su hijastro, Hipólito, la rechaza, miente a Teseo diciéndole que su hijo la ha violado. La muerte es la condena que habrán de padecer tanto el inocente Hipólito, muerto por voluntad de su padre, y Fedra, quien invadida por la culpa se ahorca al igual que Yocasta.

Así, podemos ver que los mitos, historias ejemplares, se narran y se repiten porque, aunque la ciencia ha conquistado muchos espacios, el hombre siempre guarda en sí una zona de misterio que de alguna manera necesita una explicación, aun cuando ésta trascienda los márgenes racionales. Siguiendo a Eliade:

La repetición acarrea la abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en un tiempo mágicorreliigioso que no tiene nada que ver con la duración propiamente dicha, sino que constituye ese "eterno presente" del tiempo mítico [...] el mito reintegra al hombre en una época atemporal,

que es de hecho un *illo tempus*, es decir un tiempo auroral [...] más allá de la historia. (*Op. cit.*, p. 385)

De este modo, Inés Arredondo no hace otra cosa que cumplir con este arquetipo mítico temporal, repitiendo esas historias que tuvieron lugar para ejemplo y guía de las acciones de los hombres. Por otra parte, hay que señalar que es la escritora mexicana que toca por vez primera el tema del incesto. (*Cfr.* Esther Avendaño-Chen, *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*, p. 81.) Todo esto a través de un lenguaje pulido y sugestivo debido a las espléndidas imágenes y metáforas con las que nombra lo inefable.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Directa*

ARREDONDO, Inés. “La señal”, en *Obras completas*. 3a. edición. México, Siglo XXI, 1998, pp. 11-18.

### *Indirecta*

AVENDAÑO-CHEN, Esther. *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*. México, Difocur/Universidad de Occidente, 2000.

BATAILLE, Georges. “El enigma del incesto”, en *El erotismo*. 4a. edición. Barcelona, Tusquets, 1985. pp. 273-305.

CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México, FCE, 1942.

ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. 13a. edición. México, Era, 1998.

EURÍPIDES. “Hipólito”, en *Teatro griego*. Madrid, Aguilar, 1978. pp. 522-552.

ROHDE, Teresa. *Tiempo sagrado*. México, Planeta, 1990.

SÓFOCLES. “Edipo rey”, en *Teatro griego*. pp. 312-340.

## EL HOMBRE ARAÑA Y EDIPO A TRAVÉS DE

INÉS ARREDONDO, ANGELINA MUÑOZ-HUBERMAN Y MAYRA MONTERO

Antonio Marquet\*

**M**i propósito en el siguiente texto es reflexionar sobre la incidencia del mito en nuestro imaginario a partir del mito del hombre araña como aparece en la más reciente película de Sam Raimi, y del mito de Edipo retomado por tres escritoras, Inés Arredondo, Angelina Muñoz-Huberman y Mayra Montero. Para reflexionar sobre la circulación del mito en la sociedad contemporánea es preciso tomar en cuenta tanto a los superhéroes de la cultura popular como a personajes literarios. Considerado en el primer contexto, el mito se asocia a la edad infantil, a la adolescencia. Contrariamente a la Antigüedad, en que el relato del mito pretendía explicar la génesis del universo, decir mito en la época actual obliga ante todo a pensar en una escenografía. La experiencia mítica se despliega en un monitor, hace metástasis en la pantalla del cine o en la pantalla chica. Iconiza al cantante, la diva, el superhéroe, el actor, el deportista... Si no sirve para explicar los orígenes ni el funcionamiento del Universo, tarea que ha pasado al terreno de la ciencia, el mito prolifera en el imaginario de un sujeto teledirigido, por lo general reactivo a la lectura. Secuestrado por la industria del entretenimiento globalizado, el mito ofrece una radiografía de las aspiraciones de quien conoce las asechanzas del desempleo; la inseguridad en la calle; la

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

desilusión que cotidianamente aportan en dosis crecientes los partidos políticos; conoce los caprichos del precio de las materias primas. Ensanchar los estrechos escenarios en que vive el sujeto cuya sentencia a perpetuidad se cumple en minúsculos palomares de gigantescas unidades habitacionales. El mito le devuelve una imagen idealizada: glamuriza el gris de la cotidianeidad, al tiempo que fertiliza la fantasía. El Olimpo actual no está cerrado; es crucero de tránsito intenso. Los mitos mediáticos dictan formas de vestir, color de tinte para el cabello; imprimen en fórmulas sencillas las consignas generacionales; pero también pueden expresar la revuelta y no transigir en sus clamores. Ya Monsiváis ha señalado el funcionamiento de la fábrica social del héroe:<sup>1</sup> en un primer momento, todo se importó de fórmulas eclesiásticas, con la urgencia de una novel nación que debía proveerse de un cojín heroico para mitigar los golpes que imponían los acosos de lo real a una nación recién nacida. Así, a lo largo del siglo XIX e inicios del XX, los héroes fueron ungidos con las estrategias empleadas por la iglesia durante siglos, para incrementar una hacienda simbólica que permitiera a la sociedad reconocerse y establecer un lazo social sujeto a fuertes tensiones. Más que de inventarse una historia, era cuestión de darle color y el tono necesario a unos hechos para que adquirieran el tono de una gesta mítica. Tras la Revolución y sus corridos, se sumaron también rituales importados del comunismo. En la actualidad, la fábrica de mitos viene adosada a los medios masivos de comunicación: el cine ha proveído de actores y actrices (donde hay espacio para la diversidad sexual; antes los héroes eran siempre hombres heterosexuales), fenómeno que termina en la puerilización empresarial mercadotécnica y, por su parte, las canchas deportivas han ofrecido ídolos al por mayor, últimos llegados a los nuevos campos

<sup>1</sup> Carlos Monsiváis, "Pero ¿hubo alguna vez once mil héroes?", en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000.

de Marte.<sup>2</sup> El engrosamiento de las filas míticas, se ha visto acompañado por una reducción en la vigencia idólica.

Los andamiajes en los que reposan las estructuras míticas se construyen con el reverso de las frustraciones del sujeto posmoderno, a manera de mecanismo de defensa que transforma los deslavados horizontes en su contrario. Los mitos actuales están enclavados en una intrascendencia supina, como en el caso del hombre araña que describe, según Raimi “la vida de un joven que se vuelve responsable y que es capaz de sacrificar su amor” [*sic*].

En cuanto a los antiguos mitos ¿qué clase de vigencia conservan? De acuerdo con el psicoanálisis, el mito, por lo menos el de Edipo,<sup>3</sup> marca la vida de la humanidad. En este contexto, el sujeto, sus tribulaciones y sus obras, se le puede ubicar permanentemente en alguna etapa del mito: puede ser Edipo triunfante, Edipo incestuoso, Edipo parricida, etc., la vida de todo sujeto reposaría en el mito, cada uno de sus episodios podrían referirse a un mitema. Hay quien asegura que uno puede tener un Edipo invertido e incluso puede resolver el Edipo.

Función desconocida en la Antigüedad, en la actualidad el terreno de la mitografía se ha transformado en la arena en la que se libran las batallas por la visibilidad. El travesti que enarbola las astas de la estatua de la libertad, la manifestante que se ciñe con el gorro frigio, pre-

<sup>2</sup> Mauricio Matamoros en su revisión del mito (*Cfr.* bibliografía) del hombre araña señala que: “durante la primera mitad del siglo XX las semillas de la cultura pop fueron plantadas. El cine... se convertía en la potencia mercadotécnica y política que hoy ha logrado manejar economías; la radio pasó a segundo lugar, pero en cofradía con la televisión logró transformar inevitablemente la percepción del ser humano, y desde entonces nada ha sido igual”.

<sup>3</sup> Sería inútil generalizar en torno de los mitos, puesto que unos pueden ser más importantes que otros, y no todas las entradas de un diccionario de mitología clásica tendrían la misma trascendencia. Por otra parte, el estudio de Campbell, *El héroe de las mil caras* muestra de qué forma los mitos trabajan una parte de la vida de un hipermito.

tenden realizar por medio del disfraz las propuestas programáticas que contienen tales objetos simbólicos. Desde el punto de vista femenino, retomar el mito de Edipo significa apoderarse de espacios masculinos, desde los cuales había sido narrado. Una vez que los cuentos han circulado, arrojan una nueva comprensión sobre el mito y por ende sobre la condición humana: de hecho, no sabíamos cuál fue la reacción de Yocasta cuando su hijo fue secuestrado y abandonado a los chacales en un páramo; cuál fue su reacción al reencontrar a su hijo como héroe aclamado unánimemente por Tebas.<sup>4</sup> Tal es el doble

<sup>4</sup> José Agustín en *De perfil* utiliza el mito de Edipo desde una perspectiva iconoclasta: en el jardín, el protagonista anónimo descubre a su hermano interpretando el complejo de Edipo a su perro: una perra —que resultaría ser su madre— practicaría sexo oral al perro del hermano mayor del protagonista. Siendo psiquiatra el padre del protagonista, la utilización de este Edipo zoomorfo, así como el hecho mismo de colocar al perro como paciente, tiene un sentido de mofa irreverente:

Estando dormido, alzaste las patotas al aire, enseñando tus cosas sin la mayor consideración: Una perrota san bernardo se acercó cuando tú dormías y empezó a lamer tus volovanes. Así, a lo pelón. Zas, tú hiciste plap plap con la boca, como ahorita. La perrota siguió con su ocupación *ésa*, y poco a poco, fuiste despertando al mismo tiempo que despertaba tu pipí. Entonces abriste los ojos. ¡Rájale!, que te das cuenta que la señora perra era tu móder, a la cual no veías desde hace siglos... Ahora te voy a explicar el significado de ese sueño para que puedas curarte... a ti te amoló re feo el asunto de que te hayan separado de tu mamá cuando eras enano. En el sueño la viste como una san bernardo gigante porque gigante es el problema con tu mami...

El protagonista descubre cómo su hermano se coloca en el sitio paterno para desacreditarlo profesionalmente. Por otra parte, es sintomático que le atribuya a su perro, con quien seguramente se identifica, una escena tan violenta.

Este ejemplo marcaría la enorme distancia del acercamiento femenino al mito de Edipo. En los tres casos utilizados en el presente artículo, la mujer se coloca en la posición de madre; en *De perfil*, el hombre está en la posición del

gesto de los grupos minoritarios frente al mito: por un lado, apoderarse de los mitos para hacerlos hablar de reivindicaciones largamente desoídas; por el otro, trabajar a fondo la idealización con el objeto de crear figuras prototípicas, nuevos mitos: Tina Modotti; Frida Khalo, Nahui Ollin, Oscar Wilde, Salvador Novo, Kurt Cobain, Jim Morrison, Bono, John Lenon... El espacio heroico en efecto colinda con el terreno del mito. Pero parecería que es necesaria una dosis de marginalidad en la elaboración mítica: como la orfandad de Peter Parker y la del Edipo expósito.

## ¿DIME QUIÉN TE PICA Y TE DIRÉ QUIÉN ERES

Aunque algunos lectores puedan esbozar una sonrisa o sentir horror por las afirmaciones de Raimi, el director dice que: “ahora es por medio de los personajes de los cómics como aprendemos a hacer lo correcto, cómo ser buenos y luchar por la libertad y lograr nuestro mayor potencial de seres humanos”. (“Con Sam Raimi”, p. 11) Es muy seguro que para comicodependientes, entre los cuales se encuentra justamente el propio director,<sup>5</sup> ésta no sea sino una corroboración. Fungir como código moral, tener una función didáctica, divertir, no son ele-

---

hijo frente al padre. Aquélla es una relación de amor incestuoso; ésta de rivalidad parricida. En el primer caso un contexto amoroso envuelve al mito; en el segundo se subraya la farsa, la burla. Si aquél produce ya sea goce o una culpa intensa que clama por el castigo inmediato; en el caso masculino hay una euforia parricida innegable. De hecho toda la novela tiene que ver con la búsqueda del padre.

Lo mismo sucede en otro cuento de Agustín, “Las sombras llegan suavemente”, de *No pases esta puerta* en el que la madre ofrece su hijo al amante para que abuse de él.

<sup>5</sup> En entrevista señala que “me identificaba con el personaje..., con la manera en que Peter se convierte en un joven responsable y a la vez en un héroe. La lectura del cómic fue un aprendizaje para mí”. (“Con Sam Raimi”, p. 11.)

mentos ajenos de los aspectos sociales del mito tradicional.<sup>6</sup> Pero ¿qué y cómo enseña? Si esos personajes enseñan con sus acciones, ¿qué conducta despliegan? En principio se supone que los héroes predicán un servicio social desinteresado, una disposición de ayuda en todo momento: “cientos han sido los héroes que se cortaron a partir de ese molde psicológico de *boy scout*”, afirma Mauricio Matamoros al referirse al hombre araña.

Crecido en Estados Unidos a la sombra del florecimiento de una sociedad de diversión,<sup>7</sup> el hombre araña es sin duda uno de los héroes más entrañables. En un solo día, la nueva versión se convirtió en un éxito de taquilla de una película para niños, principalmente, pero a la que acuden adolescentes y adultos: ¿en dónde reside tal poder de convocatoria planetaria? Sin duda, el hombre-araña vuela desde los rascacielos hasta el imaginario colectivo y su tela de araña tiene menor adherencia en los muros de concreto y acero que en la imaginación. En un contexto mítico en que resulta obvio la articulación puritanismo, renuncia sexual y heroicidad sería pertinente preguntarse ¿por qué es necesario ser héroe, por qué no es posible ser feliz como Peter Parker?, ¿por qué no hay posibilidad de síntesis de la personalidad?, ¿por qué no es posible ser feliz como ser humano común y corriente?, ¿por qué es necesario para estructurar el relato la supuesta anomalía marginalizante?

Al igual que King Kong, el hombre araña ha llegado a la ciudad de los rascacielos a escalar las alturas de la selva de concreto para protagonizar el enfrentamiento de la naturaleza contra la técnica, el bien contra el mal, la pugna generacional, la oposición del individuo contra el grupo, víctimas contra opresores. El escenario de tal duelo universal es el ámbito de Peter Parker (Tobey Maguire), avecindado en

<sup>6</sup> Cfr. “Mythe”, en *Encyclopédie universalis*.

<sup>7</sup> El hombre araña tejió por primera vez su tela en 1962, creado por Stan Lee y Steve Ditko.

los suburbios de la Gran Manzana, en el reducido espacio de un estudiante de prepa, pletórico de historias banales. A la soledad del adolescente, incomprendido por su grupo, se une la indiferencia que le muestra la chica guapa, en este caso, MJ (Mary Jane), y la agudización de los problemas sociales de sus tutores, tíos suyos, desempleados en la tercera edad, uno de los cuales morirá, mientras la otra termina en el hospital. El denominador común de su vida es la falta de horizontes profesionales, afectivos, laborales, grupales, sociales, de un chico que, sin embargo, demuestra ser serio, aplicado, sistemático, inteligente, informado... Para colmo, su único amigo revelará el carácter competitivo de la amistad, tan cara a los estadounidenses, hasta llegar a convertirse en la necesidad *sine qua non* del funcionamiento del sujeto en la sociedad, de la circulación de la subjetividad masculina. Objeto de la burla grupal y de la indiferencia de su vecina, Peter Parker recibirá el arácnido piquete de una especie nueva en la visita al Museo de Historia Natural. Sin ánimo de alburear, en él se realiza el apotegma que reza "Dime quién te pica y te diré quién eres". La metamorfosis se opera tan sólo en el sentido positivo para Parker: el cegatón dejará sus lentes de fondo de botella, los escuálidos bíceps se desarrollarán en el término de una siesta, su agilidad sobrepasará toda expectativa. Sólo será cuestión de aprender a utilizar sus secreciones para poder desplazarse libremente por un Nueva York inaccesible hasta ese entonces. Por lo tanto, la ponzoña vendrá a corregir todo aquello que la naturaleza omitió en el primer reparto. De pronto es como si ese piquete fuera una metáfora de esa gracia divina, tan cara al espíritu protestante: contar con ella es algo que se nota en el agraciado, significa la salvación asegurada que Dios se la otorgue arbitrariamente (para las pocas luces, del entendimiento humano). Así, la tela de araña no servirá para atrapar a víctimas, en el caso de Peter, se tejerá para salvarlas en los momentos extremos. Por lo tanto también el cuerpo de Peter aportará una corrección a la naturaleza y al universo mismo (es decir Nueva York). Todo sucede como en una Disneylandia, espacio para

una moderna teodicea en lo que todos los incidentes, incluso la picadura de un insecto, suceden *ad maiorem gratia dei*.<sup>8</sup>

Es importante datar el momento de la transformación: la graduación de bachiller es también el momento de la metamorfosis. El mito del hombre araña hablaría entonces del paso de la adolescencia a la edad madura. De la entrada al mundo laboral, de la llegada a la edad de hombre. Sin la posibilidad de una mirada a la diversidad, todo se observa desde el punto de vista masculino y heterosexual. La representación de la mujer en este mito que tiene como función el difundir un discurso hegemónico de la sexualidad, queda supeditada al esquema masculino: Peter recuerda a MJ cuando hace el papel de Cenicienta a los seis años, y en ese momento pregunta a su tía: “*Is that an angel?*” Desprovista de independencia, MJ no pasa de ser una fijación infantil en la mente del héroe. En este universo sujeto a transformaciones inesperadas, la mujer también muta, pero en su caso es tan sólo en cuanto a su objeto de amor. Con atinado cálculo, Mary Jane es seducida por el mejor: en la secundaria primero será la novia del guapo fortachón que hace las veces de líder, Flash Thompson; hasta que aparece en el horizonte el hijo del empresario Norman Osborn, depositado en el colegio en Rolls Royce... El cambio no será por mucho tiempo, puesto que nuevamente éste será abandonado ante la fascinación por el hombre araña, quien ocupa los titulares de los periódicos por sus espectaculares prestaciones. En todo momento, MJ se interesa por el mejor y se enamorará de quien logre captar el interés grupal. La mujer, sin otras perspectivas reales que ser empleada en una cadena de restaurantes de comida chatarra, aparece dotada de una singular puntería hacia las alturas del liderazgo, de la economía o del respeto social: más que amar a alguien se siente atraída por el capital social

<sup>8</sup> Sería conveniente poner en relación estas secreciones, con las sexuales, a las que el protagonista renuncia. Desde tal perspectiva, no resulta difícil ligar con la masturbación el que sea justamente a través de las manos desde donde salga el líquido que le permiten al héroe volar, otra simbolización de la excitación sexual, por Nueva York.

que ora se expresa en una forma elemental de carisma, ora en dólares y luego en cobertura mediática. Ella quiere apoderarse de aquello que es apreciado por todos. Nunca definitiva, nunca incondicional, su afeción está firmemente guiada por las turbulencias del *rating*.

Detrás del éxito económico de Norman Osborn en la tecnología de punta, está el Pentágono y la pugna por la obtención de recursos financieros. En realidad, Norman Osborn muta en el Duende Verde obligado por las circunstancias: en un acto de desesperación entra en la cabina de experimentación como último recurso para conservar los fondos del Pentágono para investigación. Su ambición lo conduce a precipitar los experimentos y las consecuencias inesperadas producen la escisión Norman/Duende Verde, que es paralela a la división Peter Parker/Hombre araña. Para bien o para mal, no habría otra manera de operar sino de acuerdo con la lógica de la administración esquizofrénica de la energía. Norman o Peter, son seres desahuciados que por una metamorfosis, inducida en un caso; fortuita en el segundo, se transforman en héroes o villanos. Sin embargo, la dimensión excéntrica, la heroicidad o la villanía, permanece en el clóset, a la sombra, es la que debe travestirse: la sociedad sólo permitiría la mediocridad desesperada en el ámbito individual, que de hecho es en la que vive MJ, o la mediocridad resignada que apunta a la degradación como es el caso de los tíos del hombre araña. Se trata de una sociedad en que no hay evolución posible para el sujeto que no provenga de una mutación tan inesperada como imprevisible en sus consecuencias. Este aspecto entronca con la conclusión de Frye resumida por Helena Beristáin:

[...] los mitos son los fundamentos de una verdad porque suelen encerrar las ideas científicas, filosóficas o morales del pueblo que los crea para explicarse el mundo, los ritos, el origen de los clanes, las leyes, las estructuras sociales, etc. Por esto la principal función del mito consiste en racionalizar el *statu quo*.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Helena Beristáin, "Mito", en *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed., Porrúa, México, 2001. p. 335.

Mientras ella aspira a ser alguien a través de la seducción de quien ocupa el pináculo; el discurso del superhéroe es el de la víctima:<sup>10</sup> su espacio es el de la soledad, su destino es el de la derrelicción: su mecánica responde exclusivamente a prestar auxilio... a quien lo necesite. Colocarse en la posición de virgen del perpetuo socorro, es una forma de vaciarse, de no construir nada para sí, de no ser nadie, de no tener un proyecto personal. El bebé arrebatado a las llamas, el convoy rescatado del vacío, la lucha contra la personificación del mal, El Duende Verde, padre de su amigo son tan sólo algunas situaciones que pueden multiplicarse indefinida, monótonamente... Por otro lado, mientras la mutación del villano separa el bien y el mal; en el caso de Peter, la escisión se da de bueno a mejor.

Como era de esperarse en el ámbito del puritanismo protestante, la vida amorosa del hombre araña responde también a la lógica de la autoinmolación: se trata de un héroe que puede renunciar a la vida amorosa, según Raimi. Cuando la chica por la que ha suspirado le corresponde, entonces opta por la vida al servicio de la comunidad, es decir, mucho y nada, y, por lo tanto, a la soledad. Giro inesperado y sospechoso, por lo cual la comunidad homosexual se lo apropia: es gay porque renuncia al amor de la chica que finalmente se le ofrece; lo es porque dice que su destino es bendito y maldito a la vez (opinión escuchada a la salida del cine); es gay por la soledad, por su sino marcado por la persecución; por su travestismo, por los colores *mayativos* que porta; por su necesidad de disfrazarse; es gay como otros superhéroes: en especial la pareja de Batman y Robin...

*El hombre araña* describe un mundo que se ha resignado a la imposibilidad de relación directa: lo que quieren decirse los personajes se lo dicen a otro que no es ni el interesado ni su destinatario: MJ besa al hombre araña pero es rechazada por Peter Parker; se enamora pri-

<sup>10</sup> Mauricio Matamoros habla de la "esencia trágica" del hombre araña en "La amenaza arácnida no envejece", en *sábado* 18 de mayo de 2002.

mero del hombre araña, pero no pudiéndoselo decir, se lo expresa a su doble. Por su parte, después de la muerte de su padre, Harry Osborn odia al hombre araña y le expresa esa animadversión a Peter Parker.<sup>11</sup> El disfraz o la armadura, de hombre araña o de duende, posibilitan el acceso a otra dimensión. Desde el punto de vista narrativo, con esa envoltura se crean equívocos que permiten secuelas inesperadas. En la perspectiva del protagonista, la escisión permite la emergencia tras el disfraz de una parte en la que operan todas las fuerzas embellecedoras de la imaginación para crear una imagen de sí demasiado favorecedora, y otra, sin máscara, en la que permanece la mediocridad que nada logra en la vida laboral, afectiva, profesional... En la desarticulada Nueva York arácnida, la escisión de la personalidad opera de tal manera que el sujeto intenta sólo comunicarse con la parte que no oye, con la parte bloqueada: el sujeto juega al teléfono descompuesto; está permanentemente ausente cuando el otro llama; o llama a la parte del otro que no puede contestarle. A fin de cuentas, se puede suponer que el sujeto no quiere comunicarse.

Sea amor u odio, amistad o rivalidad, el espacio escindido desarticula. Peter Parker podrá publicar fotografías en la primera plana del *Dayly Bugle*, pero no podrá ser reconocido como fotógrafo de planta, flota como eventual en un diario en el que no le pagan lo que valen sus fotografías. Volcado hacia la satisfacción por medio de la fantasía, *El hombre araña* bloquea la posibilidad de recibir el crédito merecido por las acciones y establecer un alegato en favor del reconocimiento, en un entorno de la cotidianeidad que descalifica al sujeto. Con función intermediadora, Peter Parker, la parte que no es reconocida, administrará los contactos con el hombre araña puesto que es imposible

<sup>11</sup> De esta forma, la rivalidad entre los dos amigos que era evidente desde el inicio queda expresada. En efecto, Harry siente envidia de su amigo cuando su padre le muestra aprecio por su independencia; cuando Peter rechaza un trabajo que le ofrecería; y al mismo tiempo se corteja a MJ cuando su amigo le confiesa que es la persona más importante para él.

tener relación directa con la dimensión heroica. Desde esta perspectiva ya no es necesario preguntarse cómo se conecta la mediocridad, la grisura de la vida cotidiana con el mundo del ideal, con el supremo bien o el mal supremo; cómo se conecta el vecino, el hombre de clase media con los *happy few*. En la actualidad el relato mítico, desde este punto de vista masculino, tendría una función intermediadora entre la realidad opresiva y el mundo de la satisfacción imaginaria y heroica, misma que permite observar el grado de frustración del sujeto. Más son las proezas del hombre araña, mayor es su transformación corporal, en esa misma medida aparecerá su frustración y ausencia de éxito académico en la universidad, emocional con MJ, profesional como fotógrafo en el diario neoyorkino.<sup>12</sup>

Pero retornemos al eje axiológico de la película en la que a través de la metamorfosis en héroe de Peter Parker, flamante bachiller huér-

<sup>12</sup> Si en *El hombre araña* el disfraz permite la escisión, en el mundo maya, la máscara tiene una función ritual, acorde con una visión del universo: Sofía Martínez del Campo y Laura Filloy señalan que “sabemos que la máscara funeraria transmite la esencia del individuo, quien a través de ella sobrevive a la ineludible muerte del cuerpo. Al ser colocada sobre el rostro, la máscara funeraria se convierte en un agente de transformación de una realidad material a una esencia espiritual; es decir, transforma la cara de la muerte en una imagen de juventud permanente que va más allá del parecido físico al contener parte del alma del individuo.

Además, al reproducir el jade la imagen del soberano su esencia alcanza una permanencia que el cuerpo físico nunca podría tener, porque a través de su máscara de jade el gobernante asume la identidad del dios del maíz y adquiere atributos tales como su belleza y su juventud. Personificando al dios del maíz, el soberano enterrado germina y renace en el continuo del tiempo a semejanza del grano depositado en la tierra.

La de Pakal es una máscara retrato concebida por él mismo con la idea de inmortalizar su imagen de juventud. Representa el rostro poderoso del soberano maya y reitera la idea de su fuerza y de su belleza interior”. *Apud.* Ángel Vargas, “ya se conoce la imagen verdadera del antiguo gobernante Pakal: Se trata del cuarto intento de acercarse al rostro del dirigente maya, con base en esa pieza descubierta en 1952”, en *La Jornada*, 17 de junio de 2002.

fano que vive en los suburbios de Nueva York, *El hombre araña* describiría el restablecimiento del bien, luego de que el protagonista derrote al villano Norman Osborn (William Dafoe), director de Oscorp y representación de la ambición desmedida por el poder. Desde esta perspectiva, *El hombre araña* se transforma en la arena en la que se enfrentan dos consorcios que se disputan tanto el mercado como los fondos del Pentágono. Oscorp y su rival Quest compiten en una carrera tecnológica para crear dispositivos militares que transformen al hombre completamente: aterrorizando a la misma Nueva York, el doble manipulado de Norman Osborn, prueba la efectividad de su invento que le permite desplazarse volando y le ofrece protección. El dispositivo funciona como armadura al mismo tiempo que como transporte, sistema de seguridad personal y de ataque; es algo más que prótesis cuya producción le permitiría al hombre acceder a otro universo en el que sus deseos están potenciados por un cuerpo que se desplaza con notable rapidez por los aires y está dotado con fuerzas letales. Los terrenos de la moda, los medios de transporte, los sistemas de seguridad, armamento, se transformarían si el duende comercializara el deslizador-armadura. Lo que le interesa, sin embargo, es según la fórmula que utiliza para persuadir al hombre araña para que formen una alianza, es el “*Power beyond your wildest dreams*”, fantasía de omnipotencia, que a la postre sería simétrica de la que anima al hombre araña; la diferencia estriba en el usufructuario de las ganancias que aportaría: la primera es egoísta; la segunda, altruista. *El hombre araña* describe así el choque generacional. El enfrentamiento ya no es entre padre e hijo, es el amigo del hijo contra el padre del amigo, lo que importa. El beligerante sistema de valores que explicita el Duende Verde se focaliza en causar daño a través del sentimiento: afirma que no hay que atacar el alma o el cuerpo sino el corazón y considera que los ocho millones de seres que viven en Nueva York, deben cumplir la función de cargar sobre sus hombros a dos seres excepcionales: él y el hombre araña (versión apenas digitalizada de las tentaciones

del demonio a Cristo). Quien con hierro mata, es justo que por hierro muera: a la postre, Norman cae por sus propias armas. La ambición y el egoísmo del villano se oponen a la generosidad y altruismo del hombre araña.

Detrás de estos detalles de la biografía de los personajes, en la lucha entre naturaleza y técnica, la primera se impone. La técnica no deja de producir frankensteins; de ser el espacio de la ambición y la codicia inmoral, y a la postre el origen de los males más terribles.

## TRAS LAS SEÑALES DE YOCASTA

En el libro *La señal*, Inés Arredondo aborda algunas modalidades en que se realiza la pasión amorosa: Amor incestuoso (“Estío”), el amor entre un viejo y una joven, tío y sobrina (“La sunamita”), el amor triangulado, el amor hasta la muerte y la locura, el momento de la experiencia amorosa como fusión (“Para siempre”). Resulta sintomático que el cuento que abre las obras de Inés Arredondo sea justamente “Estío”, es decir, el de amor incestuoso de una madre, relato en que el ámbito narrativo se transforma en un juzgado frente al que se exponen los hechos de un amor culpable. O por lo menos, en cómo ese amor se transformó hasta la culpabilidad. La narración aborda el final de una historia en la que el lector se convierte en jurado, y de esta manera, cada nueva lectura del cuento repite los procedimientos legales contra esa madre incestuosa: la confesión, el establecimiento de los hechos, la determinación del crimen... Pero al mismo tiempo cada nueva lectura hace que ese amor, esa emergencia del cuerpo, esa sensualidad por tanto tiempo reprimida resurja intacta. El lector asiste a la escena de devoración de tres mangos; a la sensualidad que despliega ese cuerpo cuando desnudo se tiende en el suelo. La toma de conciencia se realiza en el mismo escenario del cuento en que el narrador aparece como un desconocido para sí mismo.

En “Estío”, al intenso calor, corresponden cambios profundos, no sólo en la casa, sino en el cuerpo y en la mente. El calor promueve un momento de intensa corporalidad, de ofuscamiento y por ello de comprensión y, por último de conclusión. Aparentemente resulta absurdo el encadenamiento del ofuscamiento como precondition para comprender y sin embargo, el calor como una especie de coartada remite al erotismo, que permite percibir pasiones ocultas, marcadas por el tabú del incesto.

En “Estío” arranca la narración en el momento en que irrumpe el tiempo para comprender. La protagonista se encuentra frente a una toma de conciencia acompañada de fuertes cambios, marcados por la preferencia por el aislamiento. Antes de ese momento, el tiempo es vivido como un fluir sin que ella tuviera conciencia del transcurrir; tal experiencia sería una de las consecuencias de la elaboración del duelo por la muerte de su marido, a través de deberes maternos y de un enclaustramiento. La toma de conciencia sobreviene cuando percibe que su hijo ha dejado de ser un niño y se ha transformado en hombre: asimismo hay una comunicación que se establece paulatinamente con Julio. Al inicio, el lector se pregunta ¿qué comprenderá la narradora? Y supone que se trata solamente del paso del tiempo, su prolongado aislamiento por su viudez, y los requerimientos amorosos de un joven que podría ser su hijo, amigo de Román, al que ella accede a dar hospedaje. Aunque en las miradas de éste haya reproches, que permanecen enigmáticos para el lector.

Pronto se percibe la existencia de un tercer tiempo, desde donde se ha originado el relato, el tiempo de concluir que es el de la autoinmolación en la soledad: aparece la culpa por el incesto del que sólo por alusión puede hablar la narradora. Ella es culpable de un amor culpable. El amor maternal es puesto en tela de juicio, puesto que como Fedra, uno de los rostros de Yocasta, ama por un interés inconfesable. El amor materno que es entrega sin pedir nada, queda invalidado por haber pronunciado el nombre de su hijo, “el nombre sagrado”, en la oscuridad.

Una serie de índices cobran especial significado como subrayar en el juego el pie de Román sobre el cuerpo de Julio, índice en cierta forma, proléptico. Es en la relectura, cuando se recorren nuevamente los hechos en el cuento, resignificados con el desenlace, cuando se descubre un fuerte deseo materno de complacer a su hijo, lo cual adquiere matices particulares: la narradora, por ejemplo, siempre menciona primero a su hijo Román.

La dimensión del engaño en el “Estío” cobra en este contexto una gran importancia. Los personajes se dejan llevar por apariencias: inicialmente el lector supone que se establecerá una relación entre Julio y la madre de su amigo Román. Por su parte, Román piensa que es por generosidad por lo que aceptan a Julio, sin saber que es tan sólo por complacerlo en una línea en que ese complacer materno va más allá hasta convertirse en una forma de demanda de retribución amorosa que él no puede escuchar. Y por último, la narradora comete un *lapsus* al nombrar al personaje al que en la oscuridad ha dado un beso: no se trata de Román sino de Julio. Desde el *lapsus* se comprende a quién apuntaba la relación carnal; para ella no se trata sino de un incesto. Es este descubrimiento el que precipita la soledad, la partida de Román hacia la ciudad de México, y la disolución del proyecto de vivir juntos. Y por último, se engaña Julio quien cree que su deseo será satisfecho aunque dude de ser objeto tan sólo de generosidad, de altruismo amistoso.

De hecho, en “Estío” no se consuma el incesto; el espacio en el que se puede hablar de las pulsiones incestuosas desde el lado materno, es a través del *lapsus*, zona en que se comete el “crimen” sin cometerse: el lector percibe tan sólo el deseo que causa tal horror a la narradora, pero inmediatamente sobreviene una serie de castigos, entre ellos la autocondena a la soledad, así como la auto-exhibición de la culpable, la confesión pública, la autoinmolación en una forma en la que cada vez que se lea el cuento se estará actualizando la naturaleza de los hechos, en un estado en el que siempre habrán ocurrido en un pasado

reciente. Desde ese *lapsus* final, el lector tendrá que recorrer nuevamente los hechos narrados para resignificar cada uno de los detalles.

En su soledad, se subraya el erotismo de las acciones de la narradora implícito en tenderse sobre el cemento fresco acción que le permite poner en evidencia su desnudez. Junto con ello, aparece una avidez en la devoración de los mangos marcada con grandes dosis de erotismo. Al grado de que la criada señala: “Nunca la había visto comer así”. Tal ansiedad, tal apetito que viola las normas de comportamiento transformando el acto de comer en devoración, remite al incesto. Contrariamente al exultante cuento de Angelina Muñiz-Huberman, el incesto no puede vivirse sino en su dimensión culpable, vergonzosa en “Estío”.

El espacio del cuento es una confesión de la culpabilidad sin atenuantes, sin tomar la propia defensa, y por ello, se transforma la narración en acta acusatoria y en espacio del castigo. De la dimensión de erotismo en la que el cuento se juega al inicio, la trama se anuda en una dinámica de la culpa. El esperado desarrollo del cuento abundando en el erotismo sexual súbitamente se transforma en otro tipo de erotismo, el de la inmolación, el de la soledad, el del autocastigo. El lector y los personajes saben que no se comete el crimen; sin embargo, tan sólo comprender aquello a lo que apunta la vida amorosa, con la consecuente imposibilidad de satisfacción de su amor incestuoso, es lo que produce un sentimiento de culpa comparable con la misma comisión de los hechos.

La suposición y la esperanza de satisfacción de la pulsión erótica choca con la conclusión que es reconocimiento de la culpa y de la imposibilidad de satisfacción. La primera parte del cuento habla tan sólo de placer y de erotismo; la segunda parte de soledad que sobreviene como un castigo merecido. Al igual que en “La suñamita”, otro cuento en que el incesto está atenuado, se trata de un matrimonio entre sobrina y tío, en el principio se expone las acciones privilegiando el deber filial. En la segunda parte es el asco el que predomina. Por esto no concuerdo plenamente con el análisis de Enrique Serna:

La protagonista de "Estío" es una madre que observa con lujuria a dos adolescentes, uno de ellos es su hijo, sin precisar a cuál de los dos desea. Por la mezcla de atracción y náusea con que observa el esplendor de la naturaleza, el lector columbra la posibilidad del incesto. La tierra que pisa es "húmeda, olorosa a ese fermento saludable tan cercano sin embargo a la putrefacción". El jugo de los mangos que muerde "se pega en sus dedos y empieza a ser incómodo, a ser una porquería". Si la madre tierra engendra podredumbre, la madre pecadora ensucia el fruto de su vientre con un deseo malsano que no puede refrenar, a pesar de la culpa y el asco. El final del cuento es ingenioso y sorpresivo, pero escamotea la confrontación entre la Naturaleza y el Espíritu que se había anunciado desde el comienzo, tal vez porque la culpa de la madre incestuosa triunfa sobre el deseo.<sup>13</sup>

En cambio, en "Opus 123", la madre, en un acto de homofobia mayúscula y de premeditado y alevoso filicidio simbólico, decide acompañar en sus giras a su hijo para controlarlo y, supeditado a su vigilancia, evitar la manifestación de su sexualidad: cuidarlo quiere decir castrarlo sexual, emocional y profesionalmente. En su dimensión sacrificial, la madre se transforma ante su hijo en un auténtico monstruo (deja de ser Yocasta para convertirse en una Quimera invencible que ya no ofrece la opción de la adivinanza). Ha de perder la vida de su hijo, como ella perdió la suya. Ha de convertirlo en víctima propiciatoria para evitar que, de acuerdo con sus prejuicios, se pierda en el infierno. Al final lo que logra es que seguramente se haya perdido en este mundo y en el otro.

En el cuento se relata sólo la ridícula reacción de las familias, la castración, y los recursos que están dispuestos en provincia a gastar en el mantenimiento de una vida normal, tan gris como desconocedora del talento. El relato se transforma en un cuento de terror en el que más vale ser normal que feliz o talentoso; más vale ser común y corriente. A la postre, el lector se pregunta ¿quiénes son más ridículos o

<sup>13</sup> Sema, Enrique, "Dialéctica pasional de Inés Arredondo", en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996. pp. 268-269.

monstruosos: los niños homosexuales, que nunca pasan a la edad madura ni consuman su relación, o sus padres?

## YOCASTA O LA PASIÓN QUE LLEVA SU NOMBRE

Con “Yocasta confiesa”, Angelina Muñiz-Huberman transgresoramente coloca su cuento en el mundo de la ley, justamente en el hecho que funda la civilización: la prohibición del incesto, ley sobre la cual descansa la cultura.

Edipo, apodo de nuestro personaje, no es el nombre que eligieron para el futuro héroe sus padres, ni porta la marca del nombre del padre, es una palabra que lo describe físicamente. No como sujeto deseado sino como un cuerpo encontrado. En efecto, “el pies hinchados” lleva en el mismo nombre que lo identifica la marca de la decisión paterna de la voluntad de ponerse a salvo de los vaticinios del oráculo. El nombre porta la huella de un intento fallido de vida fuera del espacio de las sentencias de muerte, de la predestinación; de una búsqueda por la que el padre está dispuesto a pagar con la misma vida de su hijo, del primogénito, del único hijo. Semejante precio tan elevado no debe sorprender porque después de todo en Tebas son los hijos quienes pagan. Pagó Edipo siendo expulsado de palacio, condenado a una muerte segura; lo pagan los viajeros devorados por la Esfinge, y lo paga Megareo, hijo de Creonte, sacrificado a Ares, para que salvara a Tebas del ataque de los siete que la asedian. Posteriormente Antígona se suicidará, y también lo hace Hemón, hijo de Creonte, el hermano de Yocasta.

El escenario de la tragedia había servido a la cultura occidental para hablar del mito de Edipo. También podía accederse por el camino marcado por Aristóteles en su *Poética*: ese camino trazaba líneas entre *hybris*, *anagnórisis*, *catarsis*. Es decir desde el engeguamiento del héroe por arrogancia que lo llevaba a cometer actos que provocaban el desequilibrio en un mundo ordenado. Para restablecer el orden,

era preciso la intervención de la justicia o *diké* que obligaba al héroe a reconocer su falta y al castigo que aportaba una purga, catarsis, en el héroe, en la sociedad y en el espectador. De acuerdo con la filosofía aristotélica tal es la función del arte: provocar la catarsis en el espectador, una fuerte descarga emocional, al tiempo que se evita que cometa los crímenes que suceden en la escena.

Justamente esa trayectoria canónica está trastocada en el cuento “Yocasta confiesa”. Contra los vuelcos del destino, Voltaire recomienda “cultivar su propio jardín” como único refugio. Jardín en francés tiene el doble sentido de huerto y jardín. Y el huerto que Angelina Muñiz-Huberman cultiva como lo indica el propio título de su libro, *Huerto cerrado, huerto sellado*, es cerrado, sellado. Los únicos resquicios por los que podemos entrever lo que existe adentro es justamente el relato, en este caso el cuento.

En cierta forma, sería humillante para Edipo que Yocasta mostrara arrepentimiento, que desconociera el deseo que daba sentido a sus actos amorosos. Tal desaprobación lesionaría al amante. Por otra parte, no es posible “confesar” el placer transgresivo, sin que exista cierto remordimiento, cierta culpa. En Occidente, en un país católico, “confesar” remite a ello. La palabra confesar tiene que ver con uno de los más importantes sacramentos que coloca al sujeto en el círculo del examen de conciencia, de asumir los actos como pecados; la contrición, el arrepentimiento, penitencia y, por supuesto, de la posible absolución. En el cuento, sin embargo, aunque Yocasta confiese, no hay un rastro de culpa. Es el placer el que ocupa el primer plano en el escenario. El discurso lo articula tan bien que desde el primer momento, por medio del cultivo de la ambigüedad, consciente, promovida, evidenciada, “parece” que Yocasta está hablando del mismo coito. Al subir las escaleras, al llegar *erguido* al palacio, al *cabalgar* como potro, los actos de Edipo nos remiten a diversos momentos del acto amoroso, no entre la madre y el hijo, sino, ante todo, entre dos amantes apasionados que son además/también madre e hijo.

Yocasta asume toda la responsabilidad. Ella no es objeto pasivo del destino, ni es el trofeo pasivo que le es entregado a un Edipo triunfante. Ella misma lo recibe ante la misma escalinata del palacio, lo reconoce y, como el texto reitera, “sabe”. Yocasta lo declara. No hubo un momento de duda. En él reconoce a su reflejo y al reflejo de su esposo Layo. El reconocimiento, la *anagnórisis* viene justo antes del placer. No antes de la intervención de la *diké* universal que restablecerá el orden del Cosmos. Aunque, de todas formas, interviene una *diké* particular, individual de Yocasta: es la *diké* que le hace justicia al restituirle de una manera insólita a su hijo que años antes le había sido arrebatado por su esposo, seguramente sin que éste le haya consultado.

Era preciso que la voz femenina tomara el mito de Edipo para que le diera un giro radicalmente diferente. En la tragedia y, en general, en la tradición occidental, se conocía la versión “masculina” del mito de Edipo; las variantes incluso del mito han sido escuchadas desde el discurso masculino centrado casi exclusivamente en personajes masculinos: se conocía lo que dijo Tiresias, el oráculo, el triunfo de Edipo y su subsecuente horror al enterarse de la naturaleza de sus actos. Posteriormente se había documentado el camino para expiar su crimen, sus años de errancia en las sombras conducido por sus dos hijas. Y luego la lucha por el poder por parte de sus dos hijos a quienes Edipo había maldecido. La decisión de Creonte de castigar a Polinices, quien se había aliado con ciudades extranjeras y había puesto en peligro la vida de los tebanos, y la libertad de la ciudad. La decisión de Layo de escuchar al oráculo y deshacerse de su propio hijo para evitar que se cumpliera semejante predicción. Yocasta aparecía casi como figura decorativa. Imprescindible para parir a Edipo y luego en el lecho filial y conyugal para que fuera posible el incesto. Aparecía, por supuesto, su prendedor para que Edipo pudiera sacarse los ojos con un objeto proveniente del mundo íntimo de la madre. Pero no teníamos un discurso articulado de Yocasta.

Con el cuento de Angelina Muñiz-Huberman, la imagen del cuerpo pendiente de Yocasta, balanceándose, pasaje al acto aterrador que se niega a articular una palabra, se ha suspendido por un instante. Nos queda ahora un recuerdo del placer de Yocasta que toma la pluma para asumir la “culpa”, para asumir su placer. El carácter aterrador del mito, hecho de momentos de crispación, en el que se suceden escenas de horror y desesperación que llevan a los protagonistas a atentar contra la integridad de sus cuerpos se ha transformado en el estilo intimista de una confesión que nos llega con la firma, sin titubeos de quien al escribir revive ese otro placer.

El momento en que se articula la palabra es poderosamente subrayado en “Yocasta confiesa”. Primero fue el reconocimiento de Edipo por Yocasta; luego fue el placer del encuentro. Yocasta tuvo que reprimir su palabra, asfixiarla, amordazarla para que su amante-hijo no se enterara; lo tuvo que hacer para entregarse a los placeres prohibidos de tales nupcias. Se daba por sentado que el deseo, el placer y el crimen era de Edipo. Yocasta se lo apropia. Placer y articulación de la palabra quedan en una abierta oposición en que uno excluye al otro. Cuando cesa el placer, Yocasta escribe. Se trata quizá de la carta del suicida que expone sus motivaciones a quien pueda leerlo. Aunque Yocasta no pudo saberlo y quizá ni imaginárselo, ciertamente el lector no sería Edipo puesto que él atentaría contra sus ojos. La carta-confesión quedará para otros Edipos...

## EL IMPOSIBLE PUNTO MEDIO EN EL DECIR

¿Qué encierra la casa de los Vilardell para que un libro sobre las casas de La Habana le dedique un espacio especial? Sin duda es una mansión suntuosa: el narrador describe las maderas preciosas, el juego de colores de sus mármoles, los amplios jardines que la rodean y los caprichos arquitectónicos que la hacen única: tiene un “baño romano”, y

una estatua de Afrodita, no autorizada por su constructor, el arquitecto Pollack. A pesar de su antiguo esplendor, está en ruinas, fue abandonada y quedó librada a la destrucción. Ello no se debe a cambios políticos, a la huida de la burguesía tras la victoria castrista, sino a los hechos familiares que ocurrieron en ella. Una fuerza centrífuga impulsa a la familia Vilardell: después de la muerte del padre en La Habana; la señora parte y termina sus días en las Bermudas; Esteban Vilardell quizá se establece en España, después de terminar sus estudios de arquitectura en Estados Unidos.

Cuatro objetos constituyen los puntos cardinales que organizan las coordenadas en los que se desarrollan los hechos en "El hombre de Pollack":<sup>14</sup> una carta, un libro sobre arquitectura; un relato y una estatua de la diosa griega del amor.

De acuerdo con Lacan, la letra (en el doble sentido del francés de letra y carta) siempre llega a su destinatario. El incidente que desencadena la ruptura familiar en el cuento es el lapsus de la madre de Esteban: ella "olvida" en su escritorio los borradores y la versión en limpio de una carta que estaba escribiendo al arquitecto Pollack, cuando acude presurosa a los gritos de auxilio que se producen en el jardín. Sin embargo, es su hijo Esteban, a quien le ordenan que regrese a la casa, quien la lee y entrega a su padre. Por las consecuencias que desencadena la lectura de la carta, se puede afirmar que la Sra. Vilardell dirigía inconscientemente esa carta a su esposo y que utilizó a su hijo como mensajero. De hecho, Esteban, Edipo despreciado, era el único que se había percatado de la intimidad entre su madre y el arquitecto Pollack.

Un libro sobre las casas de La Habana, desencadena la evocación de Esteban Vilardell. Se trata de un regalo que una amiga de su esposa le hace el día de su cumpleaños. Al recibirlo, un profundo malestar invade inmediatamente al homenajeado que no puede evitar el cíclico

<sup>14</sup> El cuento apareció en el diario *El País*, núm. 1206 (22 de agosto de 1999).

retorno de un hecho traumático. Su fantasía de morir se activa inmediatamente, lo cual remite a otras muertes que el protagonista ha experimentado y cuyo prolongado duelo no ha terminado. Esteban Vilardell aparece como síntoma de la relación disfuncional de sus padres. Es a él a quien toca elaborar los duelos familiares. Se puede suponer que, a la muerte de su esposo, la viuda de Vilardell va a vivir con el arquitecto Pollack en las Bermudas, dominio anglófono. Mientras que probablemente el padre se haya encerrado en una actitud mutista.

La foto que presenta el libro obviamente es la de una mansión en su antiguo esplendor. El cuento logra transmitir la imagen idílica de la vida en esa rica propiedad de la que Esteban Vilardell es expulsado el día de la muerte de Pacífico. Con la muerte del chofer, la casa queda a la deriva, sin que alguien pueda conducir a buen puerto a sus moradores y a la casa misma que termina abandonada.

El cuento es el espacio en el que se elabora el duelo de los Vilardell. La escritura permitirá superar todos los resabios de la denuncia, del silencio, de la vergüenza, de los fallidos intentos de Esteban por confesar un hecho vergonzoso que, sin embargo, lo define. El cuento funciona como punto final al largo proceso de duelo que Esteban Vilardell elabora. Muerte de su familia, duelo de la pérdida de sus padres.

La estatua de Afrodita remite al amor como pasión. Presidida por su estatua, la casa queda bajo su égida. La diosa tutelar de la mansión Vilardell conduce a sus moradores por los senderos de su propia historia, a que ardan en el fuego del amor-pasión ajeno a la tranquilidad familiar, a la ética burguesa monogámica que debería regir a los moradores. De la misma manera que Afrodita es la esposa infiel de Hefestos, víctima del escarnio de su esposo quien exhibe sus infidelidades ante los dioses del Olimpo, actuará la señora Vilardell. La madre de Esteban repite el destino de la diosa infiel denunciada ante su marido, descubierta y castigada.

Con el correr de los años, Esteban, quien leyó la carta y los borradores, sólo recuerda una línea. Esa frase remite al cuerpo erotizado de

la madre, un cuerpo negado para el niño. Al igual que la única frase que sobrevive de la carta, de la casa sólo quedan ruinas: la estatua de Afrodita desapareció, por supuesto. Es evidente que el olvido del texto de la carta, está sobredeterminado ya que protege al adulto del dolor que seguramente experimentó al descubrir la prueba que corroboraba las sospechas sobre la relación que su madre sostenía con el arquitecto Pollack. La manera que tiene de reparar los efectos de sus acciones, de las que él mismo es una de las primeras víctimas, es a través de la culpa. En efecto, lo más evidente es el gran monto de culpabilidad con el que ha vivido Esteban Vilardell.

“Demuele la casa de La Habana”, es la petición que le hace la madre a Esteban. Demanda significativa, si se toma en cuenta que se dirige a un arquitecto y que se presenta como la última palabra, última voluntad, en una comunicación entre madre e hijo que para ese momento se había caracterizado más por los silencios que por las palabras; más por una dinámica de culpabilización y ausencia de perdón.

A pesar de que es una de las casas más importantes para la historia de la arquitectura de La Habana, la casa debe ser imperativamente destruida, y justamente quien debe hacerlo es un arquitecto, lo cual constituye una violencia particular. El arquitecto si alguna vez cumplió con la última voluntad de su madre, actuó en contra de su profesión, quizá en contra de su propia historia personal. ¿Satisfacer al otro, supone hacerlo a costa de la propia historia, de la propia profesión? ¿Cómo es posible que el pedido de la madre venga a convertirse en una especie de castración en que el hijo debe proceder incluso contra los principios de una carrera que lo define profesional y socialmente como sujeto?

Por encima de los hechos, Esteban Vilardell vuelve a dar vida a la mansión a través del relato que deja. Con su descripción reaparecen los colores del mármol, el color de la luz que se filtraba a través de las celosías (que remiten al hecho de mirar sin ser visto: ¿el niño Esteban se sirvió de ellas? ¿El arquitecto diseñó una casa con celosías que se

convirtió en la trampa en la que fueron sorprendidos él y su amante?)...

Si el arquitecto Pollack la diseñó; es el arquitecto Vilardell quien la recrea literariamente y puede transmitir al lector los hechos que allí ocurrieron. Sólo a través de esa construcción verbal que es el cuento, sólo a través de la creación puede el sujeto superar la culpa, elaborar el duelo, asumir la responsabilidad de sus acciones: quizá crear consista —por lo menos parcialmente— en ello.

Con estas dos maneras de levantar un edificio, marmóreo o lingüístico, contrasta la actividad del padre, preocupado más bien en decorar algunos muros, en pintar, en cubrir las superficies, en dedicarse a la industria del tabaco, es decir del humo. Si sus pinturas tan sólo sirven de ornamento de los muros que sostienen el edificio, ¿cómo podría construir sólidamente una familia? ¿Cómo podría descubrir por sí mismo, sin la “ayuda” de su hijo que le pone en la propia mano las pruebas contundentes de la infidelidad, cuando se dedica a recubrir los muros? La función paterna en “El hombre de Pollack” se define por su debilidad, por su ausencia de voz, por haber vivido engañado. De tal forma, y esto no sólo por el exilio, el hijo queda fuera del campo de su padre. Parecería que quien cuenta como padre es el hombre que *no* se convirtió en su padrastro.

El padre pierde su dignidad, como esposo, como padre y como hombre, algo desconocido para Layo. ¿Con qué autoridad puede aparecer ante su hijo, cuando fue éste quien tuvo que revelarle la verdad sobre su matrimonio? ¿Cómo puede continuar unido a su esposa?

Esteban —al igual que Pollack, el arquitecto que construye la casa—, estudia arquitectura. Su vocación está sobredeterminada: ¿cómo puede estudiar la misma carrera de quien sería responsable de la destrucción de su familia? ¿Por qué Esteban no adoptó el negocio paterno como herencia? ¿Cómo no honrar la actividad del padre, retomando la empresa de fabricación de puros? Lo que revela tan peculiar elección, es sin duda un desapego del padre y un volcarse hacia los terrenos de

quien fue el rival del padre. ¿Es posible adivinar una suerte de venganza en la elección de su profesión por parte de Esteban, al mismo tiempo que una identificación con el objeto de amor de su madre? Si la Sra. Vilardell ama a un arquitecto, probablemente es preciso estudiar arquitectura para ser merecedor del amor materno. La elección revela el alcance de la alienación edípica del sujeto. Esteban estudia para complacer, para ser amado, para hacerse digno del amor de quien nunca pudo ser obligado a amar, de quien una y otra vez, a pesar de todo, no ha podido ser conducido a que lo amara. Esteban ha fracasado repetidamente en lograr que su madre se fije en él, que lo ame. Simétricamente, lo que él “ha hecho” ha sido causa de que su madre no le volviera a dirigir la palabra.

El problema de Esteban ha sido la administración de su palabra: en un momento fue demasiado lo que dijo y posteriormente no pudo decir lo suficiente. La vida de Esteban, tal como él la relata, consiste en un proceso de asumir las consecuencias de lo que dijo. Su palabra ha pecado por exceso en la niñez y por insuficiencia ulteriormente. Es evidente que no debió haber denunciado las relaciones de su madre con el arquitecto aunque se comprende que como niño lo hizo en un intento desesperado por “recuperar” el cariño su madre, mismo que Esteban suponía que le estaba robando el arquitecto Pollack. Sin duda Esteban actuó irreflexivamente y además, es preciso reconocer que un niño de diez años poco entiende de la fidelidad conyugal o del derecho del sujeto a una felicidad extramarital.

Esteban hace dos intentos por pronunciar la palabra. La primera vez cuenta algo a su esposa de lo sucedido cuando era niño, justamente en el cumpleaños de su hijo. Su esposa lo consuela y lo reconforta. ¿Qué fue lo que le dijo? No lo sabemos pero podríamos suponer el contenido de su confesión parcial (“Sólo a ella pude contarle parte de lo que había pasado, mucho después de que nos casáramos...”). Probablemente le dijo que su padre descubrió que su esposa le era infiel, y por ello se separaron. Quizá no mencionó la “responsabilidad” que

él tenía tanto en la separación de sus padres, como en su soledad, con el abandono materno y paterno, en el que vivió desde los diez años. Por otro lado esa confesión parcial se lleva a cabo cuando Esteban está en la posición de su padre, es decir, cuando su hijo cumple diez años: como si se tratara de una especie de conjuro en que el narrador-protagonista se dice a sí mismo he llegado a una situación semejante a la de mi padre y no me pasó lo mismo. Confesar en ese momento es un acto liberador en el que el sujeto celebra que puede hablar con su esposa.

Esteban de diez años dijo de más. Esteban adulto “casi” dice lo suficiente. Por exceso u omisión el decir de Esteban lo ha definido. Y lo hizo de manera precisa: como delator desde los diez años, y como narrador en su edad adulta.

¿Qué significado tiene decir en este contexto? Desde la perspectiva de Esteban, por un lado, performativamente revelar la existencia de los borradores de su madre equivale a decirle al padre que “incluso tu hijo, un niño de diez años, se ha dado cuenta de los amores extramaritales de tu mujer. Y tú ¿qué haces?” Performativamente la entrega de la carta es una pregunta y una respuesta: “¿Qué clase de hombre eres que no satisfaces a tu mujer?” La denuncia, parricidamente, se transforma en una descalificación radical del padre. Si el Sr. Vilardell no vuelve a dirigir la palabra a su hijo, podemos suponer que es en parte por vergüenza. Tal revelación es una descalificación masiva de la autoridad del padre, no sólo como padre, sino también como hombre. ¿Cómo puedes estar seguro de tu paternidad si tu esposa te engaña?, ¿qué clase de hombre eres que no logras satisfacer a tu esposa e incluso tu propio techo cobija al amante de tu mujer?

Implícitamente el niño le arroja al rostro de su padre su paradoja: puedes ser el hombre más rico, capaz de financiar la construcción de una casa impresionante, digna de figurar, ulteriormente, en un libro de arquitectura y de ocupar un sitio importante en ese libro, y sin embargo, en aquello que puede considerarse como esencial, has fracasado.

De esta forma aparecen dos formas de decir en “El hombre de Pollack”. Por un lado el decir del niño; por otro lado, el decir del adulto. El primero se caracteriza por un decir que habla del otro; es un decir cuya carga inconsciente es enorme. El niño está rebasado por el significado de sus hechos, por ignorar supinamente las consecuencias que su gesto va a acarrear. No se le ocurre que su dicho entra en la estructura edípica, en el amor incestuoso hacia su madre y en una rivalidad con su padre. Su decir es egoísta. No toma en cuenta los derechos de los demás. Ni respeta la intimidad de los otros. Es impertinente. Y al mismo tiempo ignora estas coordenadas. El decir adulto en cambio habla sobre sí. Ya no se limita a un gesto de consecuencias imprevisibles para él, sino que se articula en la palabra escrita. Más de treinta años le tomarán a Esteban Vilardell asumir su responsabilidad, descubrir las implicaciones de su denuncia. Sin embargo, cuando toma la pluma, ya no habla para denunciar al otro, sino, en todo caso, para denunciarse a sí mismo.

Otro hecho significativo es la relación que existe entre el intercambio de la palabra en el terreno familiar y el desconocimiento parental. El personaje dice que desde los diez años se transformó en un muerto viviente, cuando sus padres dejaron de hablarle. Con ello se puede percibir la importancia de los intercambios lingüísticos dentro de la familia. Y las fuertes resonancias que tiene la palabra tan sólo por pronunciarse, por circular en el ámbito familiar. La ausencia de palabra es sin duda un desconocimiento radical y la opción más culpabilizadora para el niño al que no le dan la oportunidad de reparar sus hechos, ni le ayudan a comprenderlos.

## EDIPO DESDE EL ÁMBITO FEMENINO

Imagino la sonrisa del lector avisado que descubre un texto que ingenuamente intenta problematizar el mito de Edipo en la literatura: cómo

(no) abordarlo en efecto si de eso, a fin de cuentas, trata toda la literatura, sino hay un solo relato que no esté conectado con el Edipo, si, desde Freud, no hay un solo acto en la vida del sujeto que no esté conectado con este mito.

Uno debe restringir por ello su campo. Mi *corpus*, en extremo pequeño, permite retirar conclusiones por un lado desde un punto de vista doblemente genérico, se trata de tres escritoras (Arredondo, Muñiz-Hüberman, Montero) y por el otro lado se trata de tres cuentos (ahora hablo del *género* literario). Desde un punto de vista genérico, se puede señalar que en el mito tradicionalmente se había silenciado aquello que no concierne a la posición masculina heterosexual. Se amordazaron los aspectos homosexuales y la voz femenina. Desde la narrativa, desde el ámbito del cuento se han puesto en relieve tres puntos de vista de Yocasta. Desde el punto de vista gay, aún falta señalar los móviles homosexuales que subyacen en la maldición que carga Layo: no hay que olvidar que fue maldecido por haber abusado de la hospitalidad real, violando al príncipe. Una particular ley del talión lo condena: el anatema real lo condenó a no tener descendencia, a verse obligado a desconocerla.

En el mito, y por consiguiente en la tragedia, aparece la versión más culpable de Yocasta, mujer privada de palabra; nada dice cuando le es retirado su primogénito; nada, cuando descubre que ha mantenido relaciones sexuales con su hijo. La respuesta es del orden del acto absoluto, sin retorno, el suicidio, habla sin palabras, mismas que esperarán hasta el siglo XX que rompe este silencio a través del placer o en su defecto del *lapsus*, que protege contra el pasaje al acto. Otro caso es el desconocimiento de la madre que se limita a decir al hijo destruye, cuando el placer de la madre circula fuera de la familia, y su silencio invade la casa y la biografía del hijo, que se transforma en un Edipo imposible.

De hecho, quizá el siglo XX, haya sido el siglo de Edipo, detractores y entusiastas del psicoanálisis hicieron correr mucha tinta sobre el

tema. Si en el presente texto tan sólo se seleccionaron tres cuentos que abordan el tema, es preciso recordar que desde los albores del psicoanálisis, el mito de Edipo se ha utilizado para interpretar la literatura. De tal forma, para no citar sino el ejemplo más relevante, Hamlet representa al Edipo moderno. En la tragedia shakespeariana, el parricidio no se comete en la época moderna, decía Freud, por influjo de la represión. La acción de las tendencias parricidas se podían percibir en la inmovilidad hamletiana.

Una última palabra en torno al mito de Edipo y el del hombre araña: aquél está presente en la vida psíquica de todo sujeto, por lo menos desde la formalización teórica del hallazgo freudiano. En cuanto al hombre araña, delata rasgos del hombre a partir de su contrario. El de Edipo fue directamente al meollo de la vida del sujeto y la condensó de manera directa. El del hombre araña, funciona de acuerdo con las oscilaciones de frustraciones y apetencias mágicamente compensadas. El universo representado en el mito moderno está simplificado, es un espacio escindido de buenos y malos; la escisión opera también en el mismo sujeto que debe tener una personalidad en el ámbito individual y otra en el plano social. En cambio, aunque los personajes que intervienen en el mito de Edipo pueden colocarse en diversas posiciones con respecto al bien y al mal, siempre compartirán una parte de culpa, aún arrastrados por un destino al que deben someterse.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARREDONDO, Inés, "Estío", en *Obras completas*, 3a. ed., Siglo XXI, editores, México, 1998, pp. 11-18.
- AVIÑA, Rafael, "La aventura fílmica del hombre araña", en *Reforma: El Ángel*, 19 de mayo de 2002, p. 3.
- BERISTÁIN, Helena, "Mito", en *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed., Porrúa, México, 2001, p. 335.

- CARRILLO, Raúl, "Historietas: condición arácnida", en *Arena*, 172 (19 de mayo de 2002), p. 10.
- CORTÉS, Julio, "Tobey Maguire es el único punto que opaca la gran calidad de *El hombre araña*", <http://www.cinemex.com/enterate/muestranoticia.php3?ban=3&idcritica=213>
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, trad. de Francisco Payarols, Paidós, 1989.
- LACAN, Jacques, "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma", en *Escritos I, Siglo XXI*, editores, México, 1987, pp. 187-203.
- MATAMOROS, Mauricio, "La amenaza arácnida no envejece", en *sábado*, 1285 (18 de mayo de 2002).
- MONSIVÁIS, Carlos, "Pero ¿hubo alguna vez once mil héroes?", en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- MONTERO, Mayra, "El hombre de Pollack", en el diario *El País*, núm. 1206 (22 de agosto de 1999).
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, "Yocasta confiesa", en *Huerto cerrado, huerto sellado*, Oasis, México, 1985, 100 pp.
- RAIMI, Sam, *El hombre araña*, con Tobey Maguire, Willem Defoe, Kirsten Dunst, James Franco, Estados Unidos, 2001.
- RAMÍREZ GARCÍA, Noé, "Spiderman es más humano que un film de acción, afirma su director", en *Novedades*, 14 de mayo de 2002.
- ROSALES, Pepe, "*El hombre araña*, de Sam Raimi: metamorfosis", en *Arena*, 172 (19 de mayo de 2002), p. 11.
- ROSALES, Pepe, "Con Sam Raimi", en *Arena*, 172 (19 de mayo de 2002), p. 11.
- SERNA, Enrique, "Dialéctica pasional de Inés Arredondo", en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996, pp. 265-272.

— José Francisco Conde Ortega\*

|

Enriqueta Ochoa nació en Torreón, Coahuila, en 1928. Contemporáneos suyos son Rosario Castellanos y Jaime Sabines. Muy joven, a los 22 años, publicó su primer libro, *Las urgencias de un Dios*, y a partir de allí, la constancia y un modo peculiar de aceptar el reto de vivir le han permitido construir una poesía exigente, rigurosa y extremadamente cercana a los asuntos de todos los días en lo que tienen de significativo para templar el espíritu. Ella afirmó, en una entrevista reciente, que:

...uno tiene que ser muy rico en vivencias para poder entender el espíritu y el dolor de los demás, y poder cantar; si uno no los conoce, no los entiende y no tiene nada que decir, allí entiende uno el porqué de ese dolor tan grande que rodea siempre al artista.<sup>1</sup>

Y en esta afirmación se encuentra parte de la apuesta escritural de Enriqueta Ochoa. Por una lado, la asunción del riesgo de vivir, con

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> “Homenaje a Enriqueta Ochoa, Entrevista”, *Descriutura*, p. 7.

todo lo que implica, como ese sentirse parte de la tribu. Por otra, la concepción de la poesía como ‘canto’; es decir, la palabra nutrida de vida, pero acendrada en el rigor del oficio: oído, conocimiento de las posibilidades del idioma, lectura cuidadosamente voraz... Esto le da a la poesía de la autora de *Retorno de Electra* un tono peculiar y una voz personal e intransferible, finalmente la búsqueda de todo poeta.

El problema del rigor en el oficio parece un lugar común que, como tal, va siendo cada vez menos advertido. Por eso vale la pena citar las palabras de Enriqueta Ochoa a propósito de la adquisición de ese rigor tan necesario:

Él (Rafael del Río) me tomó por su cuenta, con mano muy dura, me dio a conocer la métrica española y me hizo hacer sesenta sonetos; luego, siguió con las décimas, era uno diario, porque decía: —No, no. Se trata de hacer músculo. No es inspiración, es cuestión de músculo.<sup>2</sup>

Esto es, aprendizaje en el mejor de los sentidos. Después no es complicado hacer caso a las intuiciones. Por eso, más adelante la poeta pudo decir: “Yo nada más escribo lo que me van dictando”.<sup>3</sup> Pero el aprendizaje de la forma fue decisivo. Quizás por eso los poemas de Enriqueta Ochoa transcurren sin sobresaltos, insertos en un ritmo perfectamente buscado en un trabajo de oído bien afinado.

Se ha hablado de la poesía conversacional de Enriqueta Ochoa. Y de un tono confesional.<sup>4</sup> Seguramente es cierto. Y, es obvio decirlo, es parte de una forma de adquisición de la voz después del arduo aprendizaje. Entonces, un tono, una manera de dejar que el verso transcurra son resultado del dominio de las formas canónicas, de un cómputo silábico fijo y de esa “libertad encarcelada” que distinguen al poeta

<sup>2</sup> *Loc. Cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> V. Samuel Gordon, “La poesía confesional de Enriqueta Ochoa”, en *Id.*, p. 27 y ss.

del versificador. Y aunque José Gorostiza decía que “del verso libre Dios me libre”, Enriqueta Ochoa se ha significado de manera notable en el verso suelto. Y dice, a propósito de la forma:

No, va saliendo de forma natural, sé que también hay que dar deleite a la vista, acomodarlos (los versos) de alguna manera; pero al mismo tiempo que va saliendo, voy bajando, subiendo versos y acomodándolos; es una cosa mecánica, no me propongo darles una forma determinada, va saliendo todo junto; de acuerdo con la musicalidad, voy acomodándolos solitos al estar escribiéndolos, por ejemplo, si siento que algo gotea, le pongo otro por acá, pero viene junto a la musicalidad el verso que me están dictando.<sup>5</sup>

Es cierto. En el verso de Enriqueta Ochoa se advierte una fluidez natural, como si al amparo de la ola rítmica no existiera dificultad alguna. Y es al contrario. Esa “naturalidad” sólo se consigue con trabajo, con un oído afinado en las mejores lecturas. Influencias se les ha llamado a lo largo de la historia literaria. También voces que se adecuan a la sensibilidad de quien las elige para encontrar y madurar su propia voz sin perderse en inútiles laberintos. La autora de *Las vírgenes terrestres* dice de sus influencias:

En principio (...) Milosz. Las influencias las he tenido de estos maestros a quienes actualmente estoy escribiendo: Rilke, Milosz, Saint-John Perse, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Fernando Pessoa.<sup>6</sup>

Enriqueta Ochoa ha publicado poemas, con cierta frecuencia, en diarios y revistas. Esto le ha permitido reunirlos, luego, en libros con más o menos fortuna entre los lectores. En 1987 apareció *Retorno de Electra*, volumen que reúne los poemas que ella considera más logrados o más significativos de los libros publicados hasta entonces. Contiene: *Las urgencias de un Dios*, *Las vírgenes terrestres*, *Los himnos*

<sup>5</sup> “Entrevista con Enriqueta Ochoa”, *Id.*, p. 12.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 16.

*del ciego, Del amor, Las aristas del hielo, Cartas para el hermano, La luz se fue cayendo a pedazos. Los alambiques de otoño, Llama a las cosas por su nombre, Cadena ancestral, Cuadros de Jalapa bajo la lluvia y Retorno de Electra.* Recientemente publicó otra reunión de la mayor parte de su obra, con once nuevos poemas, con el título *Bajo el oro pequeño de los trigos*.

En esta obra Enriqueta Ochoa ha buscado construir un puente para entender algo del paso del hombre sobre esta tierra. La certeza de la finitud del ser, la conciencia de una existencia quebradiza, el abismo ante el absurdo de lo que se considera trascendente la han llevado a innumerables registros: reflexión, confusión, desencanto, cierto resguardo en el amor, asombro ante la vida de todos los días y, de manera recurrente, la interrogante interminable ante la deidad y sus misterios.

Por eso, quizás, llama la atención que a su primera reunión de poemas la haya titulado *Retorno de Electra*. Y que el poema que da título al libro sea uno de los más bellos de la poesía mexicana reciente. Sus antecedentes obvios, dado el asunto, son, desde luego, Jorge Manrique y Jaime Sabines. Es la muerte del padre. Y, por otro lado, el motivo es una constante en la literatura mexicana. Sin embargo, el título es una provocación para ir un poco más lejos. Es decir, hasta los mitos que dan sentido a la historia de Occidente, por más que este concepto, en nuestros días, se vuelva cada vez más nebuloso. Además, es curioso notar que Electra no constituye precisamente un mito, pese a que en el ámbito popular se habla, a la menor provocación, del “complejo de Electra”, como la versión femenina del “complejo de Edipo”.

Ahora bien, Edipo sí constituye un mito. Electra, en cambio, es tan sólo una de las partes que conforman el mito de Agamenón, Clitemnestra y Orestes. No obstante, el tratamiento que ofrece Enriqueta Ochoa permite pensar en un reacomodo de las circunstancias para que, en este tiempo, una nueva versión del mito le dé otra oportunidad a Electra.

## 2. PARA ROBERT GRAVES

Por mito auténtico se puede definir la reducción a taquigrafía narrativa de una pantomima ritual representada en festivales públicos y recogida pictóricamente en muchos casos en las paredes de templos, vasijas, sellos, tazones, espejos, cofres, escudos, tapices, etc.<sup>7</sup>

Es decir, las representaciones dramáticas de los pueblos antiguos produjeron registros orales e iconográficos que constituyeron la fundación de las instituciones religiosas de esos grupos humanos.

Sus temas eran arcaicos hechizos mágicos para fomentar la fertilidad o la estabilidad de un reinado sagrado (masculino o femenino, aunque, según parece, los reinados femeninos precedieron a los masculinos en toda la región donde se hablaba el griego), así como modificaciones a los mismos en función de las circunstancias.<sup>8</sup>

Asimismo, el verdadero mito debe diferenciarse de la alegoría filosófica, la explicación etiológica, la sátira o parodia, la fábula sentimental, la historia adornada, el romance juglaresco, la propaganda política, la leyenda moral, la anécdota humorística, el melodrama teatral, la saga heroica y la ficción realista.<sup>9</sup> Todo en función de encontrar la verdadera andadura del mito.

Se pueden encontrar elementos míticos en las fábulas menos interesantes, y la versión más completa o esclarecedora de un mito concreto es dada por un solo autor. Y no siempre la fuente más antigua es la más fiel.

Cuando se quiere poner en prosa una narración mitológica o pseudo-mitológica, se debe prestar especial atención a los nombres, el origen tri-

<sup>7</sup> Robert Graves, *Los mitos griegos*, t. 1, p. 12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

bal y el destino de los personajes que aparecen en ella, y luego devolverle la forma de ritual dramático, de tal forma que los elementos concomitantes sugerirán a veces una analogía con otro mito al que se le ha dado un giro anecdótico totalmente distinto, lo cual arrojará luz sobre ambos.<sup>10</sup>

Tal parece que, por los artefactos y los mitos que han logrado sobrevivir hasta nuestros días, la Europa neolítica tenía un sistema de ideas homogéneo, basado en el culto a la Diosa Madre. Esto implica que cualquier estudio de mitología griega debiera comenzar con un análisis de los sistemas políticos y religiosos que existían en Europa antes de las invasiones arias, pues “buena parte del mito griego es historia político-religiosa.”<sup>11</sup>

De muchas maneras, los mitos han ayudado a una idea de comprensión del mundo que se habita. Su estudio ha permitido entender ciertos mecanismos de la conducta del hombre, pero no con el facilismo de la inmediatez, sino a través de la historia del pensamiento con sus referentes religiosos y políticos. Por eso, en distintas culturas, existen coincidencias. Y pueden variar los modelos de interpretación. Escribe Robert Graves:

A pesar de la similitud del modelo en los mitos griegos, todas las interpretaciones detalladas de leyendas concretas están abiertas a ser cuestionadas hasta que los arqueólogos puedan proporcionar una tabulación más exacta de los movimientos tribales en Grecia y sus fechas. No obstante, el enfoque histórico y antropológico es el único razonable. Es posible demostrar la falsedad de la teoría que afirma que la Quimera, la Esfinge, la Gorgona, los Centauros, los Sátiros y otros seres afines son explosiones ciegas del inconsciente colectivo junguiano a las que nunca se ha dado ni se podrá dar un significado preciso. La Edad del Bronce y el comienzo de la del Hierro en Grecia no corresponden a la infancia de la humanidad, como afirma Jung.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 25.

Por lo que Graves concluye que: “Una verdadera ciencia del mito debería comenzar con el estudio de la arqueología, la historia y la religión comparada, y no en la consulta del psicoterapeuta.”<sup>13</sup>

Si pensamos en lo manoseada que está la palabra, se debe concluir que el autor de *La Diosa Blanca* tiene razón. No puede olvidarse la declaración, más o menos reciente, del triste político (es un pleonasmo) de nuestro país que habló de la cifra de pobres como un “mito genial”. Escribe Jorge Bergua Cavero:

Los intentos modernos de crear una mitología se han visto abocados al fracaso, por la sencilla razón de que los mitos son, por definición, una obra colectiva, que se forja tan lenta e inconscientemente como la propia lengua, y que por tanto es muy difícil que una personalidad individual, por genial que sea, consiga imponerlos duraderamente a la sociedad.<sup>14</sup>

U

Como se apuntó arriba,<sup>15</sup> la figura de Electra es parte del mito de Agamenón, Egisto, Clitemnestra y Orestes. Este mito ha sobrevivido en una forma dramática tan estilizada que casi se han borrado sus orígenes. Escribe Robert Graves:

En una tragedia de esta clase, la clave habitualmente la proporciona la manera en que muere el rey (...) Agamenón muere de una manera particular: con una red que le han arrojado a la cabeza, teniendo un pie todavía en la bañera pero el otro en el suelo, y en la casa de baños anexa, es decir, 'ni vestido ni desnudo, ni en el agua ni en la tierra seca, ni en su palacio ni fuera de él', situación que recuerda la muerte en el solsticio de verano...<sup>16</sup>

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>14</sup> Sófocles, *Tragedias*, Introducción General de Jorge Bergua Cavero, p. xxvii.

<sup>15</sup> *V. supra.*

<sup>16</sup> Robert Graves, *op. cit.*, p. 71.

En otra fábula se sugiere que Clitopnestra le pudo haber entregado, también, una manzana a Agamenón, para matarlo cuando éste se la llevara a la boca. Así, no estaría ni ayunando ni banquetear.<sup>17</sup> Así, este es el mito del rey sagrado que muere en el solsticio estival, la diosa que lo traiciona, el heredero que lo sucede y el hijo que lo vengue. Y cada uno de los detalles (el hacha, el fuego, etc.) son símbolos rituales.<sup>18</sup> Y la diosa en cuyo honor fue sacrificado Agamenón aparece en triada, como sus 'hijas': Electra ('ámbar'), Higeia ('madrina de una raza fuerte') y Crisótemis ('orden áurea').<sup>19</sup>

Orestes, salvado por Electra, es destinado a crecer fuera de su patria, a vivir en una pobreza deshonrosa y sometida a estrecha y constante vigilancia. Y despreciaba a Crisótemis por su servilismo a Egisto y deslealtad a su difunto padre. Y constantemente le enviaba recados, en secreto, a Orestes para recordarle la venganza que debía cumplir.

En esencia, este mito significa el fin de un orden y el principio de otro: un tránsito de la sociedad matriarcal a la patriarcal.<sup>20</sup> Afirmo Robert Graves:

En la revisión se dan por supuestos el casamiento patrilocal y la descendencia patrilínea, y se desafía con éxito a las Erinias. Electra, cuyo nombre ('ámbar') indica el culto paternal de Apolo Hiperboreo, contrasta favorablemente con Crisótemis, cuyo nombre recuerda que el antiguo concepto de la ley matriarcal seguía prevaleciendo en la mayor parte de Grecia; y cuya subordinación a su madre había sido considerada hasta entonces piadosa y noble. Electra está totalmente a favor del padre, como la Atenea nacida de Zeus.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Loc. cit.

<sup>18</sup> V. *Ibid.*, p. 70 y ss.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>20</sup> V. la Introducción a Robert Graves, *Los mitos griegos*.

<sup>21</sup> V. *Ibid.*, t. 2, p. 81.

Así, Electra es uno de los goznes del mito. Esquilo, Sófocles y Eurípides diehon su versión. Y es curioso observar que únicamente en Esquilo se conserva la tríada.<sup>22</sup> En *Las Coéforas*, segunda tragedia del tárteto, Electra parece ser un pariente por la muerte del padre.<sup>23</sup> En Sófocles, en cambio, ella aparece plena de intransigencia y de soledad.<sup>24</sup> En Eurípides, la hija del Agamenón es una mujer amargada, sin luto ni malvada.<sup>25</sup> Así que, aunque las probabilidades de que Electra sea una figura central en la obra de Esquilo, cuando para Esquilo Electra no es la figura central, su obra tiene un sentimiento épico-religioso. "El matricidio es parte de una fase transitoria en la lucha por el establecimiento de la justicia."<sup>26</sup> Para Sófocles, para quien Electra sí es el centro de su obra, el interés no se centra en el matricidio, como lo demuestra que el clímax no sea la muerte de Clitónestra sino la de Egisto; la búsqueda es la dinámica de *diaké*, entendido como el equilibrio, el orden normal de las cosas.<sup>27</sup> La *Electra* de Eurípides es un drama familiar, pero no un drama burgués.<sup>28</sup>

Enrique Ochoa ha retomado estos elementos del mito para construir uno de los más bellos poemas de la literatura mexicana reciente. Y es un poema que, al igual que el mito, trata de la búsqueda de la justicia.

Enrique Ochoa ha retomado estos elementos del mito para construir uno de los más bellos poemas de la literatura mexicana reciente. Y es un poema que, al igual que el mito, trata de la búsqueda de la justicia.

<sup>22</sup> Debe recordarse que en la tragedia griega, los autores entraban a los escenarios con una tríada y un drama satírico. Y la única trilogía que se conserva es la de Esquilo, a propósito de este mito: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*.

<sup>23</sup> Esquilo, *Tragedias*, Introducción General de Francisco Rodríguez Adrados, p. xxxii.

<sup>24</sup> Sófocles, *op. cit.*, p. xx.

<sup>25</sup> Eurípides, *Tragedias*, p. 218.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 218.

que seguramente advirtió que el personaje ofrece un caudal, prácticamente inagotable, de sugerencias. Y no es necesario adecuarse a los cánones del mito. Ya se escribió arriba, citando a Robert Graves,<sup>29</sup> de qué manera los elementos míticos se recrean y se transforman. Lo que vale la pena señalar, en el poema de la autora de *Los himnos del ciego*, es el tratamiento de esa figura que, ahora inmersa en un contexto local, expresa una de las realidades humanas para la que nunca se está preparado. Para la que el único resguardo, quizás, sea la palabra, como escribe la poeta al final del tercer apartado del poema.

“Retorno de Electra” está dividido en cinco estrofas, cada una señalada con números romanos, y está fechado en 1976. El asunto del poema se refiere a la muerte del padre. O dicho de otra manera: es la reflexión a propósito de la muerte al enfrentarse con la artera soledad; y el único escudo posible ante ese desasosiego feroz: la materia del canto como único tributo a los muertos y a los vivos.

Aquí entronca Enrique Ochoa con dos tradiciones tutelares. Por un lado la figura de Electra como constituyente de un mito que ha dado sentido a una forma de ser en Occidente. Por otra, esa realidad atrozmente local en la que la ausencia del padre transfirió un motivo literario que fue el soporte de la narrativa mexicana, sobre todo, al promediar la centuria pasada. El hecho, desde luego, es una experiencia universal; el modo de asumirlo, una necesidad de la especie para ese intento desesperado de asediar el mundo de lo inefable. Quizás por eso el poema puede leerse como una tragedia griega.

La primera parte de “Retorno de Electra”, la más extensa de las cinco, puede funcionar como una especie de alternancia del coro con el coreuta, la propia Electra, ‘yo’ lírico de todo el poema. Comienza el poema:

Para poderte hablar,  
así, de frente,

<sup>29</sup> V. *supra*.

tuve que echarme toda una vida  
a llorar sobre tus huesos.

Y es, justamente, la estricta semejanza con el sufrimiento de la otra Electra, la que esperó, empobrecida y humilde, el momento de la venganza. Entre tanto, el llanto sobre la tumba del padre no era ningún consuelo: solamente la espera. El verso 16 de Enriqueta Ochoa —“ya te puedo contar lo que ha pasado”— anuncia un crecimiento, necesario para entender algo de la muerte. Como el encuentro de Electra con Orestes. Crecieron para la venganza. La segunda parte del poema de Enriqueta Ochoa es una suerte de doloroso paréntesis, en la que la resignación aparece como un ajuste de cuentas consigo misma. Por eso la mención de símbolos cristianos. Es como la duda en la Electra de los griegos, cuando no sabe si se cumplirá su venganza. Dice así:

No podemos hacer nada con un muerto, padre,  
se suda sangre,  
se retuerce el aullido, tirado sobre las tumbas,  
en un charco de culpa.  
Padre, yo soy Pedro y Santiago,  
el sable que doblado de sueño  
castró su espíritu en tu oración del huerto.  
Yo soy el viscoso miedo de Pedro  
que se escurrió en la sombra  
a la hora de tus merecimientos.  
Soy el martillo cayendo sobre tus clavos;  
el aire que no asistió al pulmón en agonía;  
soy la que no compartió  
el dolor anticipado que se encerró a devorarse;  
la hendidura irresponsable,  
la desbandada de apóstoles...  
Soy este pozo de noche en que se hunde la conciencia.  
Di, ¿qué se hace con un muerto, padre?  
Di cómo lavo estas llagas,  
si todo queda inscrito en el tiempo  
y todo tiempo es memoria.

La tercera parte es una especie de anagnórisis. Es el reconocimiento del significado del amor filial, y la única manera de entenderlo —aprehenderlo— ante el imperio de la muerte: la palabra.

Y es justamente, la esencia misma de la obra, la que se afirma con el sufrimiento de la vida. Y es justamente, la que se afirma con el sufrimiento de la vida. Y es justamente, la que se afirma con el sufrimiento de la vida.

Como del racimo le uva  
Cuando la muerte  
reblandeció el cogollo de tu fuerza,  
presentimos el vértigo de altura y la caída.

Uno a uno  
en relación directa a la pesantez de tu esencia,  
descendimos.

Bajo anónimas pisadas me sobresalta la pulpa  
soprendida.

Y no era orgía de vendimia,  
ni enervación de culto,  
fue sólo la sangre a la sed de todos los caminos,  
dejar la piel desprendida

entre un enjambre de alambradas.

Ahora,  
para afirmar la talla  
con que tu amor me hizo,  
sólo queda una espina:  
la palabra.

Por eso el cuarto apartado es una oración, un canto lírico para compartir lo único que no se quiere compartir: el desamparo cruel ante la ausencia.

Perdón, hermanos,  
porque no alcanzo a verlos,  
ahogada como estoy en mi hoyo  
de pequeñas miserias.  
¡Mentira que deseo morir!,  
antes quisiera conocerlos  
sin mi lente deforme,  
quizás los amaría tanto,  
o más de lo que estoy amando  
a mi lastre de lágrimas  
en este viaje de niebla.



La palabra es muy importante cuando uno la está creando, más importante cuando uno la pronuncia, pero es mucho más importante cuando la escribe.<sup>31</sup>

Así se construyen los mitos.

Ciudad Nezahualcóyotl.UAM-A, verano del 2001.

## BIBLIOGRAFÍA

- DESCRITURA*. Revista literaria independiente, año IV, mayo de 1998.
- ESQUILO, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 2000. 312 pp. (Biblioteca Básica, 4)
- EURÍPIDES, *Tragedias II*, Madrid, Gredos, 2000. 339 pp. (Biblioteca Básica, 7)
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, 2 tomos, trad. de Esther Gómez Parro, Madrid, Alianza Editorial, 2001 (Libro de Bolsillo; Religión y Mitología).
- SÓFOCLES, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 2000. 336 pp. (Biblioteca Básica, 5).
- OCHOA, Enriqueta, *Retorno de Electra*, México, SEP-Diógenes, 1987, 153 pp. (Lecturas Mexicanas; Segunda Serie, 72).

<sup>31</sup> Entrevista, *op. cit.*, p. 15.

Azucena Rodríguez-Torres\*

SANTA FÉ. 18 DE JULIO DE 1886

**M**i querido hermano regresó hace tres días de su estancia en París. Ha prometido contarme confidencialmente sus visitas furtivas a Londres y Ginebra. Volvió de madrugada, pero nada podría haber evitado que lo escuchara. A través de la ventana lo vi bañado por la luz de la luna. Quiero decir, los vi a ambos: José trajo a un extraño amigo quien, como mi hermano, viste con sumo cuidado, es joven, o lo parece, de delgadez extrema, y palidez que tiene algo de enfermiza. Alcancé a notar el brillo de sus ojos. Sólo estará aquí unos días, pero su presencia silenciosa es demasiado peculiar: nadie la ve, pero nadie puede ignorarla. No sé nada más de él. Al día siguiente me desilusionó que no hubiésemos conversado José y yo, pues descansó hasta entrada la tarde.

Hoy por la mañana, nos abrazamos y nos besamos con toda ternura, charlamos un poco acerca de su viaje, cosas que ya conocía por sus cartas, pero fui muy dichosa al oírlas de su propia voz. Mi madre nos interrumpió y me llevó a su lado; en cuanto anocheció, mi hermano salió con el señorito. No pude dormir, hacía calor, los ruidos de los

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

sapos y el maullido de algún gato eran tan claros e insistentes que casi me dio la impresión de que intentaban decirme algo. Llegué de puntitas a la biblioteca, pero no leí aquellos libros que José y yo leímos desde siempre, preferí uno de los que aún se encuentran manuscritos, los poemas en que trabaja José. Encontré la traducción que su amigo Pombo —vaya pareja que hacen esos dos— ha realizado, los relatos de un inglés totalmente desconocido, que sólo hablan de hechos sobrenaturales. Bien, pues me inquietó de tal manera que el insomnio se ha prolongado, por lo que estoy escribiendo estas líneas (a falta de conversación) para tal vez mostrárselas luego.

Al tercer día de su llegada, el invitado de mi hermano se fue. José lo ayudó con algunos asuntos: fijar su residencia en nuestro país y conseguir administrador para sus rentas. Él estaba encantado y yo celosísima. Dice que es un noble de las más antiguas familias europeas, y yo le he respondido que recuerde lo que le sucede a esos descendientes según el libro de la biblioteca y cuya impresión aún perdura en mí, por lo visto. Me miró con una sonrisa adorable sin decir nada, pues en ese momento mi madre le reprochó que nos hiciera amigos para que nos conociéramos mejor porque a los dieciséis años yo no tengo enamorado.

Nosotros sólo guardamos silencio. José está otra vez a cargo del negocio, quedó casi contento, aunque siempre conserva un dejo de tristeza. La otra noche leímos algunos de sus poemas y entonces recordamos nuestros juegos de niños, bailamos y tocamos "Los maderos del San Juan", Robre hermano, Juamargura y la alegría se entrelazan en su vida y, en sus versos, para primo, los periódicos lo tachan de exótico, aunque sus poemas han aparecido en una antología. Poco antes de despedimos, posó mi mano en su corazón —donde también reposa el mío— y me preguntó cómo podríamos

tener la certeza de que está ahí. Yo seguía riendo y por le hice caso, a veces se preocupa por cada cosa.

FEBRERO 1987

Ya ha transcurrido un año desde que escribí por última vez. Es un ligero alivio cuando me siento triste. Hace cuatro días escuché muchos ruidos en la recámara de José. Llovió durante toda la noche; los relámpagos y los truenos me provocaron tal temor que no me atrevía a salir de mi recámara.

Tristemente, mi padre amaneció muerto, anteayer. Nadie quiere decirme cómo o por qué. El médico lucía sorprendido, fingió serenarse cuando me acerqué, llorando, a él; me acarició la mejilla, noté su preocupación mientras me miraba a los ojos, y se fue.

José estaba demasiado pálido, y al preguntar la razón habló de los problemas económicos que heredamos de mi padre. Una especie de certeza contuvo mis preguntas. Me abrazó llorando, sus besos amargos me hicieron temer y amarle más aún. Estaré con José siempre, como cuando éramos niños, como hoy, cubiertos de mantas, ocultos y temblando, sombríos y enlazados.

AGOSTO 1989

El éxito literario ha vuelto, y con él la amistad de Emilio, de Roberto, de Cano, de Isaac, incluso de los hermanos Arias. Soñé a Elvira muerta, en el ataúd de seda negra, a la luz de la luna, la besé sin término y sentí la frialdad de su boca. El poema nació en mí, yo sólo lo escribí y, como el negocio va de mal en peor, se lo he obsequiado en sus cumpleaños, sus hermosos y pálidos veinte años. La amo tanto como desprecio los halagos y las visitas. Al leer su obsequio, me dijo que moriría si en eso fuera mi felicidad. El poema ha sido publicado, el poeta ha sido tachado de grotesco.

Mientras, el temor atraviesa las calles de esta ciudad; me recuerda el clima del barco donde realicé mi último viaje. La escasa tripulación nos miraba de soslayo, a mí en lo particular, y murmuraba entre sí, mostraba trazas de no dormir durante largas noches: una de esas manías que seguramente es propia de los marinos. También nuestra ciudad es un pequeño navío en medio de un mar de tierras desiertas, en medio de la violencia de la guerra civil. Algunos de los magníficos productos que he traído de Europa son objeto de curiosidad y de repulsión para los provincianos. He visto algunas mujeres persignarse al pasar cerca de mi almacén, otros entran por curiosidad para mirar la réplica de una deidad pagana invaluable que me vendió un anticuario parisense, los niños procuran no acercarse a la entrada y, si por algún motivo deben hacerlo, pasan corriendo sin voltear siquiera.

Amar al ideal, plasmado en la virginal figura de Elvira, es la única salvación al infierno de esta sociedad sin matices.

#### 4 DE ENERO DE 1891

Encuentro que las noches han cambiado: sufro de sonambulismo y mis sueños están poblados de angustia y de visiones aterradoras. Durante el día sufro una fatiga que me haría quedar con gusto en cama. Pero en la noche respiro con ansia un aire espeso pero fortificante que no me permite conciliar el sueño sino hasta muy tarde. Estoy, por lo demás, particularmente torpe, creo que me herí la muñeca izquierda al cortar rosas. Mostré la cortadura a mi hermano, quien para consolarme, besó con dulzura las yemas de mis dedos y continuó hasta llegar a la herida; no sé por qué, eso me asustó y retiré mi mano con brusquedad. José me miró sorprendido y se disculpó.

#### 9 DE ENERO DE 1891

Mi pequeña Elvira, cómo debiste atormentarte los últimos días, aunque la suerte fue echada cinco años atrás. Es cierto, yo deseaba su

presencia cruel y enigmática; él me necesitaba para entrar a nuestra tierra, y a nuestra casa. Olvidé temerle pues absorbía mis temores más recónditos, sus manos eran frías tenazas con que sostenía mi rostro o mi hombro para hacerme parar de escribir. Se complacía en mis versos, pero no con la sencillez azorada de nuestros amigos: entendía cada palabra como si él mismo la hubiese escrito.

Elvira, si supieras cuánto añoro las rosas que paulatinamente fueron emigrando de tu rostro, hasta esta noche en que se borró por completo.

Entiendo su fascinación. Nadie —mucho menos yo— era capaz de resistir tu presencia angelical. Perdóname por no percibir tu afición a la noche: al principio, fue el encantamiento de tenerte fresca durante las horas más oscuras de la madrugada, sólo apreciaba el maravilloso contraste entre tu blancura y el fulgor de tus ojos bajo la luz de la luna. Aún amo los primeros momentos en que dominabas la noche con sus ruidos y sus rincones, eras tan deliciosa como una niña caprichosa manipulando a su antojo sus juguetes.

Me di cuenta hasta aquella noche en que lo descubrí, o que él se dejó descubrir en el umbral de tu puerta, mientras tú, desvanecida, respirabas débilmente apenas, justo después de su ataque.

Debo decirte qué nos espera —no me separaré de ti nunca—. Él es un monstruo que sobrevivió en Europa mientras ella fue salvaje y él señor de sus tierras y sus siervos. Ahora prefiere permanecer en este continente indómito, donde todo vive y muere en el mismo instante, porque él *está muerto*.

Es un muerto. Y obtiene una extraña forma de vida arrebatándola a otros. ¿Cómo?, mi Elvira, *él bebe sangre* de los hombres. Recuerdo esos libros y los cuentos de la abuela donde hablaba de murciélagos —de vampiros— capaces de consumir la sangre de las bestias más imponentes. Éste es el peor de todos por su engañosa apariencia de hombre y sus cualidades de demonio. Pues bien, antes de saberlo —aunque en una parte de mí sospechaba, más aún, ansiaba lo diabó-

lloca de su condición. «Lo invitó a nuestra tierra, a nuestra casa. Debe ser vulnerable, ya que no se separó de mí ni un instante y requirió de mil atenciones en su larbo; además, no quiso despertar sospechas durante aquellos días en que fue nuestro huésped, como si realmente por algo o por alguien...»

Los asesinatos extraños comenzaron pocos días después. Los jornaleros han muerto sin razón aparente, ya se refieren leyendas prodigadas por el temor de la gente humilde, de donde toma, preferentemente, a sus víctimas. Sin embargo, su saña alcanza a toda la ciudad, nuestro padre incluso. Hay temor, ya nadie sale por las noches; quizás es ha acentuado la necesidad de hablarle entre la gente. Y te, pobre niño mío, has sido también víctima de ellos. Yo sólo conocía la leyenda, hasta que, como te decía, lo descubrí después de atacarte. Me miró y me dijo burlonamente: "Tres hermanos de la noche, nunca había sido tan feliz". Mostró una pequeña herida; mírala, yo te seguí, su boca palpitaba y tenía un rastro de sangre en los labios.

Los días que siguieron confirmaron lo que parecía una pesadilla. La luz del sol empezó a ser insuportable, así como te fue imposible entrar a la iglesia sin saber por qué te convulsionabas de sus puertas, fomentando la mala voluntad del pueblo que ve nuestro amor con la vulgaridad propia de la gente baja y ruda. Hablaste de tus hermanas; me describías la belleza de la perverción, el dolor que el día te provocaba y de tus sueños en que lo veías llamándose. El médico de la familia sospecha un extraño mal contagioso o congénito, pero reciente, del cual ha sido mencionado otros casos. Aunque yo supiera cómo, no podría revelarte un secreto que te es mil veces ajeno.

10 DE ENERO DE 1891

Mis sueños se vuelven tenues y reveladores, nunca reconfortantes. Quiero aprovechar los pocos momentos de fuerza para decirte, amado

mío; lo que veo en ese otro mundo que me reclama con el ímpetu del huracán; palacios nacidos entre montañas y parajes helados; lenguas extrañas; piscinas que mí me conozco; bellísimas mujeres — que me llaman hermana — que son, al mismo tiempo, terribles (no te ofendas, pero parecéis ser habitantes de tus poemas). También veo al extranjero. Está sorprendido porque no lo amo; le extraña nuestro amor. Creo que no estará muy orgulloso de su creación americana. Camino la tormenta. Respira una noche indescriptible; y aquí, te busco. Te buscaré siempre y lo hecho, porque ya voy desconociendo el camino para llegar a tí. Pronto será nuestra bordillera y nuestras selvas sólo de noche; por supuesto, las playas tendrán mi nombre y el tuyo cada amanecer; escribes en la arena. Adoro las leyendas de pescadores y me fascina la idea de crear una propia; las muertes la harán más escalofriante. Sup

Sé que no vas a seguirme, ¿para qué? Vivo, serás mucho mejor vampiro de lo que yo será nunca.

Corre todas las cortinas. Quédate a mi lado. Estoy tan agotada. ¿Puedes leerme de nuevo ese poema de las sombras? El que estás escribiendo... Otro nocturno y ¿verdad? Así que te has inspirado en nuestro amor? Me gustarían sus amantes oscuros, las sombras que se abrazan. Cuántas cosas me has enseñado a escuchar. Creí que nunca se ocultaría el sol. Salimos a pasear al jardín. Podremos seguir conversando durante varias horas, antes de ir a dormir.

12 DE ENERO DE 1991  
El día 6 de enero cayó mi hermana en forma grave de neumonía — no volví a salir de mi casa hasta el día 14 en que la llevé al cementerio. Al morir, Elvira había recobrado todo su encanto; a pesar de su dolorosa y prolongada agonía, la muerte le restituyó la belleza de la vida hasta el punto de que ni yo mismo podría decir que era un cadáver lo que tenía delante. Después del entierro, moribundo

de dolor y de sufrimiento, caí en cama, no pude moverme en varios días, vencido de dolor, no podía pensar. Los músculos no me sostenían, tenía el alma destrozada. A esa inmovilidad siguió la preocupación por el bienestar de mi pequeña, recordé que fue sepultada con un crucifijo alrededor del cuello y en la tierra bendecida por Dios, con lo que se hallaría doblemente prisionera. Casi enloquecido tuve que cometer el crimen de la profanación de su tumba. Durante la noche una sórdida figura llevó conmigo el ataúd con el preciado cuerpo al lado de los que mueren sin la gracia del Señor. Si no habrá reposo para ninguno de los dos, allanemos el camino para la eterna zozobra.

Por un supremo esfuerzo de voluntad volví a mis negocios. Al abrir el almacén fueron a cobrarme el entierro de mi hermana, no tenía en caja \$600 que me pasaban de cuenta. Dicen, malévolamente, que lo peor está aún por venir. Escandalizados, se marcharon al verme sonreír.

## 23 DE MAYO DE 1896

Mi más breve diario es también de Elvira y hoy llega a su fin. Lo mejor de mi obra se ha perdido en el mar. Durante los primeros años posteriores a su muerte, escuchaba algunas noches un aleteo contra los cristales que encendía mi esperanza, pero ya no. Tampoco se han escuchado más noticias espeluznantes sobre muertes de algún hombre o algún niño. Es posible que el terrible demonio se haya marchado, pero no sé cuál haya sido el destino de Elvira. Quizá haya emprendido aquel viaje por sitios recónditos o se habrá marchado tras su creador hacia Europa. Existe la posibilidad, incluso, de que haya encontrado por fin algún reposo.

He decidido, en tanto que ya no hay nada más que me ate a la vida, darme muerte por mis propias manos, lo he pensado así para que no me sepulten en el cementerio sino cerca de ella —mi madre ya podrá rezar cerca del cuerpo de sus dos hijos— y quizá, alguna vez, vuelva

para tocar la tierra que cubra mi tumba. Me dispararé al corazón, si tan sólo supiera dónde se encuentra, pues éste se ha marchado tras ella. Pero el órgano que late en mi pecho, la grosera maquinaria que me impide dejar de existir, ya ha sido localizado e inequívocamente marcado por un cirujano amigo mío. Es todo. Siento frío y te amo, mi Elvira.

*Esta noche*

*solo, el alma*

*llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte*

*separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia...*



Izrael Trujillo\*

**D**e niño  
espiaba a través  
de la cerradura  
en el cuarto de mis padres,  
el amor era sombras  
y quejidos.  
Durante el día,  
el nombre de mi madre  
era un ave recién nacida  
en labios de mi padre  
—del caos y las tinieblas  
florece su nombre—.  
Tristes discípulos  
fueron mis ojos  
que no dejaron  
acercar mi alma.

\* Casa de la Cultura, San Cristóbal Ecatepec. Estado de México.

Mi cuerpo fue a las sombras  
y entre el caos y quejidos  
tuve amores,  
mas a la luz del sol  
dije sus nombres  
y de mi boca nacieron  
aves muertas.

||

Sobre las piernas de mi madre  
caía un chal, heredero de una cascada  
de flores eternizadas,  
siempre maduras, siempre secas.  
Su rostro, tan amado,  
se me iba diluyendo en los ojos  
al tiempo que la lluvia  
deslavaba los muertos de su alma.  
La tarde hizo su parte,  
y del jardín,  
avivado por el rocío,  
nació un chirriar,  
como de huesos  
rumiados en la mente.  
¿De dónde viene ese sonido?  
murmuré, mientras la lluvia  
se perpetuaba en sus mejillas.  
—Son grillos, hijo, cantan  
para arrullar a las semillas  
recién nacidas.  
Pasando sus mortecinas manos

bajo sus párpados, salió al patio  
para volver con uno de esos bichos  
sobre su palma.

—Son ellos los que cantan, dijo,  
mientras lo colocaba a la altura  
de mi vista.

¿Y por qué llevan guadañas  
en las patas?,  
pregunté con la corrosiva  
inocencia que dan los primeros años.

Su mano se cerró  
tan lentamente,  
que tuve tiempo para aprender  
de la vida el canto y el silencio  
sin llorar como un niño,  
por el grillo, por mi madre  
o por mí.



Severino Salazar\*

*A Izrael Trujillo*

Lege una vieja vestida de negro.  
Desarrapada.  
Ha caminado sin parar cuatro días y tres noches, y ya se le acabaron las provisiones que trajo para el viaje.

Hasta hoy en la tarde que mira a lo lejos una verde colina, y sobre ésta las murallas de piedra de la ciudad que viene buscando, siente un poco de alivio.

Las atalayas, las fortalezas almenadas del castillo sobre los acantilados, dorándose con los últimos rayos tibios del sol.

En las torres más altas, dos banderas ondean majestuosas con la brisa que sube de los llanos.

Sube —poco antes de que caiga la noche fría del otoño— con la horda de peregrinos y limosneros que recorre los campos y sube hasta las puertas nobles del castillo.

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

Soplan tiempos recios.

Reclama atención especial, y que a ella se le permita hablar con el señor.

Dice que es la portadora de un importante mensaje.

Es una agorera.

Su nombre es Ramona Llull.

Ahora tiene hambre y sed.

Pero es mucho más grande la urgencia de entregar el mensaje que le fue comunicado en un sueño, que se repitió siete noches seguidas.

Después que le han dado de comer en el refectorio destinado para los mendigos, la hacen pasar a un salón amplio y alfombrado para que espere.

Cubre su cabeza y la mitad de su cuerpo con un manto negro, pardeado por el sol en algunas partes y con agujeros, y lleva en la mano izquierda unos cogollos marchitos de romero.

Sus ojos grandes, bajo su frente arrugada, giran lentamente como dos planetas habitados por el misterio.

Como tratando de descifrar el universo en el que han penetrado.

Sin mucha tardanza, pero ya en la noche, el señor y su joven mujer la reciben.

Retorcidos troncos de olivo arden silenciosamente bajo la campana de una gran chimenea de piedra blanca.

Las llamas brillan en la seda de los gruesos tapices y damascos que cubren las paredes circulares de techo a piso.

En el aire se respira la nobleza que se ha venido destilando con el devenir de las generaciones.

El cielo azul y las estrellas pasan lentamente más allá de los delgados pilares y filigranas de una ventana ojival.

Es el inescrutable firmamento, cargando los misterios de nuestro destino, que nunca nos deja de mirar por todas partes.

La saurina sabe que estos espacios dan testimonio, en cada uno de sus detalles, de que aquí se piensa más en el bien de lo impercedero.

Y se lucha contra los absurdos e intrincados caminos del deseo sin fin.  
Ni finalidad.

Sin duda, ella lo intuye, a la cabeza de todo este orden y bienestar se halla un hombre próspero y generoso que está en gracia con Dios.

Y que sabe cuidar bien de los súbditos que acogen sus murallas; y aun de aquellos —los más— desperdigados en las amplias llanuras y montañas de sus dominios.

Es bueno saber, se consuela la agorera, que en algunos rincones del mundo Dios sonríe complacido.

Así sea Su santa voluntad.

Aunque en otras regiones se burle, y se escuchen a lo lejos sus carcajadas celestiales.

Este hombre, sabe la saurina, acaba de recoger las cosechas de este año que, como nunca, fueron abundantes.

Y, como si fuera poco, envuelto en toda esta abundancia que cae del cielo y sube de los valles por las laderas, Dios también le ha mandado su primer hijo.

Cuando Dios socorre, socorre a manos llenas, dice a guisa de salutación la vieja desarrapada.

Y procede a darles las nuevas que la habían echado al camino con su cargamento de sueños en busca de estas lejanas tierras.

Empieza su discurso diciendo que el tierno vástago, que la joven señora mece en una artesa —ferrada de zaleas blancas y amarillas— junto al fuego, ha sido llamado entre miles y miles.

Llevará a cabo grandes trabajos y presenciará un prodigio para beneficio del género humano.

Porque va a crecer en él, el hombre más amable, más sabio, más leal y más fuerte, y con más noble espíritu, mayor instrucción y mejor crianza que todos los demás.

Para esto deberá abrazar la regla y la orden de caballería.

Porque en el mundo faltaba caridad, lealtad, justicia y verdad; y estos dones debían ser restaurados.

Y para llevar a buen término la alta encomienda que se le ha asignado, será menester de caballero, caballo, armadura, lanza, ciervo; y un elemento intangible, extraño y vacío: el abismo; o sea, el precipicio.

O sea, el paisaje a la vez escabroso y bello de estas regiones.

Pues en el momento en que entraran en conjunción dichos elementos, el prodigio iba a ser visible para todos.

Concreto en una hermosa imagen nunca antes vista.

Y esa imagen iba a quedar grabada, a perdurar en la mente de los hombres a través de los siglos por venir.

Pues la imagen iba a estar compuesta de caballo, la más bella de las bestias, la más veloz, que le da al hombre que la monta el título de caballero.

Armadura, el caparazón de fortaleza, la protección del peligro, que más que cubrir el cuerpo, cubre el alma.

Lanza, la más honrada y noble de las armas.

Ciervo, el animal que va pensando en el bosque que recorre y lo materializa sobre su cabeza, y va con él a cuestras.

Y el elemento temido: el abismo, el precipicio, el desfiladero.

El vacío sin fondo.

El vértigo y el horror.

Que él —el caballero elegido— debía desafiarlo.

Y llenar ese vacío aunque fuera por un instante.

Y para dejar fija en una imagen —como ya lo ha dicho— esa hazaña.

Estaba ahí la gran misión del infante, que ahora yacía en la artesa.

Pero para que se cumpliera ese destino, Dios le ponía tres condiciones.

Que cuando el herrero estuviera forjando su lanza en la fragua, el propio señor, su padre, apagara el hierro candente con una de sus lágrimas.

Segundo, no cazar ciervos, ya que en la cornamenta de estos animales san Eustaquio vio la cruz donde padeció nuestro Señor.

Pues los ciervos llevan en su cornucopia el Calvario.

Y por último, y por muy contradictorio que pareciera, la persecución y la caza de un ciervo, precisamente, abriría de par en par las puertas del prodigio.

En su poder no estaba descifrar el acertijo, aclara la desarrapada.

Y ese niño, la vieja ahora apunta con el índice largo y flaco hacia la artesa blanquísima, hecha de álamo, debía permanecer toda su vida atento.

Ojo avisor.

Porque una plaga de mariposas de colores y una lluvia de mierda preludearán el prodigio en un día de verano.

Prodigio que quedaría grabado para siempre en la corteza de esta tierra y en la mente de los hombres por venir, no se cansa de repetirlo.

Santa herida en la carne y en el paisaje.

Santa imagen en la mente de los hombres.

La joven esposa se acerca a la artesa y levanta el velo azul que la cubre.

Invita a la vieja con una sonrisa para que se arrime y mire a su vástago.

Cree que la mujer de negro es tímida.

Va a la vieja, la toma de la mano y la pone frente a la artesa.

Ve un precipicio sin fondo, dice muy quedito la desarrapada.

Ahora las tinieblas cubren mis ojos: soy ciega durante la noche.

Sólo veo con mis sueños.

Momentos después, los cogollos marchitos de romero chisporrotean sobre las brasas de la chimenea.

Afuera, el viento silba. Con sus ramas, los árboles le lloran a la noche.

}

Los cascos de su caballo cuatralbo van pisando una gruesa capa de hojarasca podrida.

El viento frío dispersa el tintineo de los cascabeles de plata.

El señor —dos escuderos le siguen a prudente distancia— cruza la maraña de un bosque pelado rumbo al castillo.

Ya se encuentran muy cerca de este último.

Él, sumido en meditaciones, esquivo instintivamente las ramas bajas que atraviesan el cielo del camino.

Es una mañana llena de sol y el agua canta entre las piedras de los arroyos, mientras las pule y las limpia, pues se está derritiendo la nieve.

Lleva tres días recorriendo sus tierras.

Está a punto de llegar la primavera: el viento ya empieza a sacarle su aroma a los troncos de los árboles.

Como si fuera una mañana sagrada, la mañana huele a incienso.

El señor mira con curiosidad a las hileras de capullos de las crisálidas que cuelgan solitarios, aquí y allá, de las ramas pelonas de los madroños, de las wisterias, de los avetos, de los pinos, de los robles y de los encinos.

Esas bolsas grises están pletóricas de la vida que protegieron durante el invierno; contienen color, movimiento, alegría.

Mientras silba, el viento aún frío las mece suavemente como badajos mudos.

Detiene su caballo y se queda en éxtasis mirando los precarios receptáculos de donde saldrán las mariposas que van a poblar los prados del próximo verano.

Él mismo se sorprende porque nunca había reparado en estos caprichos de Dios, que se vale de tantos y variados métodos para depositar sus criaturas en el mundo.

¿Por qué hay criaturas que deben pasar por tantas transformaciones y morir tan pronto?, se pregunta, y mira al otro lado del arroyo una colonia de arces llenos de brotes nuevos a punto de reventar.

La fatiga no le impide demorarse un poco para cortar algunos de esos capullos con todo y rama.

Tampoco es un impedimento la felicidad de saber que se halla a una jornada del hogar, del lecho de la mujer que ama y de los hombres que le quieren y le sirven.

Llena su alforja de cuero de crisálidas, con mucho cuidado —para no aplastarlas, para no romperlas; siendo tan frágiles.

Por fin, a la vuelta de un camino, mira a lo lejos las murallas almenadas de piedra, y atrás de éstas la gran torre con sus torrecillas, las lucernas cónicas y sus techos negros de pizarra.

Su corazón da un vuelco porque sabe que en este momento, desde el paseo de ronda, los arqueros los están mirando, y la noticia de que se acercan ya recorre el alcázar.

Una vez sobre el puente que cruza el foso, saluda a los hombres y besa a su madre, que salieron a recibirle, sin desmontarse de su caballo.

Entra al zaguán ancho y profundo que desemboca en el patio enlosado con rombos de calcáreas negras y blancas bien pulidos por los cascos y las pezuñas, las ruedas y los arrastres.

Mira a los muros, los paseos de ronda, las ventanas y las lucernas de la capilla, al paisaje que le pertenece, que forma parte de él. que lleva dentro del alma.

Baja de su caballo.

Un hombre toma las riendas.

El señor se dirige a la torre donde se encuentran su mujer y su hijo.

Y después de que los abraza y los besa, abre su alforja de cuero y le explica a su mujer que, en su camino de regreso al castillo, le ha arrancado al bosque un regalo para su hijo.

Y de inmediato se dispone a colgar con mucha cautela las ramitas, de donde penden las crisálidas, en el dormitorio de su hijo.

Cuatro, de las cortinas de la ventana; dos, de la cadena de la lámpara que pende de la bóveda del techo; una, del velo que cubre la artesa.

Y las catorce restantes, de un cordón que amarra de esquina a esquina y que cruza el aposento.

Cuando ha terminado su tarea decorativa, le dice a su mujer, quien le mira como pidiendo una explicación:

—Esos capullos que ahora se ven grises y feos, están llenas de colores, de belleza, de movimiento, de vida.

¶

Y pocos días después, la mañana del primer domingo de la primavera, tiene a su hijo en brazos.

Juega con él mientras espera que la señora termine con sus arreglos personales, pues deben asistir juntos a oír la misa que se cantará en la capilla del castillo.

Las dos campanas de la torre —la aguda y la grave— están dando la última llamada.

Se está divirtiendo con su hijo; pero también está un poco nervioso, porque no es correcto hacer esperar mucho tiempo al piadoso abad que sube a la capilla, cada domingo, en su mulo blanco, desde el monasterio de un bosque extramuros.

El señor lanza a su hijo hacia arriba, al vacío, y lo atrapa con sus manazas.

Le lanza tan alto, que su cuerpito casi toca las bóvedas del dormitorio.

Y el infante agita sus tiernos brazos y grita de alegría y terror al sentir el vértigo del abismo, el horror del vacío.

Y a través de su hijo el señor también siente ese vértigo.

Y la alegría malsana que debe contener...

Pues es la propia carne del señor la que viaja por el abismo.

El señor disfruta los gritos que llenan las bóvedas del dormitorio, que seguramente también recorren los pasillos del alcázar.

Como si esos gritos salieran de su propio corazón, que ahora trajera en las manos.

En sentido contrario, llegan hasta ellos, desde la capilla, las voces del coro que se ensamblan para entonar los himnos de la celebración eucarística.

Mientras lanza y cacha a su hijo, mientras disfruta de ese juego que hace sufrir y gozar a su criatura y a él mismo, a causa de una sincronía del tiempo, del universo, de Dios, las mariposas empiezan a salir de sus madejas grises.

Se abren los capullos de las crisálidas.

Las cuales maduraron en la tibieza de estas bóvedas, colgadas de hilos y muros, una parte ínfima del invierno.

Revolotean —buscando la luz y los espacios abiertos alrededor del dormitorio— mariposas de colores: azules, blancas, rojas, amarillas, verdes, negras, pintas.

Un remolino formado por veintiún mariposas de colores recién nacidas; que aprenden torpemente cómo volar, mientras algunas van a chocar contra los postes de una cama.

El señor y su hijo se quedan embelesados mirando a esos pares de alas, aún brillantes por la humedad de los capullos de donde salieron.

Cuando por la puerta aparece su mujer, el señor ya dejó al niño recostado en su artesa, borracho de vértigo.

Parado a medio aposento, las manos cruzadas, lleno de admiración, sigue con la mirada el vuelo de las mariposas.

Luego abre la ventana para que salgan al campo las mariposas, y entre el venticillo frío de la primavera.

Se para frente a la ventana ojival, apoya sus grandes manos sobre los delgados pilares de mármol y mira al cielo azul y luego a los ondulantes valles abajo, a lo lejos, sembrados de vid o plantados de olivos.

Respira profundamente: llena sus pulmones de aire fresco.

El halo verde de los retoños nuevos ya cubre las costras de los pámpanos.

Exactamente abajo del castillo, sobre las riberas de un riachuelo, un pastor cuida de su rebaño; y se miran tan pequeños que el señor piensa que, para llegar hasta allá, existen dos maneras.

La primera, bajar del castillo, darle media vuelta al cerro y encontrar el camino; la segunda, lanzarse desde esta ventana y atenerse a las terribles consecuencias.

Sólo la manera de llegar a ciertos lugares los convierte en precipicios, en abismos, piensa.

Y piensa también en la agorera, en la vieja desarrapada que hace ya dos otoños pasó por el castillo.

Y también recuerda que, cuando él era niño, miró cómo un asno se alimentaba de crisálidas en un bosque nevado cerca del lago, y cómo estiraba el cuello, abría el hocico y pelaba los dientes para alcanzarlas.

Y luego cómo se deshacían los capullos entre los enormes dientes.

Su instructor de ballesta, que se hallaba a sólo un paso atrás de él, le había dicho:

—Le van a salir alas de colores en el verano.

Él había respirado profundamente y no comentó nada.

—O cada vez que rebuzne, le saldrá una ráfaga de mariposas por el hocico —dijo después su instructor.

La flecha se va en el aire y atraviesa, con un golpe que suena hueco, una oca parada en la punta de un risco.

Aquella lejana noche de su infancia había soñado que un hermoso asno —con sus enormes alas de colores atravesadas por los rayos del sol— pasaba volando sobre las almenas del poniente.

Como si se tratara de una sola persona, todos se ponen de pie al mismo tiempo en el instante en que el señor y la señora entran en la tibia capilla.

Avanzan solemnemente a lo largo de la nave hasta el crucero y, en el silencio sagrado que les envuelve, ocupan sus lugares bajo el púlpito de mármol blanco, hombro con hombro, humildemente entre los hijos de un solo Dios.

El señor va pensando que el rey de los abismos es el mismo Dios.

En el coro —veinticuatro pares de ojos atentos miran a las hojas de cuero blanco del cantoral— seis mujeres y seis niños cantan:

*...todos se ajoelhem no céu, na terra e nos abismos, e toda a lingua proclame...*

4

El señor, en la fragua, ordena que se forje la punta de una lanza que debe ser especial y muy fina.

Pues será un arma noble —como seguramente hay muchísimas distribuidas a lo largo y ancho del mundo— que hará historia.

Él tiene que estar presente mientras se forja, mientras el fuego y el hierro le da forma al hierro.

Cuando ya está moldeada, derrama una de sus lágrimas sobre el hierro candente; y se deja ahí, sobre el yunque, hasta que se enfríe y recobre su color natural; porque así se ha augurado.

Mas es una lágrima de dicha.

La gota de agua salada apenas baila y chilla un segundo sobre la maza púrpura —casi transparente—, se vuelve una perla pequeñísima y se esfuma.

¿No son así todas las penas y sufrimientos, y por ende la misma dicha?

Holocausto extraño.

Se mira el mar tranquilo a lo lejos, como un espejo, mientras la peculiar ceremonia se lleva a cabo bajo las cálidas tapias cubiertas de hollín de la fragua.

Luego más tarde, en la carpintería, el señor ordena el mango, que debe ser tallado en madera de roble joven y tener las medidas exactas, como lo manda la orden de caballería.

La flamante armadura, de un país lejano, llegará a su tiempo.

Lo mismo la yegua de pura raza árabe que parirá al potrillo; y de éste crecerá el noble caballo.

Es temporada de fiesta: todos los súbditos del señor se alegran; hasta el más humilde y el que vive en la frontera más apartada.

Cada uno quiere contribuir según sus medios y posición en el mundo para el bienestar y formación del vástago del señor.

Rojos como un ocaso de invierno, en la perrera se empiezan a entrenar a tres camadas nuevas de podencos, que crecerán a la par del niño.

Los tapices que cubrirán las paredes de sus aposentos, a un reputado tapicero de Flandes se le mandaron a tejer.

Escenas de caza en amplios y oscuros bosques como catedrales, y con mullidos prados llenos de varas de campánulas azules y matas de estrellas de Belén, dragones de san Jorge; y amapolas rojas, amarillas y blancas.

Y una piedra aquí y allá, que rompa la suavidad del paisaje, dura y eterna como una bendición.

Porque si un señor es digno, tiene honor, es rico y poderoso, así también serán sus súbditos: ricos, honrosos y poderosos.

Por lo tanto, un humilde y habilidoso pastor, a lo largo del invierno y parte de la primavera —en esa temporada las ovejas permanecen sosegadas, sobra el tiempo y la concentración, y no es bueno tener la mente y las manos ociosas—, con las astas de un toro blanco le fabrica una trompeta, y un vaso para que tome el vino cuando sea grande.

Sobre la superficie lisa —y en regiones casi transparentes— de los cuernos, a punta de cuchillo y lesna, graba hermosas borboletas; y acomodadas de tal manera, que no deja espacio sin grabar.

Como si él también comulgara con el horror al vacío, que por momentos acomete a los que habitan —allá arriba— en el castillo.

Al mismo tiempo otro pastor, compañero del que graba en hueso y madera, sentado sobre la hierba verde, con su flauta de caña y con su ingenio, compone una coplas que describen con palabras sencillas y en abundancia toda la felicidad que derrama sobre esta región el nacimiento de dom Fuas Roupinho.

Pues su nombre es Fuas.

Mientras uno de los pastorcillos infla sus cachetes y silba notas llenas de sentimiento y pasión, el otro trabaja con la fuerza de su ta-

lento y de sus manos y escucha las primicias de una tonada que, muy pronto, pasará a formar parte de la historia viva de la región.

Cada quien se esmera por su lado en lo que hace, pero los dos están pensando en lo mismo.

5

El rosal de san Blas.

Fray Bernardo viene de la abadía extramuros tres veces por semana, y le instruye en los asuntos de Dios y los preceptos de la Moral.

Él mismo le narra una historia un día de otoño; mientras miran, desde una torre del paso de ronda, al bosque.

Y a lo lejos, entre las ramas pelonas de los arces y la bruma de la mañana, se alzan las ruinas de la ermita de san Blas.

Le cuenta que en el monasterio de un país lejano, donde san Blas estudiaba Teología, y fijaba en papel sus primeras reflexiones en torno a los misterios de la fe, crecía un rosal como aquél.

Fray Bernardo apunta con su dedo índice al arriate que se ve allá abajo, a través de las almenas; y continúa con su narración.

Un rosal de rosas blancas y perfumadas, que enredaba sus guías en las esbeltas columnas pareadas de mármol blanco de las arcadas que rodeaban al claustro.

Los ventanales de la gran biblioteca, en el lado poniente del segundo piso, daban a dicho claustro.

En la quietud anaranjada del ocaso, hasta su mesa de trabajo se abría camino el dulce aroma que soltaban los pétalos de esas rosas; y lo distraía de sus reflexiones por algunos momentos.

De vez en cuando, el santo varón asomaba su cabeza por un postigo para admirar esas criaturas de Dios, que de forma tan hermosa como que le pedían, como que le reclamaban un poco de su santa atención.

Y mientras apuntalaba con Platón y Aristóteles su sistema para resolver algunos problemas del misterio de la fe, los rosales, abajo, seguían creciendo.

Echando sus flores tres veces al año, adueñándose de los pilares, cubriendo con rosas y follaje los finos labrados de las cornisas y de las arcadas, en su ascensión para ganar el segundo piso y un poco del cielo del monasterio.

Llenando el aire de polen.

Y de igual forma, como si existiera una correspondencia paralela y secreta entre lo que sucedía en el interior de la biblioteca y lo que sucedía en los arriates, en las columnas y las pilastras del claustro, sus reflexiones y disertaciones teológicas también florecían, echaban guías, vástagos, se enredaban; y él mismo se enredaba en ellas.

Por lo tanto, sus dudas sobre la fe crecían, se tornaban insolubles.

Dios le hablaba en sueños, diciéndole: *Cada vez que me das la espalda, dudas de mí.*

En contraste, los troncos del rosal eran cada día más gruesos y retorcidos, fuertes, igual que leños de encino —como las dudas del santo—; sus espinas, largas y filosas como alcayatas y clavos.

Una tarde en que abandona abruptamente la biblioteca presa de la desesperación intelectual y del desasosiego —ya que la fábrica de su sistema lo ha metido en un callejón sin salida—, y camina de prisa por el ambulatorio, de pronto se detiene petrificado.

Pues con sorpresa se da cuenta que las gruesas guías del rosal ya tomaron las arcadas del segundo piso, brincaron los pretiles y están a punto de escalar la torre más alta de la abadía.

Y que ya llegó la primavera.

Una cortina de follaje nuevo filtra los rayos rojos del sol que se pone.

Un remolino de mariposas de colores revolotean muy cerca del chorro de la fuente; algunas mojan sus alas en el agua.

Se estremece.

Su cuerpo y su mente están debilitados por el ayuno, el estudio arduo y sin frutos, y la desilusión.

Una tristeza que no encuentra el fondo de su alma se apodera de él, cuando se da cuenta que se le pasó un largo invierno tratando de arrancar de los filósofos de la antigüedad las razones del misterio de la fe.

Sin ningún resultado; bueno, con muy pocos tal vez, se consuela.

Pero aún así, el santo varón, cuya inteligencia ha sido cultivada santamente —en ese mismo recinto— para reflexionar sin descanso sobre todos y cada uno de los hechos del mundo y su relación con el plan de Dios, no importa lo nimio que estos hechos puedan parecer a otros ojos o a otras mentes más ordinarias, piensa de inmediato en la soberbia de esos rosales que no quieren reconocer sus límites.

Que no se conforman con acatar las formas, las medidas y los espacios que para ellos ha designado sabiamente la naturaleza divina.

Miró desde el segundo piso hacia abajo, al arriate donde esas plantas tenían su origen.

El polen, que las flores derramaban con abundancia en el aire, lo mareó ligeramente.

Las espinas, largas y afiladas como espolones de gallo, como cuchillos, apuntaban con agresividad —desafiantes— a los cuatro puntos cardinales.

Además de soberbia, pensó, esa planta es provocadora.

El santo varón quería mirar aún más abajo, a los troncos.

Y en el intento, se fue de cabeza, entre el follaje.

En la caída, en plomada, las espinas le arrancaron la ropa.

Pero no llegó al suelo.

Poco antes de tocar tierra quedó perfectamente crucificado en dos leños del rosal que formaban una cruz.

Crucificado lo encontraron sus hermanos.

Y desnudo.

Atravesados de lado a lado por afiladas espinas, resumaban gruesas gotas de sangre los pies y las manos.

Todo su cuerpo sangraba.

Y en la cabeza tenía una corona de botones de rosas.

Ellos mismos, sus hermanos, le despegaron del rosal, le desclavaron con mucho cuidado para no lastímarle más.

Lavaron sus heridas.

Y envuelto en una blanca sábana fue transportado al jergón de paja de su celda.

Su recuperación había sido lenta.

En las penumbras de su celda siguió reflexionando, porque su mente no sabía hacer otra cosa: solamente de esa forma debía servir al Altísimo.

Y le suplicaba a Dios con todo su corazón que le devolviera la salud, pues debía cercenar, con el ayuno y el cilicio, las espinas de su propia soberbia.

Tenía que matar las rosas de su vanidad, el perfume de lo pasajero y baladí.

Desterrar el polen del pecado.

Un día especialmente cálido del siguiente verano, después de las oraciones de la mañana, ocupó nuevamente su lugar en la biblioteca.

Estaba descolorido, más delgado, y le habían crecido algunas hebras blancas entre su poblada barba rojiza.

Con la exuberante pluma de un ave que le había traído del Oriente un hermano misionero, que en la temporada de su convalecencia pasó por el monasterio, comenzó a redactar un tratado extenso, que le tomaría todo el invierno —*Rosarum tractatus*—, la taxonomía y cultivo de las rosas, de ornamento y medicinales.

Por las tardes, desde la ventana de su celda contempla por largas horas a la pequeña ciudad constreñida sobre una verde colina y, en medio de ésta, su enorme catedral.

Las finas torres eran como la cornamenta de un ciervo que mirara extasiado al cielo. Y una catedral sirve también para recordarle al hombre su compromiso con la caridad, la lealtad, la justicia y la verdad, piensa san Blas.

Una tarde, poco antes de la puesta del sol, una mariposa roja pasa por su ventana, y casi le roza la cara.

6

En compañía de su preceptor de ciencias naturales, camina apaciblemente sobre las vegas del río.

Repasan en voz alta los nombres de las plantas, de las flores, de los pájaros y de los insectos; las formas de las hojas, de los árboles y de las nubes.

El agua fluye en silencio: serpiente oscura con escamas de luz.

El sol calienta el aire de la mañana, pero un vientecillo refresca los prados y hace murmurar de vez en cuando a las frondas de los árboles.

Los pájaros —invisibles— cantan con mucho entusiasmo, como si fuera el último día de su vida que les fuera dado cantar.

Cada quien —pupilo y preceptor— carga un canasto y una caja de madera: recogerán alguna piedra, cortarán algunas flores, atraparán algún insecto, cazarán alguna ave, para estudiarlos más tarde con calma.

Vuelan muchas mariposas en el aire de este verano: los capullos vacíos de las crisálidas aún cuelgan de las ramas o yacen aplastados por el suelo.

Muchas, como si fueran una plaga.

Llevan con ellos las redes para atraparlas y los frascos de bocas amplias con los polvos que las dormirán intactas para siempre, sin perder su hermosa forma ni su color.

Este año, el preceptor quiere que crezca considerablemente la colección de mariposas de su pupilo.

Pues se trata de una parte importante de su educación.

En los gabinetes y aparadores del salón de la biblioteca aún quedan muchos espacios libres para acomodar los ejemplares raros de la cosecha que se recogerá durante el verano.

—Mire, ésta tiene una catedral dibujada en sus alas —dice dom Fuas niño.

Está asombrado, se le llena la boca de saliva, como si alguien le mandara un mensaje misterioso y terrible desde sus adentros, y se le deshiciera sobre la lengua.

—¡Y es enorme! —contesta más emocionado su maestro.

—Pero... ya no quiero atrapar más mariposas —dice de pronto.

—¿Por qué es eso?

—Siento que no está bien. Me dan lástima: no quiero verlas muertas.

—El hombre no debe sentir lástima por los animales. Eso es compararse a ellos.

—Hasta que termine el verano, entonces. Ahora no —dom Fuas mira suplicante a su maestro.

—¿Qué dices?

—Mejor que sean bellas el resto del verano. Que duren vivas un poco más.

—Estas mariposas van a durar más si las cazamos. Van a ser casi inmortales.

—Van a durar más tiempo muertas que vivas, por lo tanto. Que duren cuando menos unas semanas más, es lo que digo, por favor...

—¡Qué manera de razonar!

—Durarán hasta que alguien les sople y se vuelvan polvo. Aún así, siento que no hacemos bien —concluye dom Fuas niño.

—Las que atrapemos van a durar muchos veranos en las cajas de cristal. Van a seguir siendo bellas. Las vamos a seguir admirando. En cambio, las que sigan vivas se van a deshacer con los primeros vientos del otoño.

—Sí, pero yo no quiero contribuir con mis acciones a que su vida, de por sí corta, sea más corta.

Pasan los años como un suspiro, mientras crece y se consolida su educación.

Y una mañana a mediados de un verano tórrido, después de una solemne misa cantada en la capilla, se abren de par en par las puertas nobles del castillo y salen caballero y escudero rumbo a Francia.

Sus bestias jóvenes, de raza pura; sus armaduras y sus atavíos relucientes, de acuerdo a la nueva usanza.

Se ha declarado día de fiesta en todas las comarcas, como si un cometa por el cielo —puntual— lo hubiera anunciado.

Y ha venido mucha gente para verlos partir —labriegos, molineros, pastores, buhoneros, herreros, curtidores, pescadores, panaderos, todos los oficios de Dios— desde los cantones más remotos.

Una comitiva selecta los acompañará hasta la frontera.

El señor y la señora, desde las almenas más altas del paseo de ronda, los siguen con la mirada borrosa hasta que la inmensidad del paisaje los devora.

Pues ella llora de felicidad, luego de tristeza e incertidumbre; él reprime sus emociones y consuela a su mujer dándole argumentos poderosos para la resignación.

Atrás del horizonte que ahora miran se hallan las ondulantes colinas verdes del Alentejo, y más allá un amplio país con el cual no se tienen buenas relaciones; y aún más allá, el destino inmediato de su hijo.

Se unirá a los caballeros de la Orden de la Vera Cruz que partirán en una expedición a Tierra Santa.

La misión: edificar un monasterio cristiano en esas santas tierras y dar posesión de él a los miembros de la Hermandad.

Escortará a los piadosos Ivo y Antão, que también irán al frente de una encomienda secreta del rey, del rey que en vida ya es un santo.

Van a pasar algunos años antes de que vuelva de esas ignotas tierras, pero regresará cubierto de gloria.

Conocerá el mundo y abrirá las puertas del paraíso para sus padres y para toda su descendencia.

Esta mañana, los padres recuerdan las palabras de la agorera desarrapada que un otoño, ya perdido en la borrasca de los años, subió hasta el castillo; se están cumpliendo al pie de la letra sus augurios.

Aunque nunca se volviera a saber más de ella.

Dios es un precipicio, piensa el señor poco antes de retirarse a sus aposentos, pero no se lo dice a su mujer.

Uno no pude más que acercarse a Él temblando.



Por mucho tiempo estuvieron llegando noticias que se contradecían: que habían sido tomados presos en Siria o que ya venían de regreso, triunfantes.

El señor, en su alcázar, pasa noches intranquilo: la desarrapada lo visita ahora en sueños, anunciándole la proximidad del abismo.

Pero un día de invierno —de un invierno donde no ha salido el sol ni por un día— gracias a Dios, al fin se sabe la fecha exacta de su llegada, y la buena noticia alcanza nuevamente hasta el último retiro del país como una bendición.

Los moradores de las aldeas por donde pasa dom Fuas con su comitiva adornan sus calles, arreglan los empedrados y allanan los caminos.

Y el mero día salen a su encuentro, ponen alfombras frente a sus casas y riegan de pétalos los caminos para que las bestias, con su santo cargamento, pasen sobre de ellos.

Se hincan con devoción y luego bajan la mirada al sentirlos junto a ellos.

Muchos se atreven a palpar con sus propios dedos esos cuerpos que estuvieron en los lugares santos, que respiraron el mismo aire que respiró Cristo y sus apóstoles.

Son los hombres que desde Constantinopla escoltaron la Sagrada Corona de espinas que el Rey Santo rescató para los católicos de esta parte del mundo.

Los climas lejanos y las arenas del desierto curtieron sus pieles y esculpieron sus caras; ahora tienen la apariencia de los santos.

Como esculpidos en piedra, como tallados en madera.

Corren vientos de esperanza y renovación por el ancho mundo.



El sol ya ha disuelto la niebla y sus rayos atraviesan el tupido bosque que baja ondulando hacia las orillas de la playa o que se asoma peligrosamente a los acantilados.

Por el cielo, delgadas nubes vuelan veloces hacia el sur.

A caballo, dom Fuas recorre un pinar que huele a incienso rumbo a su castillo.

Se miran brillar allá abajo, a lo lejos, los brazos del mar que se internan en el bosque, entre los tajos de peñascos de la cordillera, formando abismos insondables.

Llega hasta él —muy atenuado— el bramido de las olas que se derrumban sobre las playas cubiertas de conchas.

Dos familias de cigüeñas —que han acomodado sus enmarañados nidos sobre las piedras más altas de las espadañas de una ermita en ruinas— taladran la mañana con los sonidos graves que salen de sus largos picos.

Por los arcos erosionados escurren los ríos de su excremento como la cera en un candelabro.

Le cae una zurrada de pájaro sobre el guante de la mano izquierda, amarilla como un pequeño gusano.

Mira hacia arriba, hay muchas aves en el aire de la mañana; espesas nubes de tordillos ensayan sus acrobacias.

Mira hacia abajo y los heliotropos y los basiliscos florecen uno al lado del otro, juntos, en abundancia, formando charcos de colores.

Luego escucha el sonido y siente el golpecito de otra mierda que le cae en el hombro derecho; negra, con el centro blanco, con la forma de una pequeña rosa, hedionda.

Le cae una más sobre la espalda; y otra, sobre la cabeza.

Va rígido —en gran medida por la armadura— y perplejo sobre su caballo, y no sabe qué pensar.

Está lloviendo mierda, y no lo puede creer, pero lo ven sus ojos: el bosque se oscurece por unos segundos.

Batiendo escandalosamente sus alas, parvadas de aves de distintas clases sobrevuelan el bosque, y todos van defecando.

Siente caer las zurradas de pájaro sobre su yelmo; y el olor penetra su nariz, hiriéndola, como si se estuviera dentro de un gallinero, que no ha sido limpiado en mucho tiempo.

Están enfermas de los entresijos todas las aves de la comarca; y están abonando con su guano y su generosidad los campos, piensa.

En seguida, una plaga de mariposas invade los ámbitos del bosque: ríos de mariposas de todos colores tejen sus corrientes entre los troncos de los árboles.

Como si un remolino de pétalos recorriera los valles y montes.

Algunas se posan sobre las ramas, las hojas, las piedras y apuntan hacia él con sus antenas, como si lo estuvieran mirando pasar.

Y súbitamente, danzando sobre el pasto verde, como si flotara, aparece un ciervo esbelto, tan esbelto como los troncos de esta parte del bosque.

Va respingando al tiempo que avienta fuertemente sus patas para atrás.

Una emoción, una ansiedad, un sentimiento nuevo recorre todo el cuerpo de dom Fuas, y lo descarga cuando aprieta con fuerza su mano derecha y siente a su compañera fiel, la lanza.

Instintivamente, sin perder otro segundo, espuelea con energía a su caballo y se encarreran tras el ciervo.

El ciervo huye en estampida, como sin tocar el suelo: brinca sobre los troncos de árboles caídos, sobre piedras, sobre arbustos, cada vez más veloz.

De vez en cuando voltea sin dejar de huir; mira para atrás, a su perseguidor.

Como interrogante.

Dom Fuas siente pasar rápidamente a su lado el bosque, como nunca, violentamente.

El aire fresco de la mañana se cuele por el tejido de la malla y por las hendiduras de la armadura.

Chorros de mariposas pasan rozando sus mejillas, se le enredan en el pelo largo y suelto, y se estrellan en el metal de sus brazos y de sus piernas; pero su vista está clavada en el animal, a punto de tirarle con todas sus fuerzas la lanza.

A punto de darle alcance en cada fracción de momento que pasa.

Lleva la lanza bien apuntada al blanco y empuñada a la altura de su hombro.

Sin embargo, no se decide, algo le hace esperar el mejor momento.

Pero se da cuenta que todos los momentos son el mejor para dar en el blanco.

Es algo ajeno a su voluntad lo que le hace esperar.

Han corrido tanto, uno detrás del otro, que se están acercando a la orilla del bosque, al mar, que se mira a los dos lados, y enfrente.

Pronto llegarán a un despeñadero.

Parece que éste los atrae —a perseguido y perseguidor— como un poderoso imán al que no se pueden, ni se deben, resistir.

Y en el mismo instante que con todas sus fuerzas arroja la lanza, el ciervo se va al abismo.

Mira al ciervo caer en el vacío, y detrás de él la lanza, ya sin fuerza; como si jugara con ambos la brisa del amar al que irán a caer irremisiblemente.

Y en el momento de precipitarse también él y su caballo en el vacío, este último se detiene bruscamente —justo— en la orilla.

Caballo y jinete se quedan petrificados —como si fueran una estatua ecuestre—, el primero con sólo sus patas traseras apoyadas en el acantilado, el resto del cuerpo ya se encuentra en el aire del abismo, y no hay manera de echarse para atrás.

El segundo, con las riendas todavía en la mano izquierda; la derecha, en el aire; sin yelmo, pelo revuelto, presa del terror.

Y es cuando sucede el prodigio, el milagro.

La Virgen triangular de Nazaré, amamantando a su Hijo, toda ella envuelta en una luz —más bien irradiándola— que los ciega, se aparece enfrente de ellos y los salva de la caída.

Al lado derecho, a lo lejos y en el fondo del abismo, sobre una playa de arena amarilla, se mira un pueblo de pescadores llamado Nazaré.

Enfrente, como un manto azul, se extiende el océano, sobre el que se aleja lentamente un barco, con una Cruz de Malta roja sobre la hinchazón de las velas.

Y ese instante se queda petrificado en su mente y en la de todos los hombres de estos rumbos, para siempre.

Ese instante prodigioso en que coincidieron en el tiempo y el espacio, caballero, caballo, lanza, ciervo y abismo.

Su padre, con el espíritu atribulado, no resiste la narración del extraño hecho, y muere esa misma tarde.

A media noche, don Fuas sale a caminar solo por el bosque; de vez en cuando escucha el ruido de algún animal que huye entre los troncos negros.

Permanece de pie —los brazos cruzados— durante mucho tiempo a la orilla del precipicio, cavilante, mientras el viento juega con la mata de su pelo.

A lo lejos, el mar ruga como fiera encarcelada.

La luna pasa veloz atrás de los hilachos de las nubes.

Está abismado, dice de él uno de sus amigos cuando lo mira cruzar, ya de madrugada, el patio desierto del alcázar.



Sin ninguna tardanza, pocos días después del milagro y del entierro de su padre, don Fuas convoca a un famoso pintor de iconos del país vecino para narrarle, de viva voz y sin escatimar ni uno solo de sus pormenores, el milagro.

Para que con las pericias de su arte y oficio, que le han hecho famoso en el mundo, plasme en una tabla y con hermosos colores el testimonio fidedigno de lo que había ocurrido aquella mañana en uno de los precipicios más hondos del feudo.

Y para darle a cada uno de sus súbditos el privilegio de sentir lo que él sintió; y que vea también lo que sus ojos vieron.

Cuando el artista concluye la obra, ésta se expone en el altar mayor de la capilla de la alcazaba para que aprendan de ella y la admiren cuantos quieran; mientras se le construye un lugar más digno y grandioso.



Y pocos años más tarde —no muchos, sólo los que se tardó en consultar hombres sabios y en conseguir un experimentado arquitecto— a la orilla del precipicio donde sucedió el prodigio, pero dándole la espalda, mandó construir una catedral votiva a Notre Dame de Nazaré.

Una fina catedral de piedra blanca, con dos esbeltas torres como hechas con las hebras del humo de un holocausto grato a Dios, que parecen diluirse en el azul del cielo.

En la mera entrada de la gloria.

Una escalinata de doce amplios peldaños de la misma piedra, que le sirve de zócalo, y casi le da toda la vuelta, llevan hasta sus santas puertas.

Dos hojas de gruesos maderos claveteados, nobles e invencibles como las puertas de un castillo.

Frente a la pequeña plaza va creciendo una aldea, y a los lados de la catedral, donde antes hubo un tupido bosque de pináceas.

Una aldea que nació —y sigue creciendo— a las orillas del abismo.

Sería muy ingenuo creer que mientras que con su dinero, su fe, su voluntad y la sangre de sus súbditos se edificaba la catedral, dom Fuas no estuviera pensando en su muerte, en su sepulcro.

Sin embargo, él no lo mandó edificar.

Después de su fallecimiento —dom Fuas Roupinho fue longevo como sus padres— sus deudos hicieron traer a un artista famoso de Milano para que esculpiera un túmulo con la figura yacente de dom Fuas.

Y en éste depositaron sus restos, que fue colocado en una capilla del ábside central, donde la luz apenas penetra los largos gajos de los vitrales.

Bajo la fina telaraña de nervaduras góticas mudejar de la bóveda —que simbolizan lo intrincado, infinito e incomprensible de los caminos de Dios— hay un conjunto escultórico de alabastro y mármol blanco como de leche, con vetas que por momentos se vuelven transparentes como ríos de miel.

Con su manos enguantadas sobre el bajo vientre sostiene su larga espada; su cuerpo rígido, tirante, dentro de la hermosa armadura de caballero.

Collarín con toizón dorado y cruz templaria sobre el pecho.

Se hunden con suavidad, bajo el peso de su majestuosa cabeza, tres mullidos cojines.

Las matas de su abundante cabellera descansan con naturalidad sobre el tisú de los cojines.

Los bucles de su barba crecida remarcan el ángulo de sus quijadas y sus facciones finas.

No parece estar muerto, sino que sueña eternamente una larga historia de amor, llena de peripecias.

O que atrás de sus párpados, sus ojos siguen oteando al vacío.

El artista también esculpió un ciervo de mármol negro, cómodamente echado a sus pies, estoico, con sus patas delanteras sobre el yelmo y sus ojos pelones como dos berenjenas, que miran por siempre a la eternidad.

Señala, con las agujas de su cornamenta, el camino hacia todos los destinos del mundo.

Las paredes del sarcófago cuentan —en relieve— momentos culminantes en la vida de cuatro santos cazadores: san Eustaquio, san Huberto, san Yago y san Julián.

Las guías de un espinoso rosal entretejido forman una greca que enmarcan las escenas de caza y un medallón que reza:

AQVI DESCANSA EM DEVS D. FUAS ROUPINHO

La maestría del escultor supo imprimir al duro mármol y al alabastro lo solemne y lo grandioso de la muerte.

La solemnidad y grandiosidad de una vida.

Al pesado túmulo lo sostienen seis gárgolas horripilantes, cuyas garras se entierran como estiletes en las baldosas de pizarra.

\* \* \*

Si un viajero curioso sube las escalinatas poniendo atención en lo que pasa a su lado, descubrirá que al pie de la catedral, mirando a la plaza, dos ángeles sostienen una inscripción que celebra, a mediados del siglo pasado, el séptimo centenario de su construcción:

En honor a los hombres que con  
piedras construyeron catedrales.



*TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA* No.18

se terminó de imprimir en septiembre  
de dos mil dos.

El tiro consta de 1,000 ejemplares





